

LAS MEMORIAS DE UN HIJO DEL TEATRO

O la Historia del Movimiento Escénico Maulino



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile

José Antonio Fuentes Cancino

LAS MEMORIAS DE UN HIJO DEL TEATRO

O la Historia del Movimiento Escénico Maulino

José Antonio Fuentes Cancino

A Kunturi Troncoso, mi mejor amigo.

PRÓLOGO

Una vez escuché un cuento sobre una región ficticia; no real, a diferencia de la que nos atañe. En dicha región, por un milagro prodigioso, producto de la magia, quizá; sin procedimientos paulatinos, sin constancia, sin cambios provocados por la necesidad y sin valientes voluntades... se produjo un milagro: la utopía.

No es mi intención como humilde prologuista, caracterizar cómo debiera ser un mundo ideal, y más uno nacido de la magia; pero en este caso (ficticio, no lo olvidemos), baste decir que los habitantes se encontraron sumergidos en un mar de respeto y equidad, que unas personas no oprimían a otras en ninguna de sus modalidades y que la tolerancia era el color favorito de cualquier tipo de actitud diferencial entre las identidades múltiples de la región. Se dice que todos eran importantes, pero nadie imprescindible, que todo podía hacerse y que al mismo tiempo no todo valía. Se dice a grandes rasgos que lo ideal había alcanzado el punto exacto del equilibrio, que toda persona tenía acceso a todo.

Y, por favor, no dejemos que el carácter ficticio de dicha fábula nos haga dejar de ser pragmáticos ni científicos en nuestra imaginación: la duda entre valor y precio de la matemática de los objetos materiales estaba solventada. Los derechos humanos y animales básicos estaban protegidos y la ciencia exacta de la sostenibilidad física y ecológica estaba cuadrada en una ecuación perfecta entre trabajo y descanso, entre cooperación y organización, entre obligación y derecho, entre labor y ocio, entre producción y reposición, entre creación y consumo.

Pero para desgracia de la utopía, hubo una clave de bóveda de la cual se olvidó el milagro. Un factor no físico y difícilmente cuantificable en términos científicos. Un átomo inconmensurable mediante estadísticas exactas, un mar inasible para las organizadas manos de este nuevo sistema. A este factor fundamental se le llamó cultura.

En el nuevo mundo ideal existía una sistematización de entretenimiento, de ocio, de diversión, de expresión... pero no de pensamiento crítico. Al

poco, los individuos dejaron de valorar de dónde venían. No tenían identidad ni memoria. Desequilibraron la brújula del sentir y del pensar; y creyeron con nuevo y renovado convencimiento que el respeto y la tolerancia podían ser un camino más lento y menos práctico. Que el único respeto válido era el de la gana propia y el de la individualidad. La delegación de tareas fue desvirtuándose hacia la autoridad absoluta (nueva máxima representatividad de lo práctico, lo eficiente y lo cómodo).

El conocimiento sobre el pasado se convirtió en un bien de consumo, apto solo para consumidores monótonos. Pronto la sostenibilidad dejó de ser un objetivo lógico a corto plazo y el viejo mundo empezó a ser exigido por los habitantes de esta región ficticia. No con convencimiento propio, no; sino por inercia. Con una inercia neutra. Con una neutra opinión general. Con una general falta de criterio, con una crítica entropía hacia la comodidad, hacia la quietud de pensamiento, ante la quietud de sentir. Y de este modo, cualquier tipo de privilegio hacia los habitantes relacionados con cualquier tipo de empoderamiento e incluso de riqueza en cualquiera de sus formas, se esfumó para la mayoría de la población, en detrimento de su bienestar.

El milagro erró, y si quizá, la última y translúcida piedra hubiese sido, en vez de la última, la primera; la magia de la región hubiese podido perdurar.

La región de la que trata este libro, sin embargo, es muy real; y por suerte también más optimista. La Región del Maule parece ser fruto también de una especie de milagro realizado en muy poco tiempo histórico, al menos en lo que a lo teatral se refiere.

La persona que se encarga de escribir estas letras de introducción podría no ser la adecuada, tratándose de un visitante; y tratándose este libro de un tema local, como es la historia y la evolución del teatro a lo largo de las últimas décadas, que es cuando se desarrolla esta joven y potente historia. Pero se da la paradoja de que las creaciones basadas en la identidad local tienen la doble función de ser direccionadas hacia los habitantes del territorio, pero acaban de tener su sentido en el mundo

cuando se contextualizan con lo extrínseco, con su alrededor, con su contexto, cuando lo local es visitado por el visitante. Cuando el conocimiento es compartido hacia adentro y hacia afuera.

En el momento en el que se escriben estas letras, Chile está viviendo un momento efervescente en lo que se refiere a lo cultural. Pero no solo está dándose esta actividad en las salas y en los lugares institucionales dedicados materialmente a ello si no que una sociedad crítica está haciéndose eco en las calles y en lugares y situaciones no convencionales. Se trata de una sociedad en transformación y en movimiento. Pero en lo que se refiere al teatro es un caso aún más atípico el de la Región del Maule. Esta situación excepcional ocurre porque es una tradición cultural muy joven que tiene sus raíces en los años ochenta y que no solo viene del silencio cultural de la dictadura, sino que viene de un silencio mucho más profundo, de una falta de tradición debida a la centralización de la cultura en otras ciudades que han abarcado casi todo el espectro cultural del país.

Es en este contexto cuando parece inverosímil para estos ojos españoles, cuyos dedos escriben; el fuerte tejido cultural que existe en la Región del Maule y que se ha ido cosechando en apenas dos generaciones, siendo ahora niños los nietos de los que empezaron esta construcción artesanal. Y lo hicieron con sus propias manos, sin apenas referentes y con mucho esfuerzo e ingenio. Bien podría parecerse al milagro descrito unos párrafos antes, pero a diferencia de esta historia, la cultura ha sido la base, y por eso sigue creciendo fuerte y sólida.

La palabra cultura, sin embargo, puede parecer algo ambigua a veces. Algo manida. Algo repetitiva y algo que no se sabe muy bien cómo aplicar como algo material. A veces también parece que la utilizan los que menos la fomentan. Como si fuera algo tan inabarcable, relativo y abstracto que solo cupiese en el cajón de sastre de los desechos de los programas electorales. La cultura no es una inyección que hace efecto a las dos horas, no es una pastilla, no es un botón. Por eso en términos prácticos se convierte en residual. Como si fuese un homenaje de fin de semana, un capricho de lujo; y no una conciencia constante para saber

decir que sí o que no, con todos sus matices intermedios. La empatía, la música, la poesía. Todas llevan acento. En todas habita la sensibilidad. En todas habita la sabiduría. Y de casi todas te dirán que son inútiles a efectos prácticos. Y por eso se olvidaron de ella en aquella región ficticia.

Muchos creemos que todo el arte es político. La palabra «política» parece denostada a una irreconciliable lucha de ideologías y a una crispante eterna batalla que parece que nunca se solucionará. Pero a pesar de ello, podemos decir que la organización y la gestión del individuo con su alrededor y con la toma de decisiones interna y externa es política, porque vive en un entorno. Por eso decimos que el arte es político, sin que arte y política sean equivalentes sinónimos, sino posibles atributos o adjetivos mutuos. Y porque ambos pivotan sobre los ámbitos de la libertad, de la emancipación y de nuestro entorno.

Así que cuando hablo de la excepcional cultura teatral de la Región del Maule, de su arte, no hablo solo a nivel de prosperidad, progreso, números y resultados eficientes (que también acaban apareciendo); sino de una política de cooperación y autonomía. Y cuando digo autonomía, digo «no dependencia»; pero siempre en constante comunicación con el mundo que le rodea y con el suyo propio. Y por supuesto, desde una política de mejora de la sociedad en la que se vive y con un formato participativo.

Siguiendo la estela del autor de este libro, yo tampoco puedo ser objetivo en lo que digo. Conozco a José Antonio «Toño» Fuentes a raíz de las aventuras que nos ha dado el trabajo cooperativo y comunitario, en este caso internacional. Conozco a la gente de Teatropello y Teatro al Margen y más recientemente a otras jóvenes compañías de la región. Conozco a Héctor, a Pedro, a Quena, a Alexis, a Rosita, a Alison y a otros muchos que además de ser personajes de esta historia, son personas. He podido ver algunos de los escenarios de este libro como el dinámico Galpón al Margen, el entrañable Cahuín de Molina y esa puerta hacia las estrellas que es el anfiteatro de LLongocura.

Estos datos biográficos que aquí expongo sobre mi experiencia podrían no ser relevantes para este libro, pero una vez más me siento obligado a seguir los pasos de su autor. Lo biográfico o lo autobiográfico son solo un formato empático de algo mucho más grande. Ese recurso tan recurrente en las obras de estos artistas como es la *metateatralidad* se da también en este libro en prosa, pero que no deja de ser teatral, novela, biografía, libro de historia. Es un libro que se mueve entre los lindes de lo inclasificable y es lo que lo hace único ante la inercia.

Algunos de estos artistas de la región hacen usar el término «marginalista» para una especie de decálogo cambiante y no dogmático que les sirve para amarrarse a los pocos principios que encuentran en un mundo de confusión, y que se basa muy a grandes rasgos en estar al margen de lo establecido. «Al margen» no es dentro ni necesariamente fuera, sino en constante tránsito entre los límites. Y no cabe esperar algo diferente de quienes han partido de cero, al margen de lo establecido.

El proceso ha sido rápido, es cierto. Pero principalmente ha sido paulatino y constante; y por eso el milagro no es ningún milagro y por eso las nuevas generaciones se mantienen fuertes, con inquietud, con fuerza, con memoria.

Como visitante desconozco las lógicas de mercado, los intermediarios, los presupuestos, los números oficiales; pero una cosa sí que he podido comprobar como visitante: en la Región del Maule la gente va al teatro, el teatro sale a las calles y las gentes salen a ellas. Y eso es un síntoma de un proceso largo, de décadas. De un tejido paulatino que ha ido dándose poco a poco y que ha ido calando.

Rafa Segura
Desde algún punto marginalista de entre
Talca y Valencia.
Enero de 2020

CONSIDERACIONES PREVIAS

Antes de comenzar a desarrollar este ensayo autobiográfico que se encamina a una defensa del MOVIMIENTO ESCÉNICO MAULINO, es necesario dejar en claro que hasta el momento este concepto carece de formalidad, producto de la escasa existencia de investigaciones que se han hecho sobre el tema, y que al tratar de definirlo podría parecer, ante ojos del lector erudito, una descripción exagerada de nuestra situación concreta de trabajadores del teatro en la Región del Maule – Chile. Ideas que además, hasta el momento, no cuenta con un fundamento teórico sistematizado y registro concreto que se vea materializado en publicaciones de carácter académico y que circulen en las *“Elites del Saber”*, como tradicionalmente han sido las universidades o las publicaciones gubernamentales y que por error o mala costumbre parecieran definir la existencia y el significado de un fenómeno.

Me gustaría exponer además, en estas primeras líneas, algunas reflexiones sobre el significado que tiene para mí las palabras que componen este concepto y, al mismo tiempo, plantear las motivaciones más íntimas a la hora de escribir este texto, las cuales son el resultado de un estudio que he materializado en este escrito, pero que mi mente, cuerpo y memoria vienen trabajando desde mis primeras experiencias en el teatro y que con este documento pretendo exponer y seguir desarrollando a lo largo de los años para potenciar el trabajo de un grupo de creadores que hasta el momento han sido invisibilizados por el centralismo de la política neoliberal chilena, donde para ser *“oficial”* debes transformarte necesaria e imprescindiblemente en un producto de mercado que se transa siempre bajo categorizaciones económicas. Hablo de un teatro que transita entre lo oficial y lo contracultural y que bajo presión ha tenido que generar nuevos mecanismos de gestión, producción y circulación.

Al realizar esta primera reflexión pretendo que el lector conozca la situación concreta desde donde se escriben estas palabras, a las cuales no llego solo con la mirada de un creador e investigador de las artes escénicas, sino también como miembro de un grupo de

personas amantes del teatro y artistas que trabajan de manera colectiva para fortalecer el sector cultural al cual pertenecen, donde la primera motivación no es el dinero sino la experiencia creadora y el objetivo político que tiene el teatro en relación con su contexto.

También es pertinente mencionar que este escrito tiene como antecedentes la investigación que realicé sobre *La Dramaturgia Contemporánea del Maule en Relación con El Sujeto Rural Contemporáneo*, que me condujo a la obtención del grado de *Magister en Humanidad y enseñanza de la Literatura y Artes Visuales* en la *Universidad de Talca*, Como también un pequeño texto que se encuentra reescrito al final de este libro y que lleva por nombre *Manifiesto Marginalista*, el que hicimos, en una primera instancia, en conjunto con mi padre, Héctor Fuentes, y que en esta segunda versión he profundizado de una forma más íntima y personal.

Dejo en claro, además, que detrás de lo que escribo en este texto no hay una visión objetiva de la realidad del teatro del Maule, sino más bien una posición ideológica clara que defiende el trabajo comunitario y la creación bajo un método colaborativo. Me planteo de manera crítica frente a los creadores que han sido engañados por el neoliberalismo, que han transformado sus trabajos en productos y sobre todo con aquellos que han perdido la humildad y se han subido a diversos pedestales de poder. Rechazo rotundamente la idea del *"Mercado Cultural"* y me planteo dentro de un escenario productor de cultura que se ha potenciado en el Maule fuera del concepto de *"Industria Creativa"*, gracias al arduo trabajo, la generosidad y el legado de personas desconocidas para la historia del teatro chileno oficial, pero que en nuestras localidades han provocado un gran impacto, digno de registrar, exponer, analizar y cuidar.

I.- "Movimiento" como concepto que define una red de trabajo cooperativo y una modificación y crecimiento constante en la forma de hacer teatro:

Cuando hablo de "movimiento" me refiero a la característica que tiene una disciplina o materia de encontrarse en constante cambio y

evolución. En nuestro caso ese cambio tiene que ver con el desarrollo que ha experimentado el teatro, en una situación social y cultural específica como lo es la Región del Maule. El período en que ocurre este cambio coincide con aquello que he podido vivenciar concreta y empíricamente. Tiempos claves para el desarrollo de toda la política cultural que conocemos hoy día, es decir, desde la década de los 90, cuando yo solo tenía ocho años y donde Chile regresaba a la democracia, hasta la actualidad, año 2020 cuando he cumplido más de 20 años de trayectoria en el mundo del teatro y el país ha pasado por diversas situaciones de cambio social que finalmente estallan en la revuelta de octubre del año 2019 y se estancan con la pandemia mundial de marzo del 2020.

A pesar de la limitación histórica que he expuesto en el párrafo anterior, se presentan algunas reflexiones que apuntan a la aparición de las primeras instancias, personas y agrupaciones que se dedicaron al desarrollo del teatro en la ciudad de Talca, con la intención de valorar a los primeros creadores escénicos que tiene nuestra Región, y con el objetivo de entender la génesis de todo lo que existe hoy. Es decir, para identificar a los ancestros de nuestro movimiento y los responsables de construir los cimientos de la riqueza teatral de la actualidad.

Al mismo tiempo, cuando hago referencia al “*desarrollo del teatro en la Región del Maule*”, cuestión fundamental en mi forma de entender este movimiento, me refiero al crecimiento que ha experimentado el teatro en diferentes ámbitos, como lo son la gestión, el aumento de las audiencias, la diversificación de las plataformas de circulación y la creación de redes de trabajo colaborativo en mi lugar de origen y en las ciudades donde las compañías y obras, a las que hago referencia en este estudio, desarrollan su trabajo. Quedan excluidos de esta reflexión los elementos técnicos, interpretativos o que podrían hacer referencia a la “calidad” de las obras, ya que creo con firmeza que la excelencia artística es el resultado del desarrollo y avance en las materias que he nombrado con anterioridad y que una gran obra es el resultado de un gran contexto, sin embargo en algunos pasajes dejo de manifiesto mi juicio de gusto que siempre están vinculadas con el

resultado social y el impacto que tienen las obras en la comunidad, es decir el vínculo que se construye o se destruye entre los intérpretes y el público.

Como lo dije anteriormente creo con firmeza que el trabajo arduo y colaborativo tarde o temprano impactan en el desarrollo de una disciplina. Cuestión que hoy es una de las principales fortalezas del teatro maulino y que es la consecuencia de una serie de acciones que han provocado los mismos creadores y compañías en años anteriores, que han pavimentado el camino para los nuevos artistas, aunque esto sea desconocido y poco valorado, incluso por parte de los nóveles actores y actrices que piensan que el conocimiento solo viene de las universidades formales y que son el fruto de un transacción económica entre consumidores - estudiantes, y oferentes – académicos. Y que la profesionalización del sector se define por el dinero y no por el trabajo.

Eugenio Barba en su libro *“La Canoa de Papel”* ha planteado que el teatro y su crecimiento se asemejan a un viaje de carácter externo e interno de sus intérpretes. En el caso chileno este viaje es un largo recorrido desde años oscuros de la política de las artes, principalmente producidos por el apagón cultural que genera el golpe militar de 1973, hasta la llegada de los gobiernos democráticos y sus promesas incumplidas en todos los períodos, parte de estas características y que generan las condiciones para este viaje del que hablamos anteriormente, se explicita en el siguiente estudio hecho por la Universidad Católica al final de la década de los noventa.

Con el regreso a la democracia y el masivo apoyo de los artistas e intelectuales a este proceso, cuyo primer gran hito se vivió con el plebiscito de 1988, volvió a surgir la idea de la creación de una especie de Ministerio de la Cultura, al momento de recuperar la convivencia democrática. Sin embargo, amén del nombramiento de algunos artistas como agregados culturales en el extranjero, no hubo tal ministerio de la cultura y una suerte de desazón

invadió al ámbito teatral, producto quizás del gatopardismo reinante, en que todo parecía que iba a cambiar, pero en cambio todo siguió igual¹

Luego de experimentar este desazón por el no cumplimiento de las expectativas planteadas en el Chile democrático, donde se hizo mas evidente el apagón cultural, pasamos a las nuevas ideas de desarrollo artístico para el país en el nuevo milenio que sin lugar a dudas impactaron en la realidad teatral de la Región, producto de la construcción de nuevos espacios y la creación del *Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes* instalando la idea de un mercado de las artes, donde paradójicamente no existen consumidores del supuesto producto.

En el plano local, las compañías, en su mayoría amateur de la Región del Maule, deben competir con las grandes producciones nacionales que venden sus presentaciones al gobierno y las empresas, quienes muestran de manera gratuita estos espectáculos a un público que, por condicionamiento, entiende que el teatro debe ser gratis o financiado por otro, lo que condena a las agrupaciones regionales a desarrollar su trabajo por “amor al arte”.

Aunque el panorama parece ser aterrador las compañías maulinas generan un público cada vez mas diverso producto de la constancia y la buena publicidad de familiares y amigos que se amplían posteriormente a los amigos de los amigos como una cadena de crecimiento cultural de espectadores que hasta ese entonces no conocen el teatro y que lo van descubriendo en el trabajo de los creadores locales, cadena que por lo demás perdura hasta el momento y que sigue generando un constante crecimiento, donde el espectador va a apoyar al amigo o a la amiga, pero donde termina

¹MARIA TERESA ZEGERS NACHBAUER, 25 años de Teatro en Chile, Universidad Católica y Ministerio de Educación – División de Cultura, Santiago de Chile 1999

transformándose en un espectador o espectadora crítica y que por sobre todas las cosas disfruta del teatro.

Finalmente llegamos al presente, tiempo en el que me atrevo a identificar, a pesar del impacto de la crisis sanitaria, una época de auge y de gran desarrollo a nivel cultural y cooperativo entre los artistas de diferentes ramas en la Región, siendo el teatro uno de sus principales referentes, y donde las compañías han decidido ampliar sus horizontes a plataformas de circulación nacional e internacional y al mismo tiempo generar una gran cantidad de encuentros y festivales autogestivos que se vinculan estrechamente con barrios y sectores rurales. Por otra parte, también se crea una mejor infraestructura gubernamental donde las compañías forman parte importante de la cartelera anual.

Al utilizar la palabra “movimiento” en relación con el concepto “escénico” que se ubica en el contexto “maulino” también hago referencia a la serie de acciones y actividades que generan en la actualidad los diferentes artistas y agrupaciones en relación con las otras organizaciones teatrales. En otras palabras, da cuenta de una idea colectiva de trabajo creativo, la que se materializa en una serie de encuentros y festivales, donde hasta el momento se ha privilegiado el desarrollo escénico, la madurez de los intérpretes y el fortalecimiento de una gestión de carácter cooperativo por sobre la profesionalización del sector escénico. Es decir, un grupo de teatreros y teatras, que sin perder su independencia, cooperan frecuentemente con otros y otras artistas, desde la creación hasta la gestión cultural, lo que se traduce en un gran dinamismo del sector y en una fuerza colectiva sobre la idea del fenómeno teatral, que trae como resultado una gran participación del público, una reflexión constante del espectador y una modificación permanente en la forma de hacer teatro donde unos se nutren de los otros, sin tener solo objetivos económicos, sino también de aprendizaje y bienestar emocional. Se trata de un ejercicio utópico pero efectivo de formación de audiencias, donde en la mayoría de los casos el gestor pierde su figura de poder y los artistas dejan de lado el ego para

todos formar juntos una sociedad donde se participa culturalmente, pero donde los artistas no logran subsistir de su actividad creativa.

En relación con lo anterior me parece pertinente reflexionar acerca de lo que Luis Pradenas expone en relación al trabajo colectivo desde el punto de vista creativo, y que se transforma en una perfecta metáfora de la idea política y el funcionamiento de lo que sucede hoy en la Región, con mayor fuerza en la ciudad de Talca, donde los artistas pertenecientes a distintas agrupaciones pasan a percibirse como partes de un todo:

La noción de creación colectiva caracteriza tanto obras “firmadas” por dramaturgos y directores individualizados, como obras cuya autoría es reivindicada por todos los miembros del colectivo participante. En algunos casos, el grupo creativo tiende a confundirse con el sujeto de su creación, transformando la creación colectiva en una “utopía en acción”. La identificación a una idea se sustituye a la identificación de un líder, dinamizando al grupo y su creación.²

Con más de 20 años de trayectoria me he preguntado en la actualidad si el teatro es realmente importante, he cuestionado lo trascendental de la disciplina y el valor que tienen las artes escénicas para la gente. Debo asumir que mis respuestas son muchas veces contradictorias. Por una parte, sé que es mucho más importante comprar un kilo de pan que una entrada al teatro y que la constitución actual y la política cultural de nuestros días no permite a la mayoría de los chilenos tener recursos para el goce artístico o la asistencia a espectáculos de diferente índole. Al mismo tiempo es innegable que esta disciplina ha permitido un diálogo con los otros, experiencia fundamental para el crecimiento cultural y emocional de todos los

²LUIS PRADENAS, Teatro en Chile, huellas y trayectorias Siglos XVI – XX, Lom Ediciones, Santiago de Chile 2006

partícipes en el fenómeno, no solo artistas sino niños, niñas, adultos, jóvenes, vecinos y familias que participan como espectadores, sin poner al público como beneficiarios de un sistema, ni endiosando el trabajo de los artistas para subirlos a un falso altar, sino más bien hablo del encuentro imprescindible que hoy necesitan las personas para ser reflexivas, críticas y conscientes, donde la cultura es una construcción comunitaria por sobre un bien de consumo. El espectador y el artista no se presentan de manera jerárquica sino como partes de un todo que es capaz de ser consiente de los cambios que experimenta.

Creo que la conclusión a esta interrogante sobre lo trascendental del teatro está justamente en el concepto que pretendo definir. El teatro cobra real importancia cuando genera movimiento, es decir cuando modifica lo establecido, crea nexos de trabajo colaborativo, modifica las formas de pensamiento, se plantea de manera revolucionaria, se cuestiona día a día y no responde a las lógicas establecidas ni falsos discursos que pretenden martirizar al creador escénico. El teatro es importante cuando deja de ser teatro y sin falsa modestia forma parte de la cultura de una comunidad que vive, crece y da frutos en relación con los otros. De otra manera solo es un producto de poca importancia que se pierde en el falso mercado.

II.- Lo “Escénico” no solo como el teatro y su lugar para la representación, sino como el contexto físico, político y social donde se desarrolla el oficio:

Cuando hablo de lo “*Escénico*” no me refiero solo a aquello que pasa sobre el escenario como una mera representación de la realidad o un instrumento para la diversión, sino también a las consecuencias de lo que allí acontece en otros escenarios, como lo son los colegios, vecindarios o sectores rurales. Se trata, por una parte, del impacto que el teatro genera en las comunidades y en su crecimiento cultural y, por otra, de cómo el teatro se vale de esta misma realidad para ser un espacio donde se habla de lo que somos y lo que nos gustaría ser. En este sentido nuestro arte toma un rol político que se transforma en una herramienta fundamental para el crecimiento intelectual de todos

y todas. Cuestión que ha sido ampliamente reflejada y trabajada por los grandes autores del teatro, siendo Augusto Boal uno de los más cercanos a nuestra situación concreta latinoamericana, y quien expone la siguiente frase, que se ha transformado en un catalizador para este trabajo:

El teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas.³

Este pequeño texto es un reflejo de la preocupación por parte de los artistas de poner sobre la escena la problemática social maquina. El reflejo de la vida de campesinos, vecinos y pobladores de sectores especialmente marginales del lugar donde vivimos, pero no ubicando a la compañía teatral como falsos “mediadores artísticos”, concepto que ha sido manoseados desmedidamente en las políticas culturales neoliberales y que ponen en una situación de poder inexistente a los artistas y gestores, quienes supuestamente vienen a mostrar o presentar una “verdad” al público que también supuestamente carecería de mecanismos para entender el arte.

En este texto hablo más bien de un escenario político donde el teatro es solo una parte de la comunidad. Tal como lo dice Boal, se trata de una actividad humana que por el solo hecho de existir es una actividad política, sin dimensiones egocéntricas, sino como una verdad concreta donde las agrupaciones teatrales se han insertado en diferentes barrios y comunidades con un vínculo real con vecinos y pobladores. Ejemplos concretos de esto fueron espacios como TEATRO FIADO en Hualañé entre el 2000 y el 2008, el TEATRO CHICO en el 2005 y el 2010 en Talca, o como lo son ahora los centros culturales EL ESPACIO, LA JUGUERA, LA CANDELARIA, LA ALDEA, GALPÓN AL MARGEN en Talca, LA MICRO hasta el

³AUGUSTO BOAL, Teatro del Oprimido, Teoría y Práctica, Editorial Nueva Imagen, México1980

año 2019 en Curicó, EL CAHUIN en Molina, la PALA ESPACIO CREATIVO en Linares y el ANFITEATRO de LLongocura.

Otro ejemplo de ello es la nutrida creación dramática maulina que existe en el último tiempo, la cual toma acontecimientos y características propias de la Región, que sirven como motivación y motor de una reflexión que interpreto como una herramienta para provocar un cambio en la propia sociedad. En este sentido el concepto escénico escapa a la realidad propia del espacio de representación y expande sus límites a una idea política de reflexión y construcción social. En este sentido Bertolt Brecht expone lo siguiente:

*Necesitamos un teatro que no solo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo histórico.*⁴

En este escrito justamente se da cuenta del trabajo que han hecho los creadores a la hora de exponer sus obras en contextos diversos y donde toda la región se transforma en un gran escenario donde cada una de las obras da cuenta y modifica nuestro campo histórico.

Las artes “escénicas” abarcan un sin número de formas de representación sobre un escenario, sin embargo, en este estudio han quedado excluido el gran movimiento de danza que existe en la Región del Maule en sus diferentes sub géneros. Esto por el simple hecho de escapar a los límites y recursos que permite esta investigación y por considerar que la danza como disciplina maulina merece una investigación propia hecha con mayor propiedad por sus propios intérpretes, donde se exponga su riqueza, historia y gran cantidad de artistas. Por lo tanto cuando me refiero a lo escénico me

⁴ BERTOLT BRECHT, El Pequeño Órganon Para el teatro

he centrado en lo teatral y sus vinculaciones cada vez más cercanas con el mundo del circo al punto de generar nuevas propuestas de trabajo cooperativo que desarrollan un género propio que cada vez se presenta con mayor fuerza.

En este sentido y antes de comenzar este escrito, pido mis disculpas a la gran variedad de otros artistas que plasman su trabajo en distintos escenarios y que obviamente forman parte de lo que tradicional conocemos como “escénico”, sin embargo, he decidido valerme de este concepto para identificar lo que ocurre hoy con el teatro del Maule, en sus masa diversas manifestaciones.

III.- El teatro maulino en relación con su contexto.

La historia reciente nos ha demostrado que el teatro maulino ha experimentado un crecimiento notable en cuanto a creación y diversificación de las audiencias. Esto ha quedado claro en las investigaciones realizadas por el Observatorio de Políticas Culturales, proyecto *TRAMA*, financiado por la Unión Europea entre el año 2014 y 2016. Quienes eligen a la Región del Maule como una de las zonas con mayor potencial para el desarrollo de las artes, a pesar de la gran precariedad existente en el sector. Con un 10.5 % de la población total estudiada que se dividen entre las regiones Metropolitana, Valparaíso, Antofagasta y el Maule.

En este estudio se hace presente características que podrían ser opuestas, pero que son el resultado de una pugna constante entre la política neoliberal de gobierno y la lógica comunitaria que generan las agrupaciones teatrales locales. Una de estas contradicciones es la creación y continuidad de funcionamiento de espacios y festivales versus el escaso pago de entradas por parte de los espectadores.

Las artes escénicas disponen de trece espacios especializados para la difusión de sus obras de acuerdo al Catastro de Puntos de Difusión, Exhibición y Comercialización, once de los cuales son teatros y dos corresponden a salas de artes

escénicas. También cuentan con cuatro festivales y una feria dirigidos a esta disciplina. Por otra parte, la gran cantidad de funciones realizadas anualmente alcanzan las 518, según cifras del 2012, las que captaron una asistencia total de 152.519 espectadores. La mayoría de estos asistieron de forma gratuita y sólo un 14,2% lo hizo pagando entrada.⁵

Esto se debe por una parte a la lógica subsidiaria que se ha establecido en la política cultural de gobierno donde las distintas instituciones financian algunos proyectos o compran presentaciones esporádicas , pero con mayor al trabajo constante que desarrollan los artistas maulinos al crear espacios financiados mediante otras vías, incluso gracias a los aportes de los mismos gestores y donde las compañías están dispuestas a actuar por pocos recursos o incluso de manera gratuita generando una cartelera que crece año a año.

Esta disposición a presentarse en diversos espacios y a generar proyectos arriesgando los recursos propios trae como consecuencia un crecimiento notorio de la cantidad de espectadores, lo que se transforma en la principal herramienta para combatir las nefastas consecuencias del apagón cultural provocado por el golpe militar y la pobre política cultural instalada. Este crecimiento también se expresa en este estudio haciendo referencia a la cantidad de espectadores por disciplina:

⁵ JULIETA BRODSKY - BÁRBARA NGRÓN - ANTONIA PÖSSEL, El Escenario del Trabajador Cultural en Chile, Proyecto Trama, Observatorio Políticas Culturales, Financiado por la Unión Europea, Chile, 2014

La asistencia a espectáculos de artes escénicas se da entre el 26,1% de la población del Maule, por lo que se encuentra por sobre la media nacional de 22,4%. La asistencia a actividades circenses es particularmente alta, con un porcentaje del 36,9%, frente a una media nacional de 26,5%. En la Región también se presenta una asistencia al teatro superior a la media nacional, con 19,0% frente a un 17,8%.⁶

Hablamos de una zona de Chile, por lo tanto, que presenta las condiciones apropiadas para que aparezca un movimiento escénico, ya que con la aparición de un nuevo público interesado en el teatro aparecerán nuevas obras que respondan a estas expectativas, pero que sigue siendo precaria en lo referente a las remuneraciones y a la estabilidad laboral de los trabajadores del teatro, cuestión que no es solo una característica del Maule, sino de todo Chile.

Dejo en claro además que este estudio me ha permitido conocer la realidad de muchos artistas maulinos que han decidido estudiar formalmente en distintas instituciones y desarrollar su trabajo en otras latitudes optando a mejores alternativas laborales con las que no cuenta nuestra zona, sin embargo cuando hablo de un Movimiento Escénico Maulino, excluyo a aquellos artistas, no de manera peyorativa, sino más bien porque no han formado parte de los procesos de cambio y desarrollo que históricamente han ocurrido y ocurren en la región y más bien corresponde a notables trabajos individuales, que merecen también otra reflexión.

⁶ ⁶ JULIETA BRODSKY - BÁRBARA NEGRÓN - ANTONIA PÖSSEL, El Escenario del Trabajador Cultural en Chile, Proyecto Trama, Observatorio Políticas Culturales, Financiado por la Unión Europea, Chile, 2014

Lo que en esta investigación se evidencia es el trabajo de maulinos en el Maule, quienes además de desarrollar un trabajo teatral, son ciudadanos partícipes de cambios estructurales y sociales en el lugar donde habitamos y que se ocupan de poner en escena los conflictos y la realidad de nuestra Región. Una clara evidencia de esto es la presentación que hace el destacado dramaturgo nacional Juan Radrigán, de la obra Hospital del Trueno del joven dramaturgo maulino Daniel Acuña, quien forma parte de la nueva camada de dramaturgos que aparecen en nuestra zona:

*Daniel Acuña, desde los primeros borradores de esta obra mostró ser un autor de dedicado oficio, forjando una lucidez única para su juventud. Su obra conecta con las problemáticas e injusticias de nuestra sociedad y especialmente de las ciudades o pueblos de regiones que crecen desde la marginalidad en las escasas ciudades grandes que lo tienen todo.*⁷

Defiendo la idea de que el arte debe tener relación con la gente, el teatro tiene que transmitir la problemática local para generar un nexo real con el espectador. Es precisamente esa idea la que se desarrolla y potencia en este escrito, donde dejo de mirar la capital como parámetro de éxito, y donde me siento partícipe de un grupo de personas que genera su propio movimiento. Se trata de un texto que se enmarca en un territorio de gran precariedad pero que crece gracias a la existencia de este movimiento que, como lo expuse al comienzo, todavía no ha sido estudiado pero que merece nuestra atención ya que creo que el teatro no tiene ningún sentido si no tiene relación con el contexto y la comunidad donde vivimos.

⁷JUAN RADRIGÁN. Presentación del texto Hospital del Trueno. Revista Paso de gato, año 13, Nº 60, Editorial Innova, San Antonio, Distrito Federal México 2015.

¿Cómo se presenta este texto?

Algunos de mis más grandes amigos me han descrito por excelencia como un “educador”. En mi forma de entender la educación como una actividad cautivante y revolucionaria, he decidido dar un vuelco en la forma tradicional de escribir una investigación histórica, con la intención de llegar a un mayor número de lectores y con el objetivo que este libro no quede guardado en las estanterías de mis compañeros actrices y actores.

He decidido plasmar este texto como un relato autobiográfico honesto, que escapa a los cánones establecidos de los estudios formales e investigaciones académicas, donde ocupo palabras sencillas, narro experiencias personales y muchas veces íntimas en relación con el teatro y mi propia vida, con la única intención de que el lector pueda encontrarse con una reflexión atractiva de lo que es el teatro en el Maule.

En este sentido un objetivo importante para mí es que no solo lean este libro las y los artistas escénicos del Maule, sino también aquellos que no han tenido la oportunidad de conocer los diferentes espacios y compañías de nuestra Región, para que se acerquen a las salas y sean parte de lo que observo y transcribo en este texto, como una experiencia y movimiento importante para Chile y que se transforma en una radiografía de la historia teatral desconocida de otras zonas de nuestro país.

Siendo todavía más honestos, mi primer texto *“La Dramaturgia Contemporánea Maulina en Relación con el Sujeto Rural”*, fue un gran trabajo académico con el que logré mi grado de Magister en Humanidades y en el que trabajé tanto en Chile como en Alemania, pero que sinceramente leyeron solo cuatro profesores y algunos muy buenos amigos, cuestión que no quiero que se repite en esta segunda aventura de investigar sobre el teatro.

Creo que es necesario transformarse a la hora de hacer un esfuerzo para que mis reflexiones sean conocidas por cada día más personas,

para que su recepción sea masiva y democrática y que se transforme de verdad en un aporte para el desarrollo cultural, sobre todo si este trabajo ha sido financiado con fondos gubernamentales que, como dice el cliché, les pertenecen a todos los chilenos.

Lamento en este sentido defraudar al mundo académico que tradicionalmente ha creído que el conocimiento tiene que estar guardado solo en las bibliotecas universitarias y dependen del negocio escandaloso de la educación chilena actual, pero al igual que el propio teatro, este libro tiene que ser leído por todos aquellos que se interesen por esta disciplina y parte de su historia. Dejo de manifiesto en este texto que autorizo su reproducción y distribución de manera gratuita a quien se estime conveniente y al mismo tiempo doy la libertad para ser criticado por lo que aquí escribo.

Expongo además, que mis motivaciones en este escrito son más emocionales que académicas, ya que mi relación con el mundo del teatro tiene que ver precisamente con el amor, la fuerza, la pasión, el esfuerzo y los encuentros o desencuentros con mis compañeros y mi propia familia, donde he tenido la oportunidad de formarme de manera empírica y concreta enfrentándome a los problemas que no enseñan en las escuelas formales de teatro que han lucrado con la idea de un campo laboral que no existe, sino que hay que inventarlo.

Le pido perdón sobre todo a mi madre, a mi padre y a mis hermanos, ya que en estas líneas desnudo nuestra vida familiar y narro experiencias sin su permiso. Pero al mismo tiempo les dedico este trabajo que me hace sentirme orgulloso de lo que, entre todos, hemos construido.

Se trata de una historia de vida que expongo frente a ustedes con el objetivo de que la actividad teatral sea valorada no solo como un producto, sino como un relato político donde, sin embargo, la serie de personajes aparecen no para hacer profundas reflexiones ideológicas, sino para simplemente mostrar nuestra forma de vivir desde la cotidianidad y el trabajo concreto en el ejercicio de hacer una obra

teatral, formar parte de una compañía donde no siempre salen bien las cosas.

Planteo este texto como un relato íntimo, donde cobra suma importancia la relación con Héctor Fuentes, mi padre, como gran referente del teatro maulino, la relación con mis hermanos como primeros compañeros de compañía, la mirada atenta de mi madre como espectadora crítica, pero también el trabajo colectivo que hemos realizado con diferentes compañeros del mundo del teatro en la Región, en Chile y el extranjero, que hoy entrego al lector como un registro de una historia desconocida. Simple en su narración, pero importante en su significado.

Pido mil veces perdón. Me he valido de los recursos del FONDART para contar una historia personal, pero que responde plenamente a los objetivos planteados en el proyecto. Este es un trabajo que nace desde la honestidad y realidad de pertenecer a un grupo de personas que ha dedicado gran parte de su vida al teatro, y es un registro de nuestra memoria con la sola intención de poder construir un mejor futuro.

**CAPITULO 1
NACIMIENTO**

**EL TEATRO SIN ESCENARIO
1990 – 2010**

Mis primeros encuentros con el teatro se relacionan con la observación minuciosa que hace un niño curioso al trabajo de su padre. En el silencio de mi pieza, recuerdo escuchar a Héctor mientras se duchaba repitiendo textos imparablemente, una y otra vez. Salía, miraba el parlamento y luego, mientras se vestía, seguía repitiendo. - *¿Qué estás haciendo papá? - Aprendiendo los textos para la obra.* En ese momento no sabía ni siquiera lo que significaba la palabra “obra”. Luego se servía una taza de café y seguía repitiendo los parlamentos. - *estoy listo con el texto-* me decía Héctor Fuentes, y luego nuevamente lo recitaba en voz alta.

A mis ocho años, me percataba que existía una gran alegría en el pueblo de Chile, pero que yo no terminaba de entender, el país volvía a la democracia después de uno de los regímenes militares más violentos de Latinoamérica y nuevamente se generaba una serie de proyectos culturales y artísticos en las diferentes instituciones y organizaciones del país. Ahora, cuando ya han pasado 30 años de esos acontecimientos, me doy cuenta el porqué de la alegría y el entusiasmo al hacer teatro o, más bien dicho, la felicidad de volver a hacer teatro que tenían mi padre y sus compañeros.

Recuerdo estar escondido en las butacas del Centro de Extensión de la Universidad de Talca mientras Héctor ensayaba con otras personas, escuchaba indicaciones de la directora *Marcela Hormazábal*, y luego la repetición constante de las escenas, una y otra vez hasta que quedaran bien. De pronto alguien se reía sin parar, otras veces se enojaban y discutían como si se fueran a matar, pero luego seguían ensayando y repitiendo la actuación que yo ya me sabía de memoria. *“los perros, los perros, espanten a los perros”-* decía mi papá en uno de sus textos cuando ensayaban *La Viuda de Apablaza* de *Germán Luco Cruchaga*.

Después de media hora me aburría y lo único que quería era ir a mi casa, pero al mismo tiempo me fascinaba la pasión de cada ensayo y la capacidad que tenían mi padre y sus amigos de actuar e interpretar un rol. Mi ídolo era Eduardo que interpretaba al diablo en *“A La Diestra de Dios Padre”* y que tenía una voz grave y una imponente

presencia en el escenario, subía de un salto y su voz nos hacía a mí y a mi hermano Moncho, guardar silencio de inmediato.

En mi cabeza todavía está el recuerdo de mi corto primer encuentro con las tablas justamente con este grupo, mientras acompañaba a mi padre a sus ensayos. A alguien se le ocurrió que el hijo chico del Héctor, es decir yo, subiera al escenario a interpretar a un pequeño lazarillo. Subí temblando sin saber qué hacer ni mucho menos qué decir. “*Tranquilo, no tienes que decir nada*”, alguien comentó. “*Solo tienes que estar relajado Toñito*”. La directora me dijo que caminara de un lado a otro mientras el ciego tomaba mi hombro. Mi personaje no tendría ningún texto, pero después de repetir la escena dos o tres veces y una pequeña reflexión Marcela exclamó con seguridad: “*No, no sirve, sigamos haciendo la escena como antes no más*”. Quizás mi mejor actuación vino después de aquel instante, al tratar de disimular la frustración que había sentido al no ser considerado como un actor más en la compañía, bajando por las escaleras tratando de contener las lágrimas, sin embargo, fue la primera vez que sentí la adrenalina de enfrentarme al público y poder compartir el escenario con otros actores.

Otras obras que este grupo realizó fueron *La Señorita de Tacna* y *La Viuda de Apablaza*. Era un equipo compuesto por estudiantes de la Universidad de Talca, actores aficionados, como lo era mi padre, y algunas personas que venían desde Santiago. Hubo un intento de montar la obra *Bodas de Sangre*, pero en medio del proceso la universidad decidió que el grupo no continuaría. Desde aquel entonces mi padre decidió fundar su propia compañía, *Teatro Al Margen*.

En aquellos años no conocía las razones por las cuales mi padre dedicaba tanto tiempo a la actividad teatral sin recibir ningún tipo de remuneración, y aquel mundo me parecía algo raro, donde toda la gente estaba un poco loca, vistiendo raro, hablando en difícil y repitiendo sus textos cuando se duchaban. Haciendo algo que realmente no tenía ninguna importancia para nadie y donde en la mayoría de las oportunidades perdían dinero. Después de tanto

ensayar realizaban algunas presentaciones en la universidad, otras pocas en otras ciudades y luego volvían a preparar otra obra, sin siquiera completar una temporada de 10 presentaciones.

Más tarde me di cuenta que aquel grupo tenía una gran importancia social y cultural para la época, ya que se trataba de una de las primeras organizaciones teatrales que surgía en la ciudad de Talca posterior a la dictadura cívico militar encabezada por Augusto Pinochet, quien había borrado del mapa todo intento de creación y participación artística.

Luego de la recuperación de la democracia llevada a cabo con el plebiscito del año 1988, comienza el periodo de transición hacia una democracia plena, en donde las instituciones públicas de educación tienen mayor autonomía. Es así como el Centro de Extensión comienza a dar cabida a disciplinas artísticas que habían sido objeto de censura. De esta forma la Universidad de Talca, a través de la dirección de extensión, crea un taller de teatro en donde pueden participar todos los alumnos.⁸

Hoy comprendo que el impacto generado por el gobierno militar en la cultura y las artes en Chile y la Región fue de gran envergadura, las escuelas de teatro que existían en distintas regiones del país durante el gobierno del Salvador Allende fueron cerradas sin poder abrirse hasta la actualidad, y las facultades de arte de las Universidades de Chile y católica fueron intervenidas y dirigidas por militares. Recién ahora puedo entender la pasión y el entusiasmo que ponían mi padre y sus compañeros en el montaje teatral, ya que no solo se trataba de representar una historia o un texto, sino de recuperar parte de la propia vida, y el hacer teatro logrando presentarse, aunque fuera en

⁸ Sebastián Caro, Pedro Fuentes y Luis Meza, *Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010)*, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso 2015.

pocas funciones, era la herramienta para recupera la alegría, que en aquellos años se había transformado en un eslogan.

Pese a que lo plasmado en el párrafo anterior es parte de mis primeros recuerdos en relación con el teatro, mi propio padre me ha enseñado que existieron muchos creadores que hicieron resistencia durante la dictadura y que se atrevieron a hacer teatro incluso bajo prohibición y sospecha. Recuerdo muy bien el relato de Héctor, quien me contaba que mientras ensaya la obra "*Víctor o los Niños Al Poder*" en la casa de su compañero *Cesar Figueroa*, bajo la dirección de *Rafael Ahumada*, mucho antes del grupo de teatro del Centro de Extensión de la Universidad de Talca, notaron que una persona en un vehículo desconocido los estaba espiando a las afueras del hogar de su compañero en las mismas horas que ensayaban. Sin embargo, a pesar de las presiones y el miedo a estar siendo perseguidos, logran presentar la obra con muy poco público, pero con un gran sentimiento de victoria. Esta organización llevaba por nombre *Teatro Experimental de Talca* y fue un grupo desconocido de actores vocacionales que comienzan a trabajar en el año 1982, justo el año en que nací, enfrentándose a la censura propia de la época y a una situación social compleja en todo el país.

Otro grupo que trabajó bajo las mismas circunstancias fue el *Teatro de Cámara* dirigido por *Victoriano Valdés*, los que a su vez son herederos de la primera gran profesora de teatro maulino *Teresa del Pino*, tal como lo registra mi hermano, Pedro Fuentes, en su trabajo de titulación en la Universidad de Playa Ancha junto a sus compañeros *Sebastián Caro* y *Luis Meza*.

Durante la década de los 60's, Regresa a Chile la actriz talquina Teresa Del Pino, quien luego de realizar sus estudios de actuación durante tres años con el actor japonés Seki Sano en Ciudad de México se radica en la ciudad de Talca. La joven actriz llegó a una ciudad en donde la actividad artística era casi nula. Es por este motivo que decide asumir la labor de iniciar un movimiento teatral en Talca convirtiéndose en una de

*las gestoras teatrales de mayor relevancia para la historia del teatro local.*⁹

En una breve conversación con el experimentado actor José Soza antes de la presentación de la obra *El Otro* de la compañía *Teatro Niño Proletario*, en nuestro *Galpón Al Margen* el año 2018 nos pregunta precisamente por *Teresa Del Pino* y la reconoce como su primera maestra teatral, quien desarrolló el teatro en Talca cuando no existía ningún otro referente. Nos cuenta, además, que si no hubiera sido por ella, quizás nunca habría llegado a dedicarse al teatro y que le debe gran parte de su trabajo.

El gran aporte de Teresa del Pino, como creadora y maestra, la transforma sin lugar a dudas en una de las figuras más importante dentro de esta historia, ya que su trabajo lo identificamos como el comienzo de todo lo que existe hoy, siendo la precursora del teatro en un lugar que no tenía mayores conocimientos en esta materia por lo tanto el más grande de los ancestros del Movimiento Escénico Maulino.

La historia de Teresa del Pino es maravillosa. Ella decide estudiar ya adulta con el profesor japonés Zeki Sano, quien a su vez era un discípulo de Stavnilasky, padre de la actuación realista y el teatro ruso. Llega a Talca y a raíz de una entrevista en el diario comienza a masificarse su trabajo. Realiza una labor encomiable en la formación de personas que crearon compañías de teatro, y luego se va al exilio, estableciéndose en Bélgica. Victoriano Valdés expone lo siguiente:

En los 60, siendo un muchacho, inicié mi ciclo teatral en Talca, con gente que hacía teatro en una institución formada a comienzos del Gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva, llamada

⁹ Sebastián Caro, Pedro Fuentes y Luis Meza, *Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010)*, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso 2015.

Promoción Popular. La directora se llamaba Teresa Del Pino, y entre los jóvenes actores sobresalía José Soza (quien luego brillaría a nivel nacional). Teresa del Pino formó un grupo y yo fui atraído hacia esa experiencia. Corría el año 1964.

Llenos de alegría, hacíamos teatro como unos entusiastas aficionados. En regiones y específicamente en Talca, nunca ha existido teatro profesional. En aquellos años, según recuerdo, fuera de Santiago solo en Concepción y Valparaíso existían compañías profesionales dependientes de la Universidad de Concepción y de la Universidad de Chile de Valparaíso. En Santiago, la Universidad de Chile y la Universidad Católica impartían la carrera y tenían sus compañías permanentes. La Universidad Técnica del Estado tenía una compañía más pequeña y existían muchas compañías independientes.¹⁰

Reflexiono a medida que escribo estos párrafos sobre la importancia que tiene el teatro en su contexto. Muchos autores han hablado sobre el tema, pero muy pocos teóricos locales han profundizado sobre la idea del arte escénico como medio de cambio social en la Región del Maule. Quizás lo que hacían estos primeros creadores teatrales maulinos solo respondía a la alegría y al entusiasmo de querer montar una obra teatral o, por otra parte, era la respuesta revolucionaria y formar lo que luego hemos denominado, junto con Héctor, como la contra-cultura de la época, pero sin lugar a dudas

¹⁰Sebastián Caro, Pedro Fuentes y Luis Meza, Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010), Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso 2015. Entrevista a Victoriano Valdés, Ministerio de Relaciones Exteriores, piso 16, miércoles 20 de mayo del 2015 a las 15:00, Santiago de Chile.

era la semilla de todo un movimiento que hoy crece y se desarrolla, y tal como fue en otros rincones de Chile, una de las principales armas para denunciar o expresar su posición frente a lo que ocurría.

En la década de los noventa los espacios culturales también eran muy precarios, cada municipio tenía su propio teatro, pero estos carecían de equipamiento técnico, de infraestructura adecuada y lo que es más grave de financiamiento para una programación constante. La mayor parte de estos edificios eran utilizados como salas de reuniones que muy pocas veces se utilizaban con los fines que fueron construidos o, todavía más terrible, se utilizaban como bodegas de los distintos departamentos municipales y cuando se solicitaban era imposible desocuparlos de tanto mueble que no tenían donde guardar. Los espacios de mayor envergadura, que se ocupaban concretamente para el desarrollo de la actividad artística, estaban en la ciudad de Talca administrados por las dos grandes instituciones educativas de nivel superior de la época, la Universidad de Talca y la Universidad Católica del Maule.

Precisamente en esta última institución es donde mi padre sigue desarrollando su trabajo creativo, cumpliendo con el objetivo que no había podido terminar el grupo de la Universidad de Talca y montando la obra *Bodas de Sangre el año 1993*, con el que desarrolla una serie de presentaciones por diferentes espacios de la Región del Maule. Un año más tarde, desarrolla otro trabajo teatral bajo el nombre de *Mi Bello Barrio* inspirado en los poemas de *Mauricio Redolés* y que es el resultado de un proceso de taller que se desarrolló en la misma Universidad Católica, donde participó una gran cantidad de estudiantes, jóvenes y adultos de la ciudad de Talca, del cual también formé parte con 13 años de edad, siendo mi segundo encuentro con las tablas después de mi fracaso como lazarillo a los 8 años. Este fue quizás uno de los primeros grupos que trabajaba con la lógica de integración social y que hoy conocemos como "*Elencos Ciudadanos*".

Mis recuerdos de *Mi Bello Barrio* son hermosos, era un elenco que bordeaba las 20 personas, ninguna profesional del teatro, que

encontraron en el Centro de Extensión de la Universidad Católica del Maule la posibilidad de participar de algo que en aquel entonces no era conocido ni masivo. Mezclábamos poemas y canciones, interpretábamos, actuábamos sus letras y provocamos un quiebre en lo que hasta entonces estaba establecido como una sequía teatral en la ciudad de Talca, con una propuesta innovadora que escapaban al teatro tradicional.

En una escena de la obra, aparecía una actriz de espaldas a torso desnudo mientras la luz se apagaba lentamente lo que fue interpretado por muchos como un verdadero escándalo. Además, los poemas de Mauricio Redolés utilizaban un lenguaje popular y claramente de izquierda, donde se realizaban metáforas que apuntaban al abuso de poder durante la dictadura, lo que causó un revuelo en el público conservador de la época y costó a mi padre la censura por parte de la universidad y posterior salida de este taller como director.

Existieron algunos esfuerzos por seguir presentando el trabajo creativo. Recuerdo en esta intención la invitación al grupo para ir a actuar a la ciudad de Cobquecura durante el verano de 1995. En este viaje se sumó el músico *Marcelo Gutiérrez Lecaros*, quien interpretaría algunos temas antes de cada función, con el objetivo de generar un espectáculo más atractivo para la gran cantidad de público que asistiría a las presentaciones. Héctor arrendó un bus y nos dirigimos al lugar llenos de entusiasmo y alegría. El viaje era típico de un paseo juvenil, Marcelo cantaba junto a su guitarra y todo era fiesta mientras nos dirigíamos a nuestro destino.

En aquel entonces el teatro no era una actividad profesional, más bien era un mecanismo para estar simplemente juntos y disfrutar del hecho de estar arriba de un escenario y mostrar al público lo que habíamos logrado como grupo en el proceso de taller.

Cuando llegamos hasta el lugar donde actuaríamos, nuestra felicidad se vio abruptamente interrumpida y la gestión cultural chilena nos dio un tremendo golpe en el rostro. Nadie nos estaba esperando en la

ciudad, no había publicidad de la obra, y no sabían siquiera de la existencia de la compañía. Tampoco había alimentación para las 20 personas que componían el grupo y al parecer nuestro contacto en la municipalidad, el mismo que nos había invitado con tanto cariño, había sido despedido.

Mi padre no sabía qué hacer, tenía a su cargo una veintena de personas que creían en él y que habían viajado con la ilusión de participar de su primera presentación fuera de la Región del Maule, y claramente no estaban las condiciones para el desarrollo de ninguna función.

Solo habíamos conseguido que nos abrieran el internado del colegio para tener un lugar donde dormir, pero no se había presupuestado la alimentación para la compañía y, como lo mencioné anteriormente, había un desconocimiento total por parte de los vecinos y veraneantes de nuestro trabajo. Éramos una compañía ultra desconocida, en un lugar lejano, sin ninguna figura de la televisión que pudiera atraer a los espectadores. Más bien solo éramos un grupo de jóvenes que recién estábamos conociendo el teatro y que se había ilusionado con una gira como las compañías “importantes”.

Hicimos una reunión en el comedor del internado para decidir qué hacer, alguien preparó una sopa con *Calugas Maggi* para aplacar el hambre y nuestros rostros estaban llenos de desilusión e incertidumbre. Nos sentíamos frustrados con el poco interés municipal por desarrollar el teatro, enojados con la irresponsabilidad del gestor cultural y preocupados porque no teníamos cómo alimentarnos. Héctor ya había invertido dinero en el bus que al parecer no recuperaría. Lo que sí sabíamos era que podríamos ocupar tanto el internado como el salón donde actuaríamos para hacer lo que pudiéramos.

De inmediato surgieron ideas: algunos se ofrecieron para hacer afiches, otros para repartir volantes en la playa, algunos propusieron echar a correr la voz, ir a la radio, hablar en los negocios, y entre todos hacer publicidad para nuestra obra. Nos pusimos de acuerdo

en solicitar un aporte voluntario después de la función que nos permitiera cocinar y quizás recuperar algo del dinero invertido en el arriendo del bus.

Cuando nos comenzamos a vestir y preparar para la función, todos estábamos muy nerviosos, no sabíamos si llegaría o no la gente y menos si podríamos obtener algo de dinero que pudiera financiar parte de nuestra estadía, pero estábamos todos trabajando juntos, arriesgándolo todo frente a la victoria o el fracaso.

La obra fue un éxito, realizamos 3 presentaciones con el salón municipal con una gran asistencia de público, logramos obtener dinero para nuestra estadía en la ciudad y algo alcanzó para terminar con una fiesta. Héctor, sin embargo, no pudo recuperar los fondos del bus, sería la primera de tantas veces que perdería dinero en el teatro y que él siempre menciona como *“su aporte para la cultura”* o como su vicio. *Algunos gastan en cigarrillos, otros en alcohol, yo gasto mi plata en teatro.* – dice siempre.

Sin lugar a dudas el mayor éxito no fue el resultado artístico de lo que habíamos preparado, sino que como grupo pudimos sobreponernos a la dificultad y trabajar juntos por el bien común. Nos enfrentamos a un conflicto que producto de la energía colectiva pudimos resolver, lo que se transformó en un gran aprendizaje para mí a los trece años de edad. Lo que importaba era la obra, y había que sacarla a flote como fuera.

El público se acercó a nosotros, por supuesto que algunos se escandalizaron producto de las pequeñas escenas insinuantes o por el vocabulario del texto, pero una gran cantidad de personas nos habló del trabajo, de la importancia que era lo que estábamos haciendo, de los nexos con los acontecimientos de la historia de Chile que no podíamos olvidar. De esta manera el teatro se transformó en un lugar de encuentro donde por primera vez entendí el sentido de este arte, o por lo menos el objetivo que tiene para nosotros el teatro, donde lo que hacemos tiene que necesariamente tener una relación estrecha con los espectadores, sobre todo en aquellos años donde

nos enfrentábamos a las consecuencias del gran apagón cultural provocado por el régimen militar. Donde el teatro y la obra de arte solo se completan en la relación entre artistas y público. Se me hace pertinente en este sentido lo que expone el gran teórico teatral, Jerzy Grotowski.

Encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado de la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor- espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y “viva”.¹¹

Complementando lo planteado por Grotowski, también en esta experiencia me pude percatar de algo que después se transformó en una tónica en el ejercicio práctico del hacer teatro de nuestra Región. La relación que se establece entre los miembros de una compañía repercute indiscutiblemente en el teatro, y ese impacto se puede notar incluso en el resultado artístico, es decir además de la relación actor – espectador que plantea Grotowski, debe necesariamente existir una serie de otras relaciones como: director – actriz, actor – actriz, actor – técnico, técnico – director etc. Todas ellas no solo con objetivos de trabajo donde cada uno solo interpreta su rol, sino de manera generosa donde el trabajo de uno depende y se potencia con el otro. Cuestión que en la actualidad se ha expandido desde el trabajo de las compañías hasta el trabajo colaborativo entre organizaciones y que configuran a este movimiento.

Después de *Mi Bello Barrio* surgía en mí el deseo de continuar haciendo teatro, sin embargo, a los 14 años era muy complicado ser partícipe de la actividad teatral: mis padres se habían separado

¹¹ Jerzy Grotowski, *Hacia Un Teatro Pobre*, 1968 Hostrebo Dinamarca, traducción de Marco Hlantz, Editorial Siglo XXI, España 1970

muchos años antes y por algún tiempo comencé a odiar el trabajo de Héctor. Él dedicaba mucho tiempo a ensayar, actuar y girar con sus obras, lo que muchas veces coincidía con los días que podíamos encontrarnos y, por otra parte, a mi madre le disgustaba pensar que me dedicaría toda la vida a lo mismo que hacía mi padre, que me mezclara con personas más grandes, muchas veces escandalosamente extrovertidas, que se vestían de manera extravagante o hablaban diferente. Decidí, por tanto, alejarme del mundo teatral y concentrarme en mis estudios de enseñanza media.

Un día mi padre me retiró anticipadamente del horario escolar y me llevó a un café para hablar conmigo. Siempre que Héctor me invitaba un café se trataba de algo grave en la familia o de extremada urgencia, por lo tanto, a medida que caminábamos por la Uno Sur de Talca hacia el extinto *Café Pallet* yo me iba preparando psicológicamente para enfrentar la dolorosa noticia.

Después de pedir el cortado de Héctor y mi café helado, vino un silencio y después la voz de mi padre. –*Primero tengo que contarte una cosa, después tengo que proponerte algo, me dijo, no respondí nada y solo seguí tomando helado. -Vendí unas funciones de Bodas de Sangre, pero el actor que hace el personaje del novio se retiró de la compañía, ¿tú podrías remplazarlo? -Es complicado para mí-* le dije, a lo que él respondió: –*Lo que me preocupa es que ya estoy comprometido, la publicidad ya está hecha y es la próxima semana, tengo que conseguir pronto un reemplazante y tú puedes hacerlo. - También es complejo para mí, papá ¿qué va a decir mi mamá? -* dije. Ahí vino un silencio todavía más largo y una reflexión de Héctor que terminó en –*Yo hablo con ella.*

En realidad, lo que más me motivaba a participar del proyecto era que mi padre me pagaría igual que a todos los actores y en ese tiempo un dinero extra me vendría muy bien para mis gastos juveniles, pero me aterraba la reacción que podría tener mi madre al enterarse de la propuesta para ser parte de lo que ella criticaba tanto.

Cuando mi papá habló con ella, Cristina se sentó en una silla, se tomó la cabeza y se largó a llorar un rato, después guardó un silencio aterrador que yo sentí eterno, más eterno que el del *Café Pallet*, cuando mi padre me pedía actuar, a lo que continuó un grito que nos hizo saltar a mi papá y a mí. Después de eso dijo. *-Anda no más, tienes mi permiso. Yo sabía que te ibas a meter en lo mismo que Héctor. Si lo vas a hacer, hazlo mejor que él.* Cabe mencionar que mi madre es otro personaje relevante en mi historia personal, que tiene una personalidad que podríamos definir como dulce, pero al mismo tiempo peligrosa e impredecible y que ella siempre ha afirmado que los genes del teatro provienen de su familia y no de la de mi padre.

Cuando comencé a actuar en *Bodas de Sangre* se trataba de un grupo que ensayaba en el teatro de San Javier, edificio que en realidad estaba en desuso, como la mayoría de los teatros de la Región, y que no contaba con recursos para una cartelera permanente ni menos un administrador constante. En el grupo participaban algunos de los alumnos de Héctor, quienes vivían en su mayoría en San Javier y Villa Alegre. Ellos y ellas eran *María José Llona, Aldo Tolosa, Diego Bustamante, Alejandra Albornoz, Sofía Toloza* y mi padre, y junto conmigo también se integró *Quena Ramos*, una de mis más grandes compañeras en el teatro y amiga de la vida.

Cuando comencé a actuar con este grupo, el trabajo de actor se vio claramente potenciado en la rigurosidad de los ensayos, dejé de decir pequeños textos como en la experiencia de *Mi Bello Barrio*, y tenía que someterme a escenas de extremo dramatismo, con la dificultad además de montar un clásico de la literatura universal donde claramente me compararían con el actor anterior.

En aquel grupo también participaba *Alejandra Albornoz*, pareja de mi padre con quien, incluso antes de *Mi Bello Barrio* montó la obra *Versos en Armonía* en el año 1992, trabajo que mezcla poemas y canciones de diferentes autores latinoamericanos y que al momento de escribir el presente texto todavía es representado por el elenco original, que lo completa el músico Aldo Tolosa. Este montaje cuenta

con más de 300 presentaciones tanto en Chile como el extranjero y es la piedra fundacional de la compañía de *teatro Al Margen*.

Las presentaciones comprometidas de *Bodas de Sangre* se realizaron en el desaparecido teatro de Constitución. Antes de salir a escena mis piernas no paraban de temblar y pensé que la voz no me saldría cuando estuviera parado en el escenario, pero luego sentí en escena el apoyo de mis compañeros y finalmente la presentación terminó de manera honrosa. Mi intención era hacer solo estas dos presentaciones y luego volver a mi vida cotidiana como estudiante de enseñanza media, sin embargo, después de eso me fasciné con la idea de actuar y no he parado de trabajar en el teatro hasta la actualidad.

En la primera mitad de la década de los 90 también existían otras personas y agrupaciones que se dedicaban al desarrollo del teatro en la ciudad de Talca y en la Región del Maule. Personas que yo, en el paso de la niñez a la adolescencia, percibía como los archirrivaes teatrales de mi padre, pero que en realidad planteaban miradas más contemporáneas en el ejercicio de hacer teatro, arrastrando consigo los aprendizajes de la formación actoral de carácter más profesional con claras influencias europeas y norteamericanas.

Una de estas personas era María Eugenia Arriagada, quien después de estudiar con Humberto Duvauchelle durante 3 años, funda el grupo de *Teatro Experimental de Talca TETA* junto a las actrices y actores maulinos *Roxana Saravia*, *Rosita Cáceres* y *Claudio San Martín*, este último era quien representaba el papel del novio en *Bodas de Sangre* antes que yo en la compañía *Al Margen*, dirigida por mi padre, por lo tanto, a quien indirectamente de debo mi abrupta entrada en el teatro profesional.

María Eugenia Arriagada también llegaba al alero de la Universidad Católica del Maule y comenzaron montando obras teatrales de sobresalientes dramaturgos chilenos de la época, quienes también planteaban nuevas maneras de hacer teatro desde la dramaturgia, como el trabajo del destacado autor *Jorge Díaz*, quien identifica a sus

textos dentro del teatro del absurdo. Así lo registra un grupo de actores de la universidad de Playa Ancha en su tesis de licenciatura:

Quando llegó a la ciudad, el año 1994, entró a trabajar en el taller de teatro de la Universidad Católica del Maule. Estos talleres eran abiertos a toda la comunidad maulina y estrenaba montajes anualmente, que no superaban las cuatro o cinco funciones. Ese año formó, junto a Rosita Cáceres, Roxana Saravia y Claudio San Martín, actores aficionados de la ciudad, la compañía Teatro Experimental de Talca, TETA. Trabajaron juntos en el taller de la Universidad Católica del Maule que dirigía la misma María Eugenia, en un montaje de Jorge Díaz, La Vuelta al Volantín en 80 pájaros, con la cual participaron en un festival realizado en Osorno. TETA no tuvo más de tres montajes a lo largo de su existencia y el año 1997 presentan su último trabajo Mata a tu Prójimo Como a ti Mismo, también de Jorge Díaz. El grupo se disgregó por razones laborales.¹²

Posterior a este grupo la actriz, conocida como Kenna Arriagada, forma el grupo *Convergencia*, con quien realiza un teatro en la línea del concepto In-Yer-Face, es decir un teatro que intenta provocar al espectador donde, en palabras de la propia actriz, se utiliza un lenguaje sucio y hay desnudez, cuestión que hasta entonces no era trabajada por algún grupo talquino, lo que provocó un gran impacto en la comunidad maulina. Este estilo se puede definir como:

...Descaradamente agresivo o provocativo, imposible de ignorar o evitar". Se utiliza en el argot cotidiano con

¹² Sebastián Caro, Pedro Fuentes y Luis Meza, Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010), Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso 2015.

el sentido de “agresivo, provocativo, descarado”. Sugiere sobrepasar la normalidad, ir más allá de los límites. Eso es precisamente lo que hace el teatro in-yer-face con un lenguaje explícito y fuertes imágenes visuales que incomodan al espectador, no muestran los acontecimientos de forma imparcial permitiendo al espectador formarse sus propias opiniones, sino que proponen una experiencia y buscan que el espectador sienta emociones extremas. Buscan golpear sentimientos primarios del espectador mediante escenas violentas y chocantes.¹³

Sin lugar a dudas esta nueva forma de presentarse frente a la creación era desconocida hasta el momento en la realidad cultural de la Región y causó una reflexión crítica frente al proceso de creación artística donde aparecían formas más contemporáneas y provocativas.

Los más jóvenes nos sentíamos desconcertados al enfrentarnos a este tipo de espectáculos, pero al mismo tiempo conocíamos y aprendíamos de otras miradas en la creación teatral que claramente eran influenciados por países con un desarrollo artístico diferente al de Chile.

Sin hacer un juicio de gusto, a mis 15 años de edad me daba cuenta que este teatro representaba a una parte importante de los artistas escénicos chilenos, que se desarrollaban desde una visión eurocéntrica o con claras influencias de los creadores estadounidenses, lo que generaba un conflicto con los artistas que relevaban la cultura local como eje fundamental de su trabajo y que intentaban fuera de toda legitimidad crear algo nuevo en relación con la sociedad donde se crea la obra de arte. Conflicto que a mi juicio, a medida que pasan los años, va desapareciendo, dando paso a una

¹³<https://artedemarteblog.wordpress.com/2015/05/02/teatro-in-yer-face/>

mixtura más armoniosa de los estilos teatrales hasta configurar una identidad propia e innovadora.

En este sentido, el trabajo de la compañía de teatro *Tema*, a cargo de la actriz Constanza Pérez, genera un aporte más consistente al desarrollo del Movimiento Escénico Maulino actual, ya que, desde su regreso a la ciudad de Talca en 1996 y hasta la actualidad, ha desarrollado un trabajo constante donde precisamente se mezcla la influencia marcada por la formación académica con una investigación profunda de temas locales, a través de obras que alcanzan un mayor grado de circulación y un gran número de presentaciones.

También es importante mencionar como un aporte al movimiento, el vínculo que ha generado Constanza en los últimos años con artistas más jóvenes que encuentran en dicha compañía una plataforma de crecimiento y de trabajo profesional.

Cuando Constanza llega a Talca, trabaja con *Kenna Arriagada* en la creación del montaje *Lafquén Ghulmen*, donde además participa *Rosita Cáceres*, quien había sido compañera de mi padre en el Teatro de la Universidad de Talca, y *Fabián Negrete*, quien provenía de Lontué. Montaje con el que logra participar de la sexta versión del festival *Teatro A Mil* que se realizaba tradicionalmente hasta entonces en la Estación Mapocho de Santiago de Chile. Por lo tanto, se trata del primer trabajo de la Región del Maule que forma parte de una plataforma nacional de circulación y participa de esta importante instancia.

Sin lugar a dudas, los trabajos más importantes de *Constanza Pérez* y la compañía *Tema*, referidos a este primer período entre la segunda mitad de la década de los noventa y principios del nuevo milenio, fueron una serie de unipersonales con un alto grado de investigación y relación con la idiosincrasia del sujeto rural y proletario, donde destaca *El Velorio del Angelito*, historia que relata el ritual de velar a los niños que han muerto antes del bautizo en los campos de Chile vestidos como ángeles arriba de una mesa. Este

trabajo que se ve materializado el año 2001 y con el cual participa nuevamente del festival de Teatro A Mil y posteriormente realiza presentaciones en México, siendo otra vez precursora como la primera actriz maulina que presenta su trabajo en el extranjero.

Constanza Pérez estudio en la academia de Fernando González y participó además del destacado montaje teatral *Las Siete Vidas del Tony Caluga*, bajo la dirección de *Andrés del Bosque*, por lo tanto, se trata de una actriz que no solo cuenta con estudios formales, sino también con experiencia de trabajo en una obra destacada en la historia del teatro nacional.

La compañía *Tema* utiliza este nivel de formación en la creación de un teatro que parte desde el estudio y la reflexión minuciosa de personajes y situaciones cotidianas del mundo rural, para llegar a propuestas de puesta en escena que nunca antes se habían utilizado en la Región del Maule.

Recuerdo la primera vez que asistí a una presentación de la obra *El Velorio del Angelito*. Me impresionó la capacidad de generar un montaje con una sola intérprete, el diseño y el manejo de una escenografía compleja, pero que se podía transportar en pequeñas maletas, y el manejo de diminutas marionetas que generaban un teatro limpio y atractivo con muchas semejanzas a la ritualidad.

Durante la década de los noventa no existían escuelas de teatro formales ni informales en la Región del Maule, tampoco en otras ciudades que no fueran Santiago o Valparaíso, como consecuencia de la intervención cívico militar de 1973. Por lo tanto, todos los jóvenes que tuvieran interés por cualquier práctica artística que se relacionara con el teatro y otras disciplinas tenía que participar de los talleres ofrecidos principalmente por las universidades de Talca y Católica del Maule, o por iniciativas municipales o de gobierno.

Asistí, por ejemplo, a un programa de formación de actores regionales organizado por el *Departamento de Cultura del Ministerio de Educación*, donde diferentes profesores nos venían a formar en diversas áreas como diseño, dirección, dramaturgia y actuación. Uno

de estos profesores fue el destacado director nacional Ramón Griffero.

Cuando llegamos al taller de Griffero, nos encontramos con algo que para mí en ese entonces era muy extraño. Nos pidió dividir el piso con líneas hechas con cintas de papel en diferentes direcciones, de manera que se generó un rectángulo que contenía otros doce rectángulos que eran cruzados por dos diagonales en el cuadrado más grande. Él nos planteó su trabajo en torno a lo que denominaba como *Dramaturgia del Espacio*, y durante el ejercicio del taller nos enseñó a componer con el cuerpo y con diferentes objetos, de manera que la sola disposición sobre el espacio se transformara en un discurso.

En estas instancias de formación participaban una gran cantidad de personas, desde actores aficionados, estudiantes, profesionales y personas interesadas en la actuación, y era el único momento en donde trabajábamos juntos en la creación de un ejercicio teatral, lo que para mí se transformaba en un momento único para poder aprender de todos y todas. Al final del taller preparamos una muestra y era quizás la única oportunidad en que trabajaban juntos los integrantes de diferentes compañías.

En el inicio del texto de Ramón Griffero, *La Dramaturgia del Espacio*, donde se expone la teoría que yo tuve la oportunidad de conocer a mis quince años, resuena el siguiente párrafo, donde se registran de manera escrita lo que significaba para mí tener la oportunidad de participar de estos talleres.

Los ejercicios y las reflexiones de este libro están dirigidos a aquellos que buscan un espacio para gatillar sus propias convicciones, para generar sus propias autorías. Y para aquellos que desean ver desde otro lugar el mundo de la representación. Y finalmente, para registrar y señalar que desde otros territorios de este planeta también se gestan

creaciones y teorías sobre un arte de la especie. ¹⁴

El único mecanismo para aprender teatro para aquellas personas sin experiencia teatral era participar de estas iniciativas o acercarse a alguna de las compañías que ya existían para que los incluyeran en algunos de sus procesos creativos.

En este sentido existían dos tipos de organizaciones teatrales en la Región. Las que guardaban celosamente los espacios para el ingreso de nuevos integrantes, que generalmente eran profesionales de las artes escénicas, con el interés de desarrollar un trabajo sistemático con un grupo establecido de personas que crecía en conjunto; y las que se abrían generosamente a la posibilidad de ingreso de gente más joven, donde el proceso de creación era más participativo y donde no era de relevancia la experiencia teatral, sino más bien el deseo de generar un proceso creativo colectivo. En estas últimas se encontraba la compañía *Al Margen* de mi padre, y *Walymai* fundada por el actor *Mauricio Cepeda*, con el que también tuve la oportunidad de trabajar brevemente durante mi adolescencia.

Mauricio es una artista que ha transitado por muchos lugares de la creación. Su trabajo nace en la calle, pero más tarde se potencia con estudios formales en la academia de *Gustavo Meza* y la participación de experiencias de formación profesional en Buenos Aires.

En Santiago se vincula con grandes personalidades del teatro chileno contemporáneo de la época como lo son *Andrés del Bosque* y *Andrés Pérez*, siendo su referente en las famosas fiestas Spandex que él pretendía replicar en la ciudad de Talca.

Recuerdo que mi experiencia de trabajo con Mauricio surge un día que íbamos caminando con mi hermano Moncho por la alameda de Talca. De pronto en la cuadra que se encuentra entre las calles ocho

¹⁴ Ramón Griffero, *La Dramaturgia del Espacio*, Editorial Frontera Sur, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Gobierno de Chile. Santiago de Chile, 2011

y nueve orientes vimos a un hombre que caminaba en unos grandes sancos y daba vueltas por el lugar. Luego que se detuvo a descansar en un árbol, nosotros, jóvenes curiosos, nos acercamos a él y le preguntamos. - *¿Qué está haciendo amigo?* A lo que él respondió: *estoy trabajando, amigo, esta es nuestra oficina.* - *¿Cómo es eso?* Le preguntamos. - *Somos una compañía de teatro y estamos practicando para un evento que tenemos el sábado.*

Quien nos había respondido era Alejandro Avilés, destacado profesor y músico popular callejero de la ciudad de Talca y la Región, y quien en ese entonces trabajaba con *Mauricio Cepeda* en la realización de diferentes eventos de animación infantil.

No sé cómo, con mi hermano Moncho terminamos yendo dos veces a la semana a aprender a andar en zancos, cuestión que nunca logré, pero que me vinculó con otros que me enseñaron a hacer malabares básicos y lanzar fuego. Sin darme cuenta me vi participando de diferentes cumpleaños infantiles y fiestas de empresas. Otras veces nos vimos parados en algunos semáforos haciendo malabares y luego pidiendo el aporte de los conductores, cuestión que por supuesto a mi madre no le agradaba para nada.

Un día mi hermano Moncho se encontró en un semáforo con Cristina, quien asomó su mano desde la ventana de un colectivo, le entregó una moneda y le dijo implacablemente: -*En la casa vamos a conversar*-. Lo que mas tarde se transformó en un escándalo familiar y la fallida prohibición de nuestra madre a nunca mas hacer malabarismo en las calles, lo que sin embargo no paró nuestras ganas de ser artistas circenses.

El trabajo de la compañía Walymai, parte de esta idea de la utilización del cuerpo, el circo, la acrobacia y el espacio público, pero luego muta hacia propuestas teatrales más complejas y de mayor envergadura, que se ve potenciado con la llegada de jóvenes provenientes de escuelas de teatro de la capital, especialmente de *La Mancha*, que recoge la tradición de *Jacques Lecoq*, cuestión que marca un hito en la historia de esta compañía.

El aporte más valioso de Mauricio es que constantemente abre las puertas de su compañía *Walimay* a un gran número de jóvenes y adultos mayores que encuentran un espacio para la creación y la experimentación teatral, jóvenes que se han desarrollado por diferentes vías y que hoy también forman parte fundamental del Movimiento Escénico del Región del Maule.

En aquel entonces las políticas de estado en relación las artes en general eran escasas, el departamento de cultura dependía del *Ministerio de Educación* y los recursos eran muy precarios para el desarrollo de la creación teatral. Como consecuencia de lo anterior las compañías y los espacios contaban con escaso equipamiento técnico especializado, y los artistas se las tenían que ingeniar para tener sus propios equipos e instrumentos.

Recuerdo a mi abuelo, funcionario experimentado de la compañía de electricidad, desarmando una radio vieja y utilizando las perrillas de volumen y sintonización para hacer los dimmer de una consola de iluminación para Héctor. Uno de los más grandes avances tecnológicos de mi padre fue pasar de los tarros de leche Nido que servían como focos de iluminación a tachos construidos con lata y ampolletas planas, que sin embargo seguían siendo artesanales.

En el plano del sonido ocupábamos un Power que leía casete y tenía entrada para 3 micrófonos, por lo tanto, en cada función el técnico tenía que tener todos los sonidos y temas musicales en casete diferentes y ordenados en una mesa de acuerdo a cómo se desarrollaba el espectáculo los cuales en algunos casos superaban más de quince.

Tampoco existían las salas independientes y si una compañía quería actuar en los teatros universitarios, únicos espacios en la ciudad acondicionados para la representación de obra, tenía que entrar en las líneas programáticas de las instituciones o someterse a la censura propia de la época, cuestión que Héctor detestaba.

En respuesta a esta escasa libertad en la creación y a la falta de espacios para la muestra de espectáculos, mi padre arrendó un

galpón en calle 2 norte entre 5 y 6 oriente donde antiguamente funcionó el pub *El Revolver* y, mucho antes un taller mecánico. Allí se crea la primera sala de teatro independiente de la Región del Maule conocida como *Zona Al Margen*. En este lugar se ubicó la librería *Promolibros*, también de propiedad de mi padre, la que permitía financiar el arriendo del lugar, y una pequeña sala con capacidad para 50 personas, las que se ubicaban en una gradería de madera construida sobre los posos del antiguo taller mecánico.

Zona Al Margen, cuyo nombre se extrajo de la compañía que a su vez marca notoriamente un teatro que se plantea al margen de lo oficial, fue también un lugar de reuniones para los artistas de la época, quienes se juntaban a conversar sobre la cultura local y el estado de la política nacional, acompañados siempre de un vino o un completo de traspase. Se trataba de un espacio que no se le negaba a nadie y donde aquellos que necesitaban conversar acaloradamente sobre arte o cualquier otra cosa encontraron su refugio.

En este grupo participaban, entre otros, Héctor y *Alejandra Albornoz*, su pareja, pero además la artista visual *Loreto Pérez*, *Gustavo Riquelme*, el pintor *Fulvio Fernández*, la actriz *Roxana Saravia*, el fotógrafo *Reinaldo Villar*, el músico *Vicente Acuña*, la escritora *Silvia Rodríguez*, el escritor *Rodrigo Jara*, el cineasta *Marcos Días* y mis tíos, *Carlos Fuentes* y *Erika Bravo*.

Este grupo además tuvo la responsabilidad de organizar la primera fiesta de la cultura, cuestión que pone en jaque a estos críticos artistas, que no estaban agrupados bajo ningún nombre ni organización, ya que precisamente la institucionalidad que ellos tanto cuestionaban en sus conversaciones, les daba la posibilidad de plasmar su visión del arte y la cultura en un evento masivo mediante un aporte del Gobierno Regional del Maule donde trabajaba el escritor *Roberto Gómez*, quien también asistía de vez en cuando a este lugar.

La actividad fue una fiesta cultural muy precaria en la alameda de Talca, quizás la más precaria de la historia, donde el grupo se vinculó con artistas más jóvenes, como lo fue el grupo musical *Los Asociales*

y jóvenes actores aficionados de la Región del Maule, en la creación de un espectáculo performativo que no logró el impacto esperado en la gente.

Se pintaron lienzos que caían de los árboles con frases poéticas, y se realizaron algunas otras actividades en distintos sectores de la cuadra ubicada en la alameda, entre Uno y Dos Oriente. La organización fue muy desordenada, contaban con un escaso presupuesto y se pretendió hacer un evento más grande de lo que los recursos alcanzaban, el escenario se desarmaba mientras hacíamos la presentación y no se logró el objetivo que se había planteado en un comienzo. A pesar de esto, no recuerdo esta celebración como un fracaso, sino una actividad que a todos los que participamos nos generó mucho estrés, pero que sin embargo marcó un hito en las celebraciones de la Fiesta de la Cultura, que posteriormente se desarrollaron con más dinero y por supuesto organizados por otras personas.

Mi recuerdo más importante después de todo esto, es que cuando nos citaron a una ceremonia de agradecimiento a la gobernación, donde asistimos todos los que habíamos participado a recibir un pequeño reconocimiento, al momento de entregar un diploma a *Fulvio Fernández*, este rompe inmediatamente el papel en frente de la autoridad y dice algunas palabras donde exponía su crítica a la gestión cultural local. Este fue quizás el acto más consecuente en la decisión de llevar a cabo la primera Fiesta de la Cultura.

Quizás los episodios que acabo de relatar, en los que hago referencia a los artistas que participaron de los encuentros en *Zona Al Margen*, no se relacionan directamente con el desarrollo del Movimiento Escénico Maulino actual, pero sientan para nosotros un aprendizaje que comienza a hacerse característico, y el motor para el desarrollo cultural de la Región, el que dice relación con el trabajo en equipo que se fortalece gracias a los aportes de todos sus miembros, independiente de los logros y fracasos que alcance el grupo.

Los caminos que han tomado aquellos revolucionarios artistas de la época son diversos; algunos han profundizado su trabajo creativo,

otros se transformaron en funcionarios públicos de la cultura y otros se dedicaron simplemente a otras cosas. Algunas relaciones se quebraron, el grupo ya no se reúne a hablar de las políticas culturales ni a plantearse críticamente frente a la cultura de la Región, pero sin lugar a dudas el espíritu de aquel grupo y mis recuerdos de su forman de entender los procesos de desarrollo artístico, repercutieron en mi propia personalidad y en mi forma de entender el arte, incluso sin darme cuenta.

En Zona Al Margen se presentaron muchas obras dirigidas por mi padre, recuerdo espacialmente el montaje *Lo Crudo lo Cocido y lo Podrido de Marco Antonio de la Parra*, este último como fruto de un taller realizado en el *Centro de Extensión de la Universidad de Talca*. Además, fue un lugar de encuentro para el teatro donde alguna vez estuvieron artistas como *Willy Benítez*, *Malucha Pinto* y el elenco de la compañía *Gran Circo Teatro*, incluyendo a su fundador y director *Andrés Pérez*.

A este mismo lugar un día se acerca un funcionario de la Corporación Nacional Forestal CONAF y le propone a mi padre uno de los trabajos menos pensados para aquella época: montar una obra teatral que tenía por objetivo prevenir incendios forestales. Textos que se habían montado en España con las mismas intenciones y que habían tenido muy buenos resultados. Es así como aparece la obra *Cita Con La Esperanza*. Con la que actuábamos veinticuatro funciones cada verano en diferentes campings y sectores rurales de la Región del Maule. Este proyecto logró un gran aporte al desarrollo de la compañía Al Margen, ya que por primera vez la organización contó con un financiamiento constante, que le permitió comprar nuevos equipos y pagar honorarios a los actores y técnicos.

El ejercicio de actuar periódicamente generó un training de ensayo y actuación que a todos nos permitió crecer como actores y actrices, aprendiendo los unos de los otros. Este proyecto duró cuatro años con montajes diferentes: *Para Que Siga la Vida*, *El Bosque es Mi Casa*, *¿Y si fuera cierto?*

En una primera instancia en el grupo participó como base el antiguo

equipo de *Bodas de Sangre*, donde estaba *Quena Ramos*, *Oscar Meléndez*, *Aldo Toloza*, *Alejandra Albornoz*, *Sofía Tolosa*, *Diego Bustamante*, *Fernanda Frías*, *Héctor Fuentes*, mi hermano *Pedro Fuentes* y yo. Sin embargo, a lo largo de los años se fueron integrando otras personas, entre los que estaban mis amigos *Juan José Troncoso*, *Rosita Carreño*, *George Guerrero* y mi hermano *Moncho Fuentes*.

Mis años de enseñanza media y de estudios en la universidad, pasaron mientras hacíamos las obras de la CONAF. A muchos de nosotros nos permitió ayudar a nuestros padres a pagar los estudios universitarios y cada día crecíamos más como compañía. Por otra parte, recorrimos muchos rincones de la Región del Maule y el proyecto alcanzó un gran prestigio, ya que realmente bajaron los índices de incendios forestales en la época en toda la Región.

Recuerdo que, en una de esas presentaciones, nos presentamos en un camping del *Parque Inglés*, antes de llegar a la *Reserva Nacional Sietes Tazas*. En este lugar no se contaba con electricidad y teníamos que hacer funcionar un motor que proporcionaba la corriente para que los equipos pudieran prenderse. Este motor, además, producía mucho ruido, por lo que había que ubicarlo a una distancia aproximada de veinte metros del lugar donde se desarrollaba la obra, para que de esta manera el ruido no tapara la voz de las actrices y actores.

Los motoristas de la CONAF servían como una especie de promotores del evento y repartían volantes entre los campistas mientras nuestro equipo montaba una improvisada escenografía con trozos de madera que encontrábamos en cada lugar. El público se acercaba con sus propias bancas o se sentaban en piedras del lugar que mejoraban su comodidad con cojines o sacos de dormir que los mismos espectadores traían.

En medio de la representación del montaje, de pronto el motor se detuvo, lo que produjo una oscuridad total. Espontáneamente desde el público se comenzaron a encender linternas, lo que permitió que siguiera el desarrollo de la obra. Sin lugar a dudas fue una las

experiencias más bonitas dentro de todas las presentaciones de las obras de CONAF, ya que pudimos experimentar todavía más concretamente la relación público espectador de la que hablamos con anterioridad.

En otra oportunidad, justo antes de salir a actuar, le avisan a *Oscar Meléndez* que el nacimiento de su primer hijo se había adelantado por lo que era inminente suspender la función. De pronto mi hermano Moncho, que nos acompañaba aquel día dijo, - *Yo lo hago, me aprendo el texto por el camino*. Alguien consiguió algo de vestuario y al comenzar la obra todos estábamos muy nerviosos. Moncho sale a escena y el primer diálogo era justamente con mi padre, que interpretaba un hombre de la ciudad que tenía deseos de quemar las moras. -*Oye, Clemente, yo creo que debemos ir a quemar hoy. Las moras tienen todo sucio el campo*. - exclamó Héctor mientras actuaba. Moncho respondió. -*Están corriendo unos vientos muy traicioneros*-. En ese momento todos celebrábamos pensábamos que Moncho podría cumplir con el remplazo y que había logrado memorizar todo el texto de la obra, o al menos las ideas centrales, pero al segundo texto mi padre dice: -*Es que no lo podemos dejar para después pues hombre*. A lo que mi hermano responde: -*Están corriendo unos vientos muy traicioneros*.

Durante toda la obra lo único que dijo mi hermano fue: -*Están corriendo unos vientos muy traicioneros*, incluso cuando le preguntaban por el pan o unas longanizas que tenía que comprar. El público se rió a carcajadas y pensó que el personaje era así, sin embargo, quienes nos habían contratado se percataron y llamaron la atención a nuestro director.

La experiencia de hacer teatro también revitalizó el deseo de escribir y dirigir de mi padre, es así como también logró crear algunos montajes con financiamiento del FONDART en los que destacan cuatro trabajos.

El primero fue *El Fantasma de Piedra*, donde relata los acontecimientos de la guerrilla literaria entre Neruda, Huidobro y De Rocka; el segundo fue *de Helsinski a Las Tizas* que cuenta el viaje

del integrante del grupo *Quelemtaro* y el *Dúo Corión*, Valericio Lepe, con quien tuvo la oportunidad de trabajar; Un tercer trabajo fue *Hombres de la Tierra*, obra teatral sobre el pueblo Mapuche y por último el montaje *El Dulce Meneo*, obra que contaba la historia de cuatro jóvenes cureptanos que se enfrentaban al cambio del mundo rural dominado por el estado neoliberal, obra que además logró una beca para su dramaturgia de la *Fundación Andes*, y donde personalmente aprendí mucho sobre actuación. Obra que además pudimos representar en el subterráneo del todavía no terminado *Teatro Regional del Maule* y que funcionaba bajo el nombre *La Chingana*, a cargo de un grupo de folkloristas de la ciudad de Talca.

En este proceso yo había pasado de ser un estudiante de enseñanza a media a un universitario de la carrera de pedagogía básica, mi padre había decidido cerrar *Zona Al Margen* por dificultades económicas, yo sentía que el tiempo no me alcanzaba y me comencé a agotar.

Un día estábamos en una reunión de la compañía, tratando de ponernos de acuerdo en algunas fechas para las funciones de la CONAF y a mí me coincidían las presentaciones con pruebas de la universidad. La conversación se transformó en una discusión acalorada y mi padre expresó: - *A ustedes no les interesa la compañía, no tienen nunca tiempo para nada*. Yo le respondí: - *Cómo se te ocurre decir eso, hace cuatro años que no tenemos vacaciones en verano*. Él me contestó agresivamente y yo le hable todavía más agresivo, todos estaban muy tensos. Mi padre se paró desafiante en frente mío, yo le lancé un golpe, pero en medio de los dos se puso mi hermano Pedro, que ya no era un niño y que mas bien actuó como una muralla. Escapé de la casa de mi padre, que en ese momento se ubicaba en la Villa Los Nogales, y me fui llorando hasta la casa de mi Tío Carlos con quien me desahagué mis penas.

Al otro día tuvimos función. Me presenté, cargamos la escenografía, viajamos, actuamos y volvimos sin dirigirnos ni una palabra. Me sentía enojado y frustrado por lo que mi padre había dicho. Él había manifestado muy enojado que no me importaba la compañía y que

era yo el que no tenía tiempo para nada. Yo que lo había ayudado desde un comienzo a remplazar al actor de *Bodas de Sangre*, que me había enfrentado a mi madre para poder actuar, que lo había acompañado en todos sus proyectos, incluso en el intento de actuar en Cobquecura, el que cargaba la escenografía, arreglaba los focos y faltaba a la universidad para ir a las funciones. En realidad, le encontré la razón, no me interesaba el teatro, no me interesaba la compañía, no me interesa ni ser famoso, ni los aplausos, solo quería estar más tiempo con él.

**CAPITULO 2
CRECIMIENTO**

**EL TEATRO COMO UNA FAMILIA QUE APRENDE
2000 – 2010**

Mi relación con Héctor se había quebrado. Él además de director, fue nuestro primer profesor de actuación bajo una metodología principalmente realista. Por lo tanto, no solo había peleado con mi padre sino también con mi primer gran maestro.

Caminé hacia la casa de mi Tío Carlos en compañía de Rosita, quien era mi compañera en aquel entonces. Lloramos un largo rato juntos y nos imaginábamos lo que pasaría hacia el futuro. Gracias al teatro habíamos hecho muchas cosas, desde conocer una cantidad innumerable de lugares hasta poder financiar nuestros estudios en el preuniversitario y posteriormente en los primeros años de universidad. Esta discusión me dolía tanto a mí como a ella, porque se trataba de algo de lo que éramos parte y no queríamos dejar. No sabíamos qué hacer, nos habíamos encantado con el hecho de actuar y representar historias y no queríamos olvidarnos de aquello que nos había traído tantas satisfacciones y aprendizajes. Después de mucho conversar, reflexionar, desahogarnos y tratar de entender también el enojo de Héctor y el contexto en el que se había desarrollado la discusión, surgieron las primeras ideas para fundar nuestra propia compañía que llevaría por nombre *TEATROPELLO*.

El primer esfuerzo por hacer un montaje de los *TEATROPELLO* fue precisamente en un ramo universitario de mi segundo año de carrera de Pedagogía Básica. Había decidido ser profesor, inspirado por la figura de mi madre y porque además sentía que era una profesión que se complementaba perfectamente con el teatro. La asignatura se llamaba *Expresión, Animación y Creatividad*, en la que junto a mis compañeros de universidad representamos la leyenda del *Toro de los Cachos de Oro*. En este grupo participaron Juan José Troncoso y *Georgue Guerreo*, entre otros compañeros y compañeras, quienes después de terminar el ramo me acompañaron a seguir desarrollando la obra incluyendo esta vez a *Rosita Carreño* y *Cesar Castillo*.

En este primer elenco de *TEATROPELLO* no teníamos muy claro qué era lo que queríamos hacer, solo nos dedicábamos a jugar y disfrutar en la práctica de hacer teatro. Tampoco sabíamos dónde presentar la obra ni a quién ofrecerla. Finalmente se dio solo una vez en lo que

se conoce hoy como *Galpón al Margen*, pero que en ese tiempo era solo la bodega de escenografías de mi padre y la compañía *Al Margen*.

La obra fue un rotundo fracaso. El texto parecía más un cuento mal escrito que un diálogo teatral, habíamos usado unos maquillajes que al transpirar se corrían, los vestuarios no tenían ningún diseño, solo utilizamos lo que encontramos en los closets de nuestras casas y no teníamos la capacidad actoral suficiente para representar a los personajes. Sin embargo, mis recuerdos en relación con este montaje son de mucha alegría, estábamos felices porque habíamos terminado el trabajo y mostrado a los vecinos del galpón, pero por, sobre todo, porque estábamos juntos haciendo libremente lo que queríamos hacer.

Junto con este grupo de amigos tratábamos de participar de todas las instancias de aprendizaje y formación que existieran en la ciudad de Talca. Los que seríamos en el futuro profesores teníamos claro que entre más nos nutriéramos de diferentes actividades culturales, podríamos desarrollar de mejor manera nuestra labor docente. En lo relacionado específicamente con el teatro, tratábamos de ir a todas las muestras y presentaciones y siempre estábamos dispuestos para participar en lo que se nos pidiera.

De vez en cuando el *Departamento de Cultura del Ministerio de Educación* solicitaba ayuda a las compañías vocacionales para poder descargar o ayudar a montar escenografías de compañías nacionales de renombre que giraban por regiones financiados por proyectos del gobierno. Recuerdo, por ejemplo, haber ayudado a montar la obra *El Desquite* de la compañía *Sombrero Verde*, Segunda obra de *Roberto Parra*, que había sido dirigida por *Andrés Pérez*, donde tuve la oportunidad de conocer a actores como *Willy Semler*, *Boris Quercia*, *María Izquierdo*, entre otros.

Recuerdo que en esta oportunidad los actores estaban muy tensos porque al parecer se había demorado el montaje de la escenografía, el que era de gran complejidad incluyendo la lluvia real en escena,

para lo que había que llenar el piso del gimnasio municipal con tierra y aserrín. Las personas que habíamos ayudado a montar nos confundíamos con algunos curiosos que habían solo ido a mirar. Finalmente, alguien dijo: *-que se vaya la gente que no es de la compañía por favor.* Alguien comenzó a sacarnos muy enojado, pero de pronto se escuchó una voz que dijo: *-No le haga caso compadrito, siéntese un rato conmigo y sosténgame el espejo, que me tengo que maquillar.* Se trataba del destacado actor nacional *Daniel Muñoz.* - *¿Qué anda haciendo acá?,* me dijo. *-Ayudando a montar la escenografía, pero me echaron-* le respondí, a lo que continué: *-Mi papá también es actor...* Y de esta manera comenzó un breve diálogo sobre su trabajo y cómo se realizó esa obra. Yo, por otra parte, le conté algo de lo que pasaba en Talca y las compañías que existían.

Sabíamos que nuestra participación como ayudantes en estas presentaciones era la forma de ahorrar personal técnico que tenía el Ministerio de Educación y que de alguna manera se aprovechaban de nuestra curiosidad juvenil, pero aun así se transformó en experiencias enriquecedoras en nuestro desarrollo como profesores y artistas, que nos entregaron grandes experiencias de aprendizaje.

El año 2002 también tuvimos la oportunidad de ayudar a armar la escenografía de la obra *Gemelos* de la *Troppa.* La función se realizó en el teatro del *Liceo Abate Molina,* el que fue necesario acondicionarlo con focos especiales y equipos de sonido de los cuales por supuesto carecía el espacio, proceso en el cual los técnicos tuvieron que trabajar durante toda la noche, mientras nosotros acarreábamos una serie de implementos que se transformarían en una de las escenografías más mágicas y espectaculares que he visto en mi vida.

Esta fue, sin lugar a dudas, unas de las mejores experiencias como ayudante de técnico y uno de los momentos que marcó la historia de todos los que integramos la compañía *Teatropello.* Tuvimos la oportunidad de conversar con *Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal* y *Jaime Lorca,* quienes abrieron la intimidad del montaje para

responder a todas nuestras preguntas juveniles, llenos de admiración por su trabajo.

Quedamos maravillados con el diseño escenográfico, la creatividad y la minuciosidad de la puesta en escena. Asistimos a todas las presentaciones y los actores y actrices se transformaron en nuestros ídolos teatrales por largo tiempo. En *Gemelos* el teatro era una mezcla entre artesanías y planos cinematográficos, lo que transformaba la obra en algo nunca visto en el teatro chileno. En esta oportunidad también conocimos al talquino *Tito Velázquez*, jefe técnico de la compañía, quien posteriormente se transformaría en un gran amigo del grupo, quien nos apoyó en la creación de uno de nuestros espectáculos y a quien le debemos muchas experiencias de aprendizaje.

La falta de instancias para poder conocer el teatro también era una realidad en otros rincones de la Región. En Linares por ejemplo la Casa de la Cultura de la municipalidad, bajo la administración de Eduardo Méndez, invita a destacados trabajadores del teatro a realizar talleres que generaron un alto impacto en la juventud que se comienza a interesar por las Artes Escénicas. Destacan en este proyecto grandes referentes del clown, como lo son Andrés del Bosque y Víctor Quiroga.

En el 2000, a los 15 años, éramos un grupo de amigos que nos juntábamos solo por el placer de hacer malabares y después con los talleres de la casa de la cultura comenzamos a entender el lenguaje del clown... había mucha hambre de aprender y hacer cosas. En esa época muchas compañías que venían del parque forestal en Santiago comenzaron a itinerar y comienza la época de los semáforos.¹⁵

¹⁵ Entrevista a Jorge Muñoz, 10 de diciembre del 2019, Linares.

De esta manera el trabajo del gestor Eduardo Méndez inserta una semilla y el interés de estos jóvenes que a medida que pasa el tiempo van profesionalizando cada vez más su carrera.

El año 2003 con Rosita y Cesar Castillo decidimos postular al famoso y temido FONDART, eso sí en secreto, sin contarle nada a nadie. Había pasado algún tiempo ya de la pelea con mi padre, pero todavía no se arreglaban bien las cosas y preferíamos hacerlo sin contarles a los demás para que no se generara competitividad absurda entre los que habíamos salido de *Al Margen* y los que se habían quedado.

Nuestra postulación al FONDART fue solo intuitiva y la participación en el concurso solo tenía el objetivo de desarrollar una práctica en el ejercicio de hacer proyectos, tan necesarios para la obtención de recursos para el teatro en aquella época y en la actualidad. Teníamos claro que para ganar tendríamos que superar a todos los que ya habían participado de procesos anteriores y que conocían bien los mecanismos de redacción del proyecto y documentos necesarios para ser admisibles en todas las etapas. No sabíamos qué era un Plan de Diseño Integral, ni una Propuesta de Dirección, menos un Plan de Producción y recién nos dimos cuenta que teníamos que tener el texto final de la obra a semanas de entregar el formulario.

Presionado por la nefasta concursabilidad, nació la segunda obra de la compañía Teatropello, *El Caballo Verde*, montaje que contaba la historia de *Tunildo*, un niño que se enfrentaba a su profesora y compañeros por pintar un caballo de un color no tradicional. Se trataba de una obra infantil que promovía la aceptación de las diferencias como eje central, y una propuesta lúdica diseñada para niños y niñas que encontraban en un montaje de este tipo una visión política de la sociedad desde la mirada infantil y una crítica a la educación. El caballo verde era un símbolo de todo lo que es aceptado socialmente y que queda marginado de lo que conocemos como "normal". Yo interpretaría a *Tunildo*, Rosita a la madre de *Tunildo* que estaba en silla de ruedas y Cesar a su padre, un pintor sin trabajo, que tenía que presentar un proyecto para transformarse

en jardinero. Es decir dentro de la misma obra criticábamos el hecho de concursar para poder lograr un trabajo como artista.

En aquel tiempo para postular al FONDART había que solicitar los formularios en papel en el *Departamento de Cultura del Ministerio de Educación*, los cuales se entregaban foliados, por lo tanto, no podían tener errores ni borrones y estaban hechos para ser llenados a mano o en máquina de escribir, cuestión que nos causaba muchos dolores de cabeza.

Recién estábamos conociendo y aprendiendo a usar computadores, y si bien tratábamos de hacer calzar la impresión con las líneas impresas en el formulario que nos habían entregado, nunca podíamos lograr que quedara a la perfección. Por lo tanto, la única solución era imprimir lo que queríamos en una hoja, luego, con máximo cuidado, recortar las líneas impresas y, posteriormente, pegarlas en el formulario con pegamento en barra. Una vez terminado este proceso las fotocopiamos y quedaban impecables y el proceso anterior no se notaba. Un trabajo de artesanía perfecto para ser entregadas a las máximas autoridades de la cultura en la Región del Maule que evaluarían nuestras ideas.

Los días avanzaban y se acercaba la fecha de cierre del concurso. Pasamos por momentos tensos donde un papelito recortado se perdía en medio del desorden de documentos que teníamos que entregar. Otras veces se descompaginaban las páginas y habíamos pegado lo de la descripción en la fundamentación y todo se transformaba en un caos de despegar y pegar papeles. Yo mismo hice un diseño de escenografía y vestuario sin ningún conocimiento de aquello, y terminé de escribir la obra justo un día antes del plazo final de entrega del proyecto. Logramos entregar los documentos de la mejor manera que pudimos, pero con la sensación que faltaba mucha experiencia.

Los resultados salían publicados en el diario *El Centro* y justo el día de su entrega con Rosita y Cesar nos encontrábamos en la playa, de campamento con nuestro grupo Scout, por lo tanto, nos

encontrábamos impedidos de adquirir el diario. Le pedimos a un amigo que venía desde Talca que lo comprara para poder ver la lista de los seleccionados y esperamos toda la mañana muy nerviosa.

Al revisar la publicación me di cuenta que nuestro proyecto se había adjudicado los fondos de aquel año 2004, sin embargo, antes de celebrar, me puse a revisar si en la publicación estaba el nombre de mi padre, el cual nunca apareció. Su proyecto no había sido beneficiado y yo no podía entender por qué pasaba esto. Él tenía mucha más experiencia que nosotros, Héctor había ganado FONDART nacionales y ahora estaba mi nombre y no el de él en la papeleta de los resultados.

Sentí que había traicionado a Héctor. Después de la pelea había postulado en secreto y competido contra él. - *Quizás los jurados pensaron que en realidad era un proyecto de mi viejo con el nombre mío-*, pensaba en mi cabeza y no me lograba poner del todo contento con lo que estaba pasando. En ese momento me arrepentí de lo que había hecho y no sabía cómo enfrentarme a mi padre. Se lo conté a Rosita, que estaba igual de choqueada que yo y con el mismo sentimiento de culpa.

Cuando volvimos del campamento nos juntamos a celebrar en la casa de mi madre. Hasta allí llegó Héctor para felicitar me. Yo la verdad es que me sentía muy mal, así que esperé un momento que estuviéramos a solas y le dije: - *Papá, sabes que hablamos con los chiquillos y nos gustaría que tú hicieras la dirección de la obra.* A lo que él respondió: -*No, yo estoy muy contento por ti, pero tú decidiste trabajar solo y tienes que hacerlo por ti mismo. Yo te puedo ayudar si tú quieres, o entregar mi opinión, pero esta es tu obra y tu compañía.* Quizás ese fue recién el momento en que pude independizarme teatralmente de la compañía *Al Margen*. Con mi viejo nos habíamos perdonado recién ahora sin tener que decir las palabras mágicas ni estrecharnos las manos, y su reacción eran una gran lección para mí y un aprendizaje al relacionarse con las nuevas generaciones.

Comenzamos a trabajar, ensayábamos tres veces por semana y los otros días construíamos la escenografía inspirados en lo que habíamos conocido de *La Troppa*. Cabe mencionar que yo tuve una suerte parecida a la que tiene un niño que le gusta el fútbol y vive al lado de una cancha. Mi padre me facilitó su casa para practicar, los equipos de iluminación y sonido de la compañía *Al Margen*, y todas las herramientas que estaban en el galpón. Mi padre decía que eso no era solo suyo sino de todos los que habíamos trabajado en la compañía.

Cuando estaba finalizando el proceso de creación *Cesar Castillo* decidió dejar la obra. Se habían presentado algunos problemas económicos y se veía en la obligación de buscar un trabajo para poder pagar algunas deudas. Con Rosita nos habíamos quedado solos y no sabíamos quién podría representar al *Padre de Tunildo*, pensamos en pedirle a otros amigos que lo hicieran o incluso que actuara Héctor, pero ninguno de los candidatos calzaba con el tipo físico ni las características que ya habíamos construido y en tres semanas tendríamos que mostrar la obra en ocho colegios de Talca y nos faltaba un actor. El proyecto se desmoronaba y nos podíamos ver una solución factible.

Estando en la casa de Cristina, mi madre, nos tomábamos la cabeza y no sabíamos qué hacer, en pocas semanas más tendríamos que presentar la obra y el proyecto se nos venía abajo porque nos faltaba un actor. Desde la cocina se oyó una voz: *-Yo lo hago*. El que había hablado era mi hermano *Pedro Fuentes*, que en aquel entonces tenía 15 años, pero la estatura de alguien mucho mayor. De esta manera Pedrito se integra también a los *Teatropello* y se transforma en un referente para nuestra historia. Mi madre se quedó en silencio e hizo un gesto, como expresando que ella sabía que eso pasaría. En ese momento se completaría la familia que aprendía junta el oficio de hacer teatro.

No es que mi hermano Pedro haya aparecido de la nada a actuar. A sus 15 años tenía mucha más experiencia que yo sobre las tablas, ya había participado de tres montajes teatrales con mi padre con la

Compañía *Al Margen*, comenzando a actuar a los siete u ocho años, con mucho mayor suerte que la que había tenido yo a la misma edad en mi intento por ser un lazarillo. Por lo tanto, el aprendizaje del texto y la actuación del personaje no se le hicieron difíciles, parecía incluso que siempre hubiera estado pensado para él y rápidamente logró hacer y mejorar lo que ya habíamos ensayado.

El Caballo Verde fue nuestra primera gran obra. Estrenada en el teatro del Liceo Abate Molina en octubre del 2004, logramos representarla más de 100 veces a lo largo de los primeros 10 años de compañía y fue el trabajo que nos posicionó en el circuito de teatro regional, no por el resultado artístico de la obra, sino porque había sido financiada por un FONDART, lo que sin lugar a dudas le entregaba un sello de calidad y prestigio en aquella época. Se trata de una obra que queremos mucho porque surge cuando todos estamos creciendo y comenzando a tomar mucho más en serio el teatro.

Sin darnos cuenta hicimos un gran aporte a la diversificación y al aumento de las audiencias, ya que hacíamos todos los esfuerzos por actuar la mayor cantidad de veces posibles en colegios donde quizás, la mayoría de los estudiantes, no habían podido ver teatro. Es así como llegamos a sectores rurales o poblaciones donde no había ningún equipamiento técnico y como equipo teníamos la capacidad de adaptarnos o resolver cualquier contratiempo.

En el mismo año, 2004, que como compañía hicimos El Caballo Verde, comenzaban a aparecer en la realidad teatral maulina otros nuevos creadores que hicieron un gran aporte al desarrollo artístico y teatral de la Región. Uno de ellos era *Eduardo Salazar*. Un actor proveniente de Santiago que había participado de la escuela de teatro *La Mancha*. Y luego había tenido un paso exitoso por una de las primeras instancias de formación profesional de la Región del Maule, *la Escuela de teatro experimental de Curicó*. Lo que lo llevó a fundar la compañía *Teatro Tormenta* la que se plantea de una manera innovadora frente a lo que ya existía en la Región.

Teatro Tormenta surge de la inquietud de su director Eduardo Salazar quien después de realizar estudios de teatro físico en la escuela de teatro La Mancha llega a residir a Talca, en donde se da cuenta de la ausencia de compañías que hicieran trabajos teatrales en un formato físico y callejero. Este factor determina el quehacer de la compañía definiendo, de esta manera, la forma en la que será concebida la producción artística.¹⁶

El *Edu* es un creador teatral que trabaja con suma rigurosidad, y con la aparición de su compañía también nos enfrentamos a conocer un nuevo tipo de teatro que se centra en el trabajo físico y la utilización de la máscara, lo que sin lugar a dudas fue una gran innovación de la época y un elemento atractivo para el público que cada vez participaba y asistía a las presentaciones teatrales.

Su trabajo está influenciado por el estilo particular propio de La Mancha, pero además en sus estudios en Curicó se vincula con otros artistas de gran experiencia teatral como *Eugenio Negrete*, quien también había estudiado en La Mancha. Así como también con el gestor y director del proyecto de Escuela Experimental de Teatro de la Universidad de Talca, *Mauricio Vergara*.

Eduardo Salazar después de sus estudios en Curicó, desarrolla diversos montajes como lo son la representación del cuento *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*, en conjunto con algunos de sus compañeros de estudio. Luego, con su compañía presenta el pequeño montaje *Más vale Frito que Usted Frito*, en donde se enseñaba a tener cuidado en como ingerimos los alimentos y cómo es la cadena desde la pesca hasta el consumidor.

¹⁶ Sebastián Caro, Pedro Fuentes y Luis Meza, *Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010)*, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso 2015.

Sin lugar a dudas una de las obras más recordada de *Teatro Tormenta* fue el *Roto que Engaño al Diablo*, también ganadora del FONDART regional el año 2004. Un espectáculo de gran calidad actoral y simpleza en su diseño cuyo elenco original estuvo compuesto por *Eduardo Salazar, Nataly Cifuentes, José Moya, Carolina Silva y Aurora Zamudio*. Donde además se agrega la música en vivo de *Marcelo Gutiérrez, Alexis Martínez y Luis Cáceres*, lo que daría un condimento especial al trabajo creativo de la compañía.

Cabe mencionar que la llegada de Edu a Talca también tiene consecuencias importantes en cuanto a la formación autodidacta de jóvenes ligados al teatro. Ya que crea su compañía con un elenco principalmente aficionado que va adquiriendo los aprendizajes que Salazar ya manejaba y que son el resultado de toda su experiencia y años de estudio en diferentes instituciones. Aprendizajes que han sido una gran herencia para el trabajo actoral de los jóvenes de hoy.

Luego de este gran éxito el año 2004, Eduardo quiso dar un salto todavía más grande con su montaje teatral *Mundo de Dioses*, en el que se vinculó con jóvenes que provenían del circo y desarrolló un proyecto con una gran cantidad de jóvenes artistas que provenían de diferentes rincones de la Región del Maule. En este espectáculo también se incluyeron elementos de danza y de música en vivo, sin embargo, debido a la gran envergadura del montaje y la gran cantidad de personas en escena, no logró realizar más funciones que las que incluía el proyecto y provocar un mayor impacto que su trabajo anterior. Sin lugar a dudas el mayor logro de este trabajo es la influencia que el trabajo de Eduardo genera en los jóvenes, y cómo esto llega a diferentes localidades.

Como ya lo he mencionado, en Curicó surgieron las primeras intenciones formales en desarrollar formación profesional en torno a las artes escénicas, y como lo expuse anteriormente la *Universidad de Talca* creó *La Escuela de Teatro Experimental* dirigida por *Mauricio Vergara*, quien además de ser un destacado director de teatro y dramaturgo que desarrolla su trabajo con la compañía *La*

Máscara de Curicó, realiza la primera recopilación de dramaturgia maulina y un gran aporte a la estrategia pedagógicas de la época. Por otra parte, la *Universidad Católica del Maule* desarrollaba talleres en donde recibían a profesores provenientes de Santiago y también a docentes de compañías locales como la propia Kenna Arriagada, y asistían estudiantes provenientes principalmente de diferentes rincones de la provincia de Curicó

En el 2000 se había creado la compañía Arlequín que la componen *Eugenio Negrete, Daniela Reyes, Marcela Lineros, Fabián Negrete y María José San Martín*, quien más tarde se transformaría en una destacada directora de cine nacional y un referente importante para la Región del Maule. De este grupo también participaron *Eliel Ormazabal* y *Manuela Cepeda*, que posteriormente desarrollaron su trabajo en el centro cultural *El Cahuín* de Molina.

Entre el 2000 y el 2005 *María José San Martín* y *Marcela Lineros* organizaron el *Festival de Teatro en Pequeño Formato*, una actividad en donde las compañías preparábamos ejercicios teatrales de corta duración y luego presentábamos frente al público curicano. En este festival participamos con fragmentos de obras y con ejercicios especialmente preparados para la ocasión donde nos atrevíamos a experimentar formas nuevas de hacer teatro.

En una de las versiones de este encuentro, me vi involucrado en un ejercicio vestido de un hombre del futuro que se asemejaba a un extraterrestre y que hablaba sobre la destrucción que había sufrido planeta a propósito del impacto de la humanidad. Esa fue la primer y última obra que dirigiría mi tío *Carlos Fuentes* el que se dedicaría con mucha más suerte en el futuro a la producción teatral.

El festival de teatro en pequeño formato, sería sin lugar a dudas el primer espacio donde compartíamos la mayor cantidad de las compañías y podíamos observar y nutrirnos del trabajo de los otros. Se trataba de un encuentro festivo donde por primera vez aparece la idea de trabajo en red y de apoyo entre las compañías regionales.

Como consecuencia indirecta de los procesos de formación que surgieron en Curicó y del pasado creativo por la compañía Arlequín, se crea uno de los centros culturales con los que en algún momento trabajáramos más estrechamente y donde se materializó la idea de cooperación mutua y de trabajo colaborativo.

Se trata del centro cultural *El Cahuín*, organización que hoy desarrolla su trabajo en la ciudad de Molina, pero que nace en Lontué el año 2005 como un comité de diferentes organizaciones que posteriormente se concentró en el trabajo educativo. *Manuela Cepeda*, una de sus fundadoras, expone lo siguiente en una conversación especial para este escrito:

Lo fuerte de la organización se centró en talleres escolares, no solo de teatro, en distintas escuelas. Después que logramos tener un espacio, nuestro fuerte se centra, posterior a ello, en la formación de elencos. En este proceso hemos ido descubriendo nuestros propios métodos, transformándonos y destruyéndolos.¹⁷

El Cahuín en la actualidad está compuesto por *Manuela Cepeda*, quien había estudiado en los talleres de teatro de la Universidad Católica del Maule en Curicó y *Eliel Ormazabal*, quien participó de la Escuela de Teatro Experimental de la Universidad de Talca. Creando una dupla creativa que ha perdurado a lo largo de la historia bajo un enfoque de teatro comunitario y quienes han desarrollado una serie de proyectos en diferentes lugares de la Región, donde vinculan estrechamente el teatro con la realidad de cada uno de los vecinos.

Más tarde se incluyen otros miembros a este grupo entre los que destacan *Rodrigo Miranda* y, en la actualidad, *Carol Mira*. Juntos han desarrollado un trabajo de gestión territorial que ha ido creciendo cada año y que se materializa en la creación de un espacio cultural que cuenta con una pequeña sala de exposiciones y una sala para 40

¹⁷ *Manuela Cepeda*. Entrevista personal, Talca Mayo del 2019

personas, el que se transformó en un lugar indispensable para el desarrollo del teatro independiente y que ha recibido compañías y artistas de otros lugares de Chile y el extranjero.

Por otra parte, a la compañía de teatro *Walymai* se incorporaba *Haydee García Buscaglione*, quien también había estudiado en la escuela *La Mancha* y daría un condimento especial a lo que venía desarrollando *Mauricio Cepeda* con anterioridad. Es así como crean el montaje *Aventuras de Papel en el año 2004*, que fue financiado con aportes del FONDART regional.

En la compañía *Tema*, el año 2005 Constanza Pérez crea el montaje teatral *El Corrido de la Guadalupe del Carmen*, también con financiamiento del FONDART. En este trabajo desarrolla una investigación y cuenta la historia de la cantante de rancheras del mismo nombre como una metáfora de la transculturación del mundo rural. Tema, siempre poniendo su ojo en situaciones y personajes del campo, comienza a girar por diferentes escenarios con los diferentes unipersonales que crea Constanza.

El 2004, Kenna Arriagada, gracias al financiamiento del FONDART, monta la obra de teatro de *Martin Crim*, *Tres Actos Tentativos* y, un año antes, mi padre con la compañía de teatro *AL Margen* había llevado a escena la obra *El Loco y La Triste* del destacado autor nacional *Juan Radrigán*. Montajes que se presentan por diferentes rincones de la Región del Maule, ampliando cada vez mas las audiencias y revitalizando al público que 10 años atrás estaba perdido.

En la ciudad de Hualañé, por otra parte, surge la compañía *Teatrofiado*, quienes liderados por el profesor de Historia *Fabián Retamal* montaban principalmente textos de autores nacionales entre los que destacan las obras *La Pequeña Historia de Chile de Marco Antonio de la Parra* y *El Invitado de Juan Radrigán*. Gracias al trabajo de Fabián, tanto como director y gestor cultural, la compañía logra conseguir los fondos para la creación de una sala de teatro con capacidad para 50 personas, que además desarrolla una cartelera

permanente mediante el trabajo en red que genera con otras compañías regionales, nacionales y del extranjero. Además, desarrollan una experticia en la obtención de diversos recursos del estado que les permiten crecer constantemente. Este colectivo era compuesto por un grupo de jóvenes con poca experiencia teatral, los que desarrollan diferentes ejercicios de autoformación y logran involucrarse en el círculo teatral del Maule.

Mi padre generó una serie de acciones en relación con este grupo. En su trabajo de vendedor viajero de libros, tenía la posibilidad de visitar este espacio y contribuir en el desarrollo de sus propios proyectos, ayudando en la dirección de una obra u organizando algún festival en conjunto con los gestores locales. De esta manera el trabajo colaborativo comienza a ser parte de una realidad regional que escapa al centralismo que ocurría principalmente en Talca y abre fronteras a una red de teatro independiente.

Se trataba de un tiempo de gran dinamismo para la creación teatral de nuestra Región, había un mayor número de artistas, se creaban nuevos espacios y aparecían festivales en distintos lugares, sin embargo, la mayoría de las compañías centraba su trabajo de manera autónoma y solitaria creando un montaje que posteriormente girara por los diferentes espacios sin relación con otros. Salvo casos excepcionales como el vínculo entre *Teatrofiado* y *Teatro Al Margen* o la participación de los *Festivales de Teatro en Pequeño Formato*, las compañías no desarrollaban estrategias de trabajo colaborativo constante y el apoyo era más bien moral.

Nos enfrentábamos además a un aparato cultural oficial que negaba la existencia de este grupo de personas, compañías y organizaciones culturales que venían trabajando en gran medida por el desarrollo de la cultura local. Más bien las reconocía como “un grupo de gente muy bien intencionada que hacía un esfuerzo por hacer teatro medianamente bien” pero no como compañías profesionales que pudieran dedicarse al cien por ciento a su profesión.

Un ejemplo claro de aquello es el hecho de que *La Universidad Católica del Maule* organizaba cada verano el *Festival de Teatro Maulino*, donde sin embargo, no participaba ninguna compañía regional, lo que a nosotros nos indignaba, no por el hecho de no ser considerados, sino porque los gestores culturales de aquel entonces solo se desenvolvían en las elites sociales y no tenían la capacidad de observar el enorme movimiento que se estaba gestando en los barrios y sectores rurales del Maule, donde sí giraban las compañías locales con su trabajos.

En una comida familiar donde estaba presente Héctor, Carlos, Pedro y yo analizábamos nuestra situación de “invisibles” frente a la gestión cultural universitaria y criticábamos la institución que organizaba dicho evento. Surgió la idea de organizar un encuentro de teatro de compañías regionales en la misma fecha del festival de la Universidad Católica, pero con representatividad democrática de un gran número de compañías locales. Nuestra intención era que nosotros pudiéramos llenar la sala y quitarles la mayor cantidad de público al festival de la Universidad Católica. Es así como surge la primera versión de la *Feria de las Artes Escénicas del Maule*.

Para la organización de este evento teníamos solo dos semanas y ningún tipo de recursos monetarios. Emerge la figura del productor *Carlos Fuentes*, quien consiguió el teatro del *Liceo Abate Molina de Talca* y el apoyo de una empresa gráfica que nos imprimiría pendones y pasacalles para la publicidad. Nosotros nos habíamos agrupado bajo el nombre de *Centro Cultural Al Margen* y pondríamos a disposición del evento toda la implementación técnica en iluminación y sonido que poseíamos.

Por otra parte, contactamos a las compañías que formarían parte de la parrilla programática del evento, la que estaría conformada por *Teatrofiado* con *La pequeña Historia de Chile*, *Walymai* con *Aventuras de Papel*, *Teatro Al Margen* con *El Loco y la Triste*, *Teatropello* con *El Caballo Verde*, una compañía de teatro escolar de Linares dirigida por la profesora *Patricia Carter*, con una versión de la obra original de la compañía de teatro físico *Plancton* que se llamaba

El Crimen del Cura Tato, Teatro Tormenta con el *Roto que Engaña al Diablo* y la compañía *Arlequín* de Curicó con una muestra de teatro máscara. A la parrilla teatral se incluyeron pequeñas muestras de danza coordinadas por *Erika Bravo*, los cuales se presentaron por 5 días entre pascua y año nuevo

El festival se realizó con un gran marco de público y fue un gran éxito, sin embargo, no le quitamos nada de espectadores al festival organizado por la *Universidad Católica*. No habíamos dimensionado que sus espectadores iban en auto hasta el museo Hilquilemu y los nuestros a pie hasta la alameda con 6 oriente. Una gran cantidad de jóvenes se acercaron para ayudar en la producción y vincularse con las compañías que participaban, lo que creo un gran equipo de trabajo y genero vínculos en la posterioridad. Logramos reunir dineros que sirvieron para pagar los pasajes de aquellos que vinieron desde otras ciudades, la alimentación de todas las compañías y recuperar los fondos que habíamos invertido en los afiches.

Nosotros sentimos que habíamos logrado algo muy importante y que por primera vez poníamos en vitrina el trabajo que estaban realizando los artistas locales. Sentimos además que habíamos ganado una batalla contra aquellos que querían imponer su idea de desarrollo cultural, que negaban la existencia de las compañías locales y que trataban de implementar la idea de que lo realmente artístico provenía siempre desde Santiago como una verdad absoluta que estábamos obligados a aceptar. En relación a esto, Augusto Boal expone lo siguiente:

*El teatro es un arma. Un arma muy eficiente, Por eso hay que pelear por él, Por eso las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación.*¹⁸

¹⁸ AUGUSTO BOAL, Teatro del Oprimido, Teoría y Práctica, Editorial Nueva Imagen, México 1980

El grupo de personas que habíamos participado de dicho evento sentíamos justamente que estábamos recuperando algo que era nuestro y que no soltaríamos nunca más. Sentíamos de verdad que podíamos cambiar el mundo con lo que decíamos sobre la escena y lo que hacíamos en relación con la gente. Era nuestro interés que el teatro saliera de los círculos de poder y se relacionara de manera más directa con los vecinos, estudiantes y pobladores de sectores rurales, con los cuales ya estábamos trabajando hace mucho tiempo.

Como *Centro Cultural Al Margen* hemos organizado la Feria de las Artes Escénicas de manera interrumpida hasta la actualidad, la que ya cuenta con 15 versiones que han mutado por diferentes formatos y la que se ha realizado en diferentes lugares. Desde un festival itinerante por diferentes ciudades de la Región del Maule como Parral, Chanco, Curepto, Constitución y Hualañé, hasta la actualidad en que nos hemos establecido en el Galpón Al Margen ubicado en Villa los Nogales 3, en el sector la Florida de Talca.

Además, en las distintas versiones de la Ferias de las Artes Escénicas hemos recibido a compañías provenientes de otras ciudades de Chile como Valparaíso, Arica, Talagante y Santiago, y agrupaciones extranjeras provenientes de Argentina, Alemania, Francia y España, con quienes se han desarrollado estrategias de trabajo cooperativos y una plataforma de circulación internacional, que se detallan de mejor manera en el siguiente capítulo.

En los años que siguieron, las compañías comenzaron a recorrer diferentes lugares para la representación. *Tema* circuló con los espectáculos unipersonales *El velorio del Angelito*, *Dejo mis Zapatos en el Riel* y *El Corrido de la Guadalupe del Carmen*. Walymai creo los montajes *Desnu-2*, *Sangre*, *Carlitos en Busca de la Navidad Perdida*, *Puro Chile es ...? Y Papelucho*, *mi Libro Preferido*. *Teatro Tormenta* reestrena *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino* y muestra sus espectáculos anteriores en diferentes lugares de la región.

Claramente se había desarrollado una mejor plataforma para el teatro maulino, el público comienza a reconocer a las compañías y cada día

más personas asisten al teatro. El gobierno, por otra parte, comienza a invertir sus recursos en la creación de grandes espacios culturales para las artes escénicas, siendo un hito la inauguración del Teatro Regional del Maule el 5 de septiembre del año 2005, después de largos años de abandono del inmueble y una serie de esfuerzos fallidos para su reconstrucción.

Este edificio cuenta con una capacidad para cerca de 900 espectadores y se implementa con equipamiento técnico de alta tecnología, lo que lo transforman en uno de los mejores espacios del continente para la realización de diferentes espectáculos de gran nivel. Lo que lo ubica a Talca y la región dentro de un circuito de circulación internacional y que trae consigo la llegada de grandes compañías, óperas y espectáculos musicales.

A pesar del gran impacto de lo anterior, se crea un conflicto en su financiamiento ya que consume la mitad del presupuesto de cultura para la Región del Maule provenientes del Gobierno Regional , dejando sin recursos a proyectos de menor envergadura, situación que incluso hasta la actualidad es cuestionada por diferentes gestores y agentes culturales de la región, donde se pone en pugna una política cultural centralista, que concentra los dineros en un solo proyecto, que en la mayoría de los casos se encuentra en las capitales, versus una gestión más comunitaria en donde el financiamiento llegue a diferentes lugares y sectores sociales con menor público.

En lo personal, luego de terminar mis estudios de Pedagogía General Básica, comencé a buscar alternativas que me permitieran perfeccionar el trabajo que ya estaba realizando con mi compañía de teatro. Es así como llegué al programa de *Magister en Arte de la Universidad de Chile con Mención en Dirección Teatral*, dirigido por el profesor Abel Carrizo, el que pude financiar con los recursos del FONDART mediante su modalidad de becas durante los años 2006 y 2007.

Recuerdo que para entrar a este programa de estudios había que preparar dos ejercicios teatrales en los que participó la mayoría de la compañía, incluyendo a mi padre. Cuando me entregaron los resultados de la postulación y había sido aceptado, llamé de inmediato a Héctor, quien al saber la noticia se puso a llorar de emoción y alegría. De alguna manera estaba haciendo lo que él no pudo por circunstancias meramente económicas y una realidad social y política que se lo impedía cuando era más joven. Yo, por otra parte, sentía que era una gran oportunidad, de la que sacaría la mayor cantidad de aprendizajes que se pudieran traducir en un mejor trabajo con la compañía, por lo tanto a través de mi participación aprenderíamos todos los integrantes del *Centro Cultural Al Margen*.

El mismo año 2006 comenzábamos a soñar con un lugar donde como compañía pudiéramos tener nuestro propio centro cultural. Un día que íbamos caminando por la calle 1 oriente, entre 3 y 4 norte, nos dimos cuenta que había una antigua casona al costado del teatro Regional del Maule que estaba en arriendo, llamamos al teléfono que estaba en el cartel y coordinamos una visita sin tener ni un peso para poder pagar el arriendo.

Le contamos de la idea a Héctor, quien también estaba buscando un lugar para reinstalar la oficina de su librería y nos pusimos de acuerdo para ir a visitar el lugar juntos. Cuando entramos a la casona nos dimos cuenta que se trataba de un edificio que estaba a muy mal traer, lleno de polvo, basura y escombros, lo que hacía muy difícil poder armar algo ahí.

Llegamos a un acuerdo económico con los dueños del inmueble y entre todos trabajamos arduamente para limpiar y mejorar el lugar. A medida que pasó el tiempo creamos una sala con 24 butacas y un salón con un altillo donde estaría la librería. Es así como nace el *Teatro Chico*, que recibe este nombre porque estaba ubicado justo al lado del teatro grande, es decir el *Teatro Regional del Maule*.

Nuestro método de financiamiento consistía básicamente con realizar talleres de teatro y danza donde los profesores trabajábamos

gratuitamente, y solicitar aportes voluntarios en la realización de distintas actividades, además Héctor hacía un aporte correspondiente al uso del lugar por parte de la librería, sin embargo, la estrategia más eficiente de financiamiento fueron las denominadas *Fiestas del Teatro Chico*, donde tocaban distintos grupos musicales de la época entre los que se destaca *La Poquita Cosa*.

Se trataba de un lugar lleno de entusiasmo y donde como compañía nos habíamos propuesto cada día hacer mejores obras y explorar en nuevos formatos, soñábamos con expandirnos y girar por Chile y nos ilusionábamos con ir a algún país europeo a presentar nuestras obras. Casi en modo de broma decíamos: - *Con esta obra vamos a ir a Francia*. al terminar cada uno de los procesos creativos.

En el Teatro Chico hicimos un llamado para integrar nuevas personas a la compañía en un proyecto teatral que llevaba el nombre de *Vida Por Cemento*. En aquel proyecto se integró mucha gente, donde destacan *Yair Rojas, Alexis Castro y Quena Ramos*, con quienes desarrollamos un trabajo constante y quienes se hicieron parte fundamental de la compañía. Más tarde, en los talleres del *Teatro Chico* se incorporaría *Alison Silva*, quien asumiría la iluminación en los distintos montajes de nuestra agrupación.

Vida por Cemento era un montaje callejero de gran envergadura, donde por primera vez trabajamos con la música en vivo de Marcelo Gutiérrez, Alexis Martínez, Macarena Velázquez y Luis Cáceres, proyecto en que se incorporó *Héctor Velázquez* como encargado técnico en una segunda etapa de gira.

Al mismo tiempo estudiaba en el programa de Magister de la Universidad de Chile, por lo tanto estuve dos años viajando a Santiago, y quedándome algunos días allá. Me fui a vivir con mi amigo *Ricardo Herrera*, quien estudiaba música también en la Universidad de Chile y con quien compartíamos departamento junto a otros estudiantes de música tres días a la semana. Mi vida estaba dividida entre los estudios en Santiago, la organización del *Teatro Chico* y la creación de *Vida por Cemento*.

Durante el primer año de estudios participé de un nivel “Propedéutico” en donde tenía un solo compañero de programa, *Carlos Huaico*, director teatral y músico oriundo de Talagante y con quien hemos forjado una gran amistad a lo largo de los años.

Como parte del programa, durante este primer año de estudio, con Carlos podíamos tomar los ramos que estimáramos convenientes y que pertenecían a la malla de formación de pregrado de las carreras de actuación y diseño teatral. Como era mi intención aprender lo máximo posible para poder enseñar a mis compañeros en Talca, me inscribí en la mayor cantidad de asignaturas en donde pude estudiar: iluminación, maquillaje, actuación, producción, semiología, dirección y actuación, entre otras cosas. Además, junto al Huaico trabajamos en un Taller de Dirección Teatral con el profesor *Claudio Pueller*, quien sin lugar a dudas fue el profesor más generoso y humilde de toda esta experiencia.

Durante el segundo año de estudios comencé a sentir algunos conflictos con algunas características y situaciones que ocurrían en la universidad. Por ejemplo, el programa era muy caro y no teníamos materiales técnicos adecuados, los focos estaban en la categoría de “hechizos” incluso más malos que los utilizábamos en un comienzo en Al Margen, la universidad era el refrigerador más grande del centro de Santiago en invierno y un poderoso horno en verano, los profesores luchaban por demostrar sus egos en frente de los estudiantes y las evaluaciones eran muy poco objetivas, donde por sobre todas las cosas primaba el juicio de gusto de los profesores y no los logros que alcanzaban los estudiantes a partir de sus propuestas creativas a lo largo de los semestres. El denominado “post teatro” era el fin último del programa, concepto que había sido santificado por el director del magister y que yo no alcanzaba a entender, no había otras posibilidades de desarrollo basados en otras miradas o estilos teatrales, lo que hacía que el trabajo fuera monótono e impuesto. Lo que más me indignaba, era que al director *Abel Carrizo* le molestaba que trabajara con actores aficionados en mis ejercicios teatrales, en donde los miembros de mi compañía

incluso me acompañaban de Talca a Santiago para presentar trabajos que preparábamos durante la semana. Planteaba, al contrario, que tenía que vincularme con actores de profesionales y aseguraba que el desarrollo del teatro y las artes escénicas solo se provocaba en las grandes ciudades y no en localidades más pequeñas.

Comencé a odiar la ciudad de Santiago y a la Universidad de Chile, me incomodaba andar en metro y caminar rápido por el centro con el miedo a que alguien me robara o me abriera la mochila. Me molestaba que la institución universitaria de mayor trayectoria en nuestro país no tuviera la capacidad de darse cuenta que estaba pasando algo valioso no solo en el Maule, sino en todas las regiones de Chile, y que trataran de forzarme a olvidar mi compañía y plantearme como un director que respondía a una falsa industria de la cultura que en realidad no existe.

En mi segundo taller de dirección dirigido por la destacada directora *Alejandra Gutiérrez*, quien había estudiado en Rusia con los discípulos de *Konstantín Stanislavski*, pero que sin embargo siempre me llamaba Juan Antonio y no José Antonio, me presenté al examen final con una calificación de 6.3. A pesar del buen proceso, la comisión de expertos me entregó una nota deficiente, cuestión que bajo al reglamento de evaluación del programa me obligaba a repetir el examen.

Me presenté ante el director del magister y expuse que me parecía injusto que el examen tuviera mayor ponderación que las notas del ramo, y que según mi criterio si la profesora guía me había calificado bien, y la comisión evaluadora muy mal, en realidad el aprendizaje no había sido significativo y real, por lo tanto, estaba dispuesto a retomar el curso al año siguiente, pero repitiendo la asignatura. Frente a esto, *Abel Carrizo* me dijo que eso no estaba dentro de las posibilidades del proceso y al mismo tiempo me planteó que si yo no repetía el examen, él me negaría toda documentación necesaria de la universidad para postular nuevamente a la beca que me permitía financiar el programa.

Ante esta amenaza no me quedó otra opción de retirarme y explicar a todos los míos que había fracasado y que al parecer los estudios formales de teatro no eran para mí. Todos me instaron a retomar, a buscar otros actores y preparar un nuevo ejercicio, pero me encontraba en una situación de estrés y depresión máxima que me impedía siquiera volver a Santiago y más aún enfrentarme nuevamente al más grande de los tarros de conserva de los egos teatrales de Chile, donde profesores y estudiantes se sentían en una situación de privilegio frente a otras casas de estudio, sobre todo cuando no existía en ese entonces un programa de magister de esta naturaleza en otro país latinoamericano. Volví a Talca con la sensación real de no servir para el teatro, con vergüenza ante todos de tener que explicar que me había retirado y con la frustración de haberle fallado a mi propia compañía. Había decidido para siempre no ser un director de teatro profesional y auto concebirme como un amateur.

No todo fue malo en mi primer intento de obtener el grado de Magister. Recuerdo haber estado dando vueltas por los pasillos de la Universidad de Chile con enorme incomodidad, donde algunas veces tenía que esperar cuatro horas entre una clase y la otra, y de pronto haber escuchado: - *¿usted es de Talca verdad?* A lo que respondo: - *Si. ¿Cómo lo sabe?* -*Por como habla pues, se le nota por el acento, yo soy de Pelarco.* Se trataba de *Miguel Ángel* uno de los auxiliares, quien me invitó a tomar un café en una pequeña salita que tenían los trabajadores del recinto, lugar que se transformó en mi refugio y donde también conocí a Alejandro, Manuel y Don Bernardo, quien después de cada calificación negativa me consolaba diciendo: - *¿De qué se preocupa amigo?, si esta gente no sabe de teatro.*

Con mi compañero Carlos Huaico, conocí uno de los grupos más carismáticos, potentes y talentosos de teatro que he podido ver en mi vida, se trata de la compañía *La Oruga* de Talagante. Quienes tenían un galpón donde realizaban actividades culturales con más de treinta personas de distintas disciplinas. Cuando estaba en Talagante era como estar en Talca, sentía que estaban las mismas energías

creativas y las ganas de crecer juntos. Los actores y las actrices tenían la capacidad no solo de actuar, sino también de cantar, tocar algún instrumento musical y bailar, lo que abría una serie de abanicos a la hora de crear o dirigir una obra. Quizás aprendí mucho más de este grupo de jóvenes actores y actrices, como también del mismo Carlos Huaico, que en la propia universidad.

El Huaico me invitó a ser su asistente de dirección en una obra que presentaría en el Festival de Nuevos Directores, y que precisamente organizaba el programa de Magister de Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Se trataba de la obra "*Marchitos*" con un elenco que lo integraban Denis Armijo, Rodolfo Armijo, Víctor Ponce, Álvaro Salazar y Felipe Concha, y quienes en aquel tiempo eran solo unos jóvenes de 18 o 19 años y estaban instruidos por Carlos para que me hicieran caso en todo lo que yo dijera.

Carlos me decía: - *¿Qué hago en esa escena?* Y yo no sabía que responder, solo me limitaba a observar a los muchachos y darme cuenta que tenían tanto talento que me daba pudor dirigir. Finalmente, mis sugerencias estaban extraídas de lo que había aprendido en la compañía Al Margen y *Teatropello*, simplificando algunas cosas y dando fuerza a la actuación de los actores, ya que Carlos había planteado una puesta en escena minimalista donde la interpretación debía llenar los espacios vacíos de utilería, vestuario y escenografía. Supe entender lo que quería mi compañero y me convertí en un espectador crítico de lo que estaba haciendo. Finalmente, el montaje resultó ganador de dicho festival y generó un gran aporte anímico para este grupo, donde todos aquellos jóvenes se convirtieron en el futuro en actores profesionales.

En mi regreso a Talca, después de mi fracaso en el mundo académico del teatro, comencé a cuestionar la forma en que los artistas accedemos al conocimiento, ya que el centralismo cultural, herencia del golpe militar, producía que entendiéramos de manera muy acotada lo que son las artes y el teatro. Frente a esta crítica surge uno de los proyectos más emblemáticos del *Centro Cultural Al Margen* realizados en el Teatro Chico. Se trata de la creación de la

Escuela de Teatro Popular Maulino, el cual resultó beneficiado con el FONDART regional 2009 y que respondía a la necesidad de formación de los artistas teatrales de aquel entonces. Entre los estudiantes de esta experiencia se encontraban *Cecilia Cancino*, *Marlene Ramírez*, *Jorge Muñoz* que venía desde Linares, *Paloma Escalona*, *Maryangel Ortiz*, *Iván Cornejo* y *Álvaro Muñoz*, que pertenecían a *Teatro Tormenta*. José García que venía de la compañía *Hágase Payasito*, Claudio Morales quien había participado de *Mi Bello Barrio*, los estudiantes de enseñanza media *Paola Alarcón*, *Rodrigo Calderón*, *Camila Luna* y *Andrea Urzúa* y los integrantes de nuestra compañía *Rosita Carreño*, *Alexis Castro*, *Quena Ramos*, *Pedro Fuentes* y yo.

Los profesores que participaron de esta instancia fueron *Manuel Ortiz*, quien había asumido la responsabilidad de ser profesor guía del proceso, *Cristian Lagreze*, *Patricia Artés* y *Alejandro Miranda*, quienes realizaron una serie de seminarios de dirección, movimiento y música para teatro, artistas que tenían gran experiencia como profesores universitarios y con quienes también desarrollaríamos una larga amistad y una serie de estrategias de colaboración mutua, donde sus compañías *Teatro Público*, dirigidos por *Patricia Artés*, y *Los Robinson*, dirigida por *Manuel Ortiz*, venían a nuestros festivales, así como también nosotros asistíamos a sus actividades con nuestros propios montajes.

En este tiempo comenzamos a conocer a la compañía de teatro espontáneo *Al Toque*, organización que propone una nueva forma de representación participativa donde el propio público narra las historias que posteriormente se representan. Esta organización nace el año 2006 y a lo largo de la historia se ha transformado en un referente del teatro Maulino que también ha generado el interés de nuevas generaciones por el teatro.

En lo particular me fascinaba poder darme cuenta que los intérpretes tenían la capacidad de observar y escuchar al espectador, y luego de llevar a escena casi de manera instantánea lo que se había narrado, pero, aún más que eso, me impresionaba cómo el espectador se

transformaba también en un artista, lo que generaba reacciones emocionales de gran potencia.

En Curicó, por otra parte, durante la segunda mitad de la década trabaja la gestora cultural Brenda Sandoval, quien crea diferentes proyectos que llevan espectáculos principalmente a los barrios. Uno de ellos es el programa “Solo Trae tu Silla” donde los espectadores llevaban algo donde sentarse y la municipalidad llevaba la obra y ponía a disposición la ficha técnica que necesitaban los artistas.

Brenda es sin lugar a dudas una de las gestoras culturales que ha provocado un mayor impacto en los territorios donde trabaja y una persona que cree en el desarrollo cultural que nace desde las bases. Bajo este concepto se crea el año 2019 ATECU agrupación de teatristas de Curicó del cual participaron *Sebastián Leal* y *Ángeles Katalinic*, quienes habían llegado a la Región buscando un lugar alejado de la vorágine de Santiago para vivir junto a su familia.

En ATECU también participaban *María Elena Bahamondez*, *Eugenio Negrete*, *Marly Ahumada*, *Rodrigo Moraga*, *Carmenza Romero*, *Eduardo Oses*, *Fabián Narváez*, *Omar Reyes*, *David Rojas*,

El primer hito de esta organización es el desarrollo del primer Día del Teatro en la ciudad de Curicó, después de lo cual organizan 7 versiones del *Festival de Teatro de Verano*, apadrinados por la Corporación Cultural de Curicó, llevando la actividad teatral a barrios populares de la ciudad.

En el otro extremo de la Región, en la ciudad de Linares, regresan luego de sus estudios las actrices Paulina Farfán y Marlene Ramírez, quienes dan un nuevo impulso a la escena local. En el año 2009 realizan un casting abierto para dar forma a un elenco que haría una segunda versión de la obra *Somoza*, que recibió financiamiento del FONDART y donde cada uno de los actores y actrices era remunerado.

El Teatro Regional del Maule el año 2009 organiza la cuarta versión del festival de teatro *Llueve Teatro En el Maule*. Proyecto que crea la gestora Francisca Oróstica, apoyada por la *ONG Sur Maule*, que tiene como principal objetivo realizar un festival que movilizara a toda la ciudad y utilizara diferentes espacios como: el correo, las calles y los teatros en la muestra de diferentes espectáculos. Por otra parte, Sur Maule realiza un valioso aporte en la relación con territorios populares, donde también se desarrollan actividades, como lo son las poblaciones Carlos Trupp y las Américas

A lo largo de los años este festival va mutando y se transforma en una selección de lo mejor de la cartelera nacional, la que se presenta principalmente en la sala del TRM y, en su última etapa, en colaboración con el *Centro de Extensión de la Universidad Católica*.

En cada rincón de la Región se estaba desarrollando un gran trabajo de crecimiento del teatro, las distintas compañías habían profesionalizado su trabajo y diversificaban tanto las audiencias como las plataformas de circulación. El rescate de la historia y la cultura local era una característica de nuestro teatro y cada vez pensábamos en objetivos mucho más ambiciosos. Casi en broma y casi en serio antes de cada nuevo trabajo de la compañía decíamos: “*Con esta obra vamos a ir a Europa*”.

Con los *Teatropello* decidimos volver a hacer montajes infantiles que nos permitieran volver a nuestras raíces. Yo había comenzado a hacer clases en el *Centro Educativo Salesianos de Talca* como profesor de Lenguaje y Comunicación, y dentro de la lectura complementaria de quinto básico me encontré con el cuento *Mi Amigo el Negro*, escrito por *Felipe Alliende*. Le comenté de esto a Rosita y a Quena y me puse a buscar en la guía telefónica el nombre del autor. Llamamos y le contamos que éramos una compañía de Talca y que queríamos llevar a escena su cuento, frente a lo que él se mostró muy generoso y nos autorizó.

En el proceso de montaje se incorporaron *Alexis Castro*, *Yair Rojas* y *Pedro Fuentes*, quienes junto a *Quena Ramos* y *Rosita Carreño*

configuraron el elenco final, además *Alison Silva* se hizo cargo de la iluminación y nuestro amigo *Andrés González* talló unas espectaculares marionetas de madera que nos ayudarían a interpretar una gran cantidad de personajes.

Se trataba de una obra que no tenía financiamiento vía proyectos, además era una obra pensada para intinerar por lo tanto utilizamos muy pocas cosas, lo que nos permitían viajar a muchos lugares. Después de una primera versión de la obra giramos por diferentes colegios y localidades rurales de la Región.

Durante el mismo año la Región del Maule firma un convenio de cooperación económica con Borgoña, Francia, lo que permite la llegada de la compañía franco-chilena *El Absoluto Teatro*, dirigido por José Miguel Pizarro, para trabajar con actores aficionados en el *Teatro Regional del Maule*, en una serie de talleres de formación tanto en Talca, como en otras localidades de la Región. En este proceso se incorporaron algunos de los actores de la compañía y mis estudiantes del Centro Educativo Salesianos Talca, lo que nos permitió conocer al grupo de artistas que componían la compañía. Uno de ellos, Gonzalo Ortiz, se ofreció a hacer un taller a la compañía y a ayudarnos a perfeccionar el montaje *Mi Amigo el Negro*, proceso mediante el cual llegamos a una segunda y final versión del trabajo creativo.

Una de las presentaciones más bonitas de esta obra fue en la localidad rural de Salto de Agua, donde tanto niños como adultos nunca habían visto una obra teatral y donde la obra causó una gran emoción en el público. La obra planteaba precisamente el valor de la gente del campo y la sabiduría popular y precisamente a esos lugares estábamos llegando.

El gran éxito de nuestro teatro no coincidía con la capacidad financiera para mantener el Teatro Chico, además el dueño del inmueble había pensado en vender y por primera vez pensamos en cerrar este espacio que tanto queríamos, sin embargo, con la ayuda de todos logramos terminar el año 2009 con la esperanza de

encontrar fuentes de financiamiento que nos permitieran estar ahí hasta que se encontrara un comprador.

El 27 de febrero del 2010 la tierra se movió en Talca durante más de 3 minutos en uno de los terremotos más fuertes de la historia de la humanidad. Estando en mi casa lo primero que pensé fue en mi familia y en el *Teatro Chico*. Cuando llegué al lugar me di cuenta que gran parte de la casa se había caído y que nuestros equipos, vestuarios, marionetas y otras cosas estaban bajo los escombros.

Al otro día, cuando ya había amanecido, nos dirigimos al lugar y con mi hermano Pedro nos abrazamos y lloramos un largo rato. La casa que habíamos reparado estaba en el suelo y con ella grandes recuerdos de *Feria de las Artes Escénicas*, *Escuelas de Teatro Popular Maulino* y la creación de una buena parte de nuestros espectáculos.

Así como nosotros, también se cerró en Hualañé el Teatro Fiado, ya que la dueña del inmueble lo había solicitado para transformarlo en una bodega. El teatro de ensayo de Linares quedó a muy mal traer y finalmente se transformó en un estacionamiento para los funcionarios de la Policía de Investigaciones. Todo Chile daba un paso atrás para pensar en la reconstrucción.

Decidimos juntarnos a tratar de rescatar la mayor cantidad de cosas, toda la compañía saco equipos de iluminación y sonido, vestuario, utilería, muebles y marionetas. Hasta el lugar incluso llegó la Ministra de Cultura, *Paulina Urrutia* a ver lo que había pasado, quien nos entregó sus palabras de apoyo. Sin embargo, nuestras cosas seguían en la calle y no sabíamos qué hacer ni cómo trasladarlas.

Por calle 1 oriente venía pasando en su camioneta don *Héctor Cornejo*, trabajador de, en aquel entonces, *Consejo de la Cultura*, quien realizó una gran cantidad de viajes para ayudarnos a llevar nuestras cosas. Es así como nos trasladamos desde el Teatro Chico hasta la que es hasta hoy nuestra casa el Galpón Al Margen.

**CAPITULO 3
DESARROLLO**

**LA GENERACIÓN SIN MIEDO APARENTE
2010-2020**

Después del terremoto todos tuvimos que reconstruirnos, tanto en lo emocional y lo físico. Muchos espacios culturales habían quedado inutilizables y la Región del Maule se enfrentaba a una situación compleja a la hora de recuperar el ritmo de crecimiento artístico que había mostrado los últimos años. La mayoría de los recursos de gobierno se destinaba a la reconstrucción y se experimentó una leve baja en la creación de nuevos espectáculos.

Como ya lo dije anteriormente, desaparecieron *Teatro Fiado* en Hualañé, sala que contaba con una cartelera teatral permanente. *Fabián Retamal* se traslada a Santiago y la compañía finalmente se disuelve sin poder recuperar el lugar que habían transformado en teatro. El *Teatro de Ensayo* de Linares queda en ruinas, espacio que hasta entonces era utilizado por las compañías para preparar sus montajes. Por último, se derrumba nuestro *Teatro Chico* en el que participaban tres organizaciones de teatro, una de danza y otras dos de música., con lo que se desvanece el escaso circuito de teatro independiente y las únicas salas disponibles para la creación y representación de obras teatrales son los teatros municipales, teatros universitarios y el enorme e inalcanzable, hasta entonces, Teatro Regional del Maule. Edificios que, por lo demás, también resultaron con daños, por lo tanto se ven impedidos de retomar su actividad de inmediato.

Quizás la primera intención de generar un nuevo espacio autogestivo después de la catástrofe, fue el deseo de la compañía de circo *Hágase Payasito* por crear un lugar para el desarrollo de esta disciplina, es así como el año 2010 se crea *La Juguera*, casa ubicada en el sector nororiente de la ciudad de Talca en la que trataron de realizar distintas actividades de formación y muestra de pequeños espectáculos, sin embargo la inexperiencia juvenil de los integrantes de la agrupación no permitió el financiamiento del lugar, por lo tanto debieron devolver el edificio que habían arrendado a un familiar cercano.

Paradójicamente el único espacio independiente que resistió los embates de la naturaleza fue el *Anfiteatro de LLongocura*, espacio

ubicado en un campo cultural de 20 hectáreas, a unos 40 kilómetros hacia la costa de Talca, y que había sido inaugurado el año 2009 fruto de un proyecto de tesis de la *Universidad de Talca* por parte del estudiante de Arquitectura e intérprete de danza contemporánea, *Juan Gajardo*. Este lugar, propiedad de Héctor Fuentes, cuenta además con tres rucas al estilo mapuche que sirven para la realización de otras actividades artísticas y para recibir a invitados que participan de su festival. Fabricadas por mi propio padre de manera casi intuitiva de madera y barro, pero como lo demuestran los hechos, antisísmicas.

Todavía recuerdo que la primera vez que mi padre nos llevó a mis hermanos y a mí a este lugar, mucho antes de fabricar las rucas y el anfiteatro, nos comentó que quería construir un teatro al aire libre y una serie de otros espacios para ensayar y recibir a compañías provenientes de todos los rincones del mundo. Quería que fuera un lugar para hacer residencias artísticas y experimentar en torno al teatro, la naturaleza y los nuevos lenguajes escénicos. Nosotros, en cambio, lo único que veíamos era barrancas y no sabíamos cómo, entre tanta cárcava, podrían cumplirse aquellos deseos utópicos en la cabeza de un loco que, a nuestro parecer, claramente mostraba señales de delirio.

Mi padre se había comprado uno de los lugares mas erosionados de todo Chile, donde su vecino mas cercano se encontraba a dos o tres kilómetros de distancia y los que seguían a seis o más, un lugar sin luz eléctrica, con agua de vertiente y de muy difícil acceso. En ese lugar quería construir un teatro de barro para recibir a imaginarias compañías extranjeras que no sabíamos de donde saldrían o para realizar residencias de creación teatral en procesos de reflexión y relación entre arte y naturaleza. Una locura que no comprendíamos, que pensábamos que era imposible y que creíamos que correspondía a un decir mas bien poético que real, cuestión que se había hecho costumbre en la cabeza de Héctor.

Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo mi padre se obsesionaba más con aquel campo que convertiría en teatro y lugar

de creación, y cada día libre se trasladaba hasta allí para construir algo y avanzar, sin importar lo que fuera. Cuando *Juan Gajardo* le propuso el proyecto de la construcción del anfiteatro, él aceptó de inmediato y juntos trabajaron arduamente por más de un año para construir el espacio, consiguiendo y gestionando recursos y trabajando la mayoría de las veces con sus propias manos literalmente con pala y picota.

A mi juicio, una de las cosas más notables de este proceso es que cuando los distantes vecinos se dieron cuenta dese de construir algo, se acercaron con sus herramientas a prestar ayuda en la creación del anfiteatro. Finalmente dieron forma a este espacio que se construyó de manera comunitaria, donde mas de algún compañero artista ayudó a poner una piedra o a mover tierra de un lugar a otro.

Un día, en mi labor de profesor de lenguaje y comunicación del *Centro Educativo Salesianos Talca* y haciendo clases a un quinto año básico, les pedí a los estudiantes que hicieran un relato y un dibujo de algo importante ocurrido durante las vacaciones. De inmediato me di cuenta que uno de los niños había dibujado el *Anfiteatro de Llongocura* y le pregunté: -¿*Qué es eso que dibujaste?* A lo que él me respondió: - *Lo que pasa es que mi abuelita vive en Tabunco y allá tenemos un teatro donde se hacen fiestas en el verano.* En ese momento no pude evitar erguir mi postura, inflar el pecho y sentirme orgulloso de tener un padre loco. El sentido de pertenencia con que hablaba el niño y la relación teatro y fiesta, más el recuerdo de la ayuda desinteresada de los vecinos, me hicieron entender el real impacto que tiene esta idea en relación con su comunidad, donde se ha creado un estrecho vínculo entre la creación, la muestra teatral y los habitantes de Tabunco y Llongocura.

Después del terremoto, los que formamos parte del *Centro Cultural Al Margen* comenzamos a reutilizar la casa de Héctor ubicada en Villa Los Nogales 3 en Talca, como un lugar de ensayo y construcción escenográfica. Sin embargo, a medida que pasó el tiempo se transformó en un espacio donde también se hacían muestras de espectáculos, tanto de nuestra propia compañía como de otros

grupos de la región y el país. En este lugar, y en un sitio eriazoso a su costado, se estableció la nueva sede de la *Feria de las Artes Escénicas del Maule*, la cual se mantendría a lo largo de la historia hasta la actualidad, en su versión número 15.

En esta época, incluso uno o dos años antes, algunos de los estudiantes de la antigua *Escuela de Teatro Maulino*, así como también los integrantes más jóvenes de las compañías teatrales tradicionales del Maule, habían decidido continuar su aprendizaje en estudios universitarios principalmente en Santiago y Valparaíso. Mi hermano Pedro, por ejemplo, se fue a la Universidad de Playa Ancha, escuela de teatro donde también estudió *Nelly Michel Carrasco*, integrante de la compañía *Walimay* y, posterior a ellos, *Constanza Zúñiga*, también estudiante de la *Escuela de Teatro Maulino* en la última generación; *Rodrigo Calderón* comenzó a estudiar en la Universidad Finis Terrae; *Camila Luna* en la Universidad de Chile; *Cecilia Cancino*, quien desarrollaba su trabajo principalmente en Linares, se forma en la Pontificia Universidad Católica de Santiago; *Paola Alarcón* en ARCIS y muchos otros jóvenes, con o sin experiencia teatral, se integraron a diferentes casas de estudios con la intención de adquirir aprendizajes formales y sistemáticos en relación con la disciplina del teatro.

Por otra parte, ya hace algunos años habían quedado atrás las instancias de formación y perfeccionamiento en regiones que eran potenciadas por el gobierno de manera itinerante, lo que, sumado a las ganas de mejorar, aprender y emprender nuevos caminos por parte de los jóvenes, no les daba otra opción que trasladarse a Santiago o Valparaíso.

El trabajo generoso de los directores de los años noventa, quienes habían abierto las puertas de sus compañías a los jóvenes para conocer la experiencia teatral, daba sus frutos de una manera inesperada, y una nueva generación se arriesgaba al elegir el teatro como una actividad profesional a la cual deberían dedicarle todo el tiempo y del que deberían lograr obtener dividendos que les permitieran vivir de su profesión.

Mientras esto ocurre, las compañías más emblemáticas de la Región centraron su trabajo en mostrar las obras que ya tenían en cartelera y girar por diferentes rincones del Maule. En esta misma época llega a Talca la actriz *Valentina Soto*, quien había estudiado en Argentina y que a medida que pasan los años se integra a la compañía Tema, dirigida por *Constanza Pérez*. De esta manera la compañía deja atrás la creación de unipersonales y crea un grupo eminentemente femenino que muestra obras de diversos estilos.

Existieron algunas performances que se realizaron en espacios en ruinas como una forma de vincular los actuales acontecimientos con la creación escénica, sin embargo, no tuvieron un impacto relevante en el acontecer cultural de la época. Con Teatropello decidimos reconstruir la historia del *Barrio Santa Ana de Talca*, el que había sido fuertemente impactado por el terremoto. Es así como nace nuestro montaje teatral *Barrio San Gabriel* donde nuevamente incluimos a jóvenes de enseñanza media en el proceso, e incorporamos a la banda musicales *Los Kamotes*, donde participaba *Yair Rojas, Francisco Campos, Manuel Campos, Gonzalo Rojas y Víctor Díaz*. Además, por primera vez invitamos a *Héctor Fuentes* a participar de un montaje nuestro, por lo tanto, sería una experiencia en que yo dirigiría a mi padre, quien actuaría para la compañía *Teatropello*.

Recuerdo en este proceso que entre los integrantes del elenco se encontraba *Juan José Navarro*, un estudiante del taller de teatro escolar *No Hay Drama*, que había participado desde octavo básico en la academia que dirigía en el Centro Educativo Salesianos Talca, quien cursaba entonces cuarto año medio y, al mismo tiempo la figura de mi padre, quien ya era un ícono del teatro maulino. Sus escenas en conjunto las ensayaban muchas veces por sí solos, sin mi dirección, y mi padre daba múltiples consejos a Juanjo. Algunas veces iban a trabajar en poner barro o a reparar una ruca de Llongocura y Héctor hacía correcciones y aconsejaba a Juanjo en los mecanismos de producción del texto, su dicción o entonación. En este simple gesto, me di cuenta del gran valor que tenía el trabajo colectivo y la generosidad de *Héctor Fuentes* al transmitir sus

conocimientos y herramientas en el hacer teatro con gente mucho más joven. Cuestión que había ocurrido con nosotros mismos pero que ahora lo revaloraba al observarlo desde otro punto de vista.

En medio de la reconstrucción después del terremoto, donde nos estábamos reinventando como compañía y estableciéndonos en un nuevo lugar para ensayar *Barrio San Gabriel*, llega una noticia que sin lugar a dudas cambiaría la historia de la compañía Teatropello. Desde Francia, los integrantes de la compañía *El Absoluto Teatro* nos invitan formalmente a mostrar nuestro trabajo *Mi Amigo el Negro* a la Región de Borgoña, donde también desarrollaríamos talleres dirigidos a estudiantes de educación secundaria y universitaria. La idea era que, tal como lo hicieron ellos, nosotros pudiéramos participar del programa de intercambio económico y cultural que unía a las dos regiones, donde el país anfitrión recibía a los artistas y su contraparte, hipotéticamente, financiaba pasajes y honorarios durante el mes de trabajo que duraban las distintas actividades.

Esta invitación nos llenó de ilusión y pensábamos que el gran sueño de viajar a Francia se haría realidad, sin embargo cuando nuestro productor, *Carlos Fuentes*, se trató de vincular con el *Gobierno Regional del Maule*, los responsables de los recursos para este proyecto de intercambio los que se mostraron con recelo a que una compañía semi - profesional viajara al extranjero a participar de este programa de intercambio que era mas bien formal y oficial entre dos gobiernos serios, donde nosotros no teníamos cabida. Esto último es una interpretación que le doy, de manera muy subjetiva, al estado de inmovilidad y estancamiento en que se mostraban las autoridades regionales en relación con este convenio, en comparación con las autoridades francesas que eran mas sistemáticas y serias. Sin embargo, hago énfasis en que para nuestro gobierno regional no era importante el intercambio cultural que habían anunciado con bombos y platillos en el año anterior.

Ante la displicencia del Gobierno Regional, que contrastaba con la invitación seria de la compañía y el gobierno francés, decidimos juntar dinero por nuestros propios medios que nos permitieran viajar a

los ocho integrantes de la compañía hasta el viejo continente. Nuestra meta era reunir ocho millones de pesos que nos permitieran comprar los pasajes y tener un pequeño fondo de emergencia en el viaje, incluyendo además la estadía durante tres días en la ciudad de París.

Para reunir este dinero comenzamos a presentar nuestras obras la mayor cantidad de veces, destinando todas las ganancias a un fondo de ahorro comunitario olvidándonos de nuestros honorarios por un tiempo. En ese momento había que hacer un esfuerzo por cumplir el sueño colectivo que habíamos construido a lo largo de los años y para ello estábamos dispuestos a trabajar sin ganar dinero.

Después de mucho trabajo y faltando solo dos meses para la fecha del viaje, solo habíamos reunido un monto cercano a los tres millones de pesos, lo que no nos permitía seguir ilusionándonos con el hecho de conocer Francia. Por otra parte, las autoridades regionales no estaban ni enterados ni preocupados por nuestro deseo de viajar y de representar a la región del Maule. Nosotros nos sentíamos como la selección chilena clasificada a un mundial de fútbol, pero ellos ni siquiera sabían quienes éramos. El contacto con la compañía francesa, por otra parte, se había perdido producto de la inestabilidad de nuestra participación real y el poco interés de nuestras autoridades porque el proyecto de intercambio se hiciera efectivo.

Con mucha frustración nuestro productor, el Tío Carlos y la tía *Érika Bravo*, su pareja, quien también viajaría como profesora de los talleres que impartiríamos en Francia, nos pidieron que nos reuniéramos en su casa de manera urgente. En esta reunión nos plantean: *-Chicos, la situación está muy compleja y con la tía Érika hemos decidido quedarnos acá, para poder abaratar los costos del viaje.* De inmediato hubo un silencio que expresaba nuestra tristeza. Nos habíamos ilusionado con el viaje y al parecer todo se venía abajo. Nos dábamos cuenta que nadie nos pagaría ni pasajes ni honorarios, como lo habían hecho anteriormente con los franceses, y pensábamos que el convenio cultural entre Borgoña y Francia estaba

pensado para los artistas de elite que podían acceder a mecanismos de financiamiento que nosotros no teníamos.

Después de unos segundos, abrimos una botella de champaña que tenía la tía Erika en el refrigerador para una ocasión especial y nos decidimos a vender todo para alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto, los que teníamos trabajo estable ofrecimos poner mas plata. Erika dijo: *-Si vamos, yo pago una noche de hotel en París para toda la compañía.* Yo me comprometí con otra noche de alojamiento. *- Yo pago la subida a la torre Eiffel-* dijo Rosita. Y decidimos que iríamos sí o sí, que no había posibilidad de fracaso y que lucharíamos en contra de la corriente si era necesario. Cuestión a la que estábamos acostumbrados desde la creación de la compañía hasta el derrumbe del Teatro Chico.

Al parecer, los gestores culturales que habían trabajado anteriormente con nuestra compañía comenzaron a conocer nuestras reales intenciones de viajar, incluso si el Gobierno Regional no estaba de acuerdo, y a las semanas siguientes a esta reunión empezaron a llamarnos para comprar funciones de nuestro montaje *Mi Amigo El Negro*, el mismo que llevaríamos a Francia. Logramos tener funciones de lunes a sábado durante tres semanas, lo que nos obligó a calzar estas presentaciones con nuestros otros trabajos. Para ello, en algunos casos los que trabajábamos como profesores teníamos que salir de clases y rápidamente emprender viaje hasta un lugar distante de la Región, donde los otros esperaban con la escenografía y la utilería montada. Trabajábamos como un equipo real, de manera comunitaria, sin que existieran críticas de los unos a los otros *- funcionamos como una máquina -*, decíamos. De esta manera comenzamos a ahorrar lo que nos faltaba para el viaje.

Ese año también habíamos ganado un FONDART para refundar la *Escuela de Teatro Maulino*, esta vez con la participación de mi compañero del *Magister en Dirección Teatral Iván Insunza* como profesor, y también nos habíamos adjudicado otro proyecto para montar *Barrio San Gabriel*. Decidimos donar también nuestros honorarios de dichos proyectos, para el fondo común del viaje a

Francia, por lo tanto, se trataba de un año de trabajo arduo sin recibir un peso por lo que hacíamos.

Finalmente logramos reunir los recursos necesarios y compramos los pasajes. Ante este logro colectivo llamamos a una conferencia de prensa en donde daríamos cuenta del mecanismo por el cual habíamos reunido los dineros a los distintos medios de comunicación de la *Región del Maule*. Cuando el Gobierno Regional se enteró de esta actividad, nos llamaron a conversar y nos pidieron que hiciéramos la conferencia en el *Teatro Regional del Maule*, ya que eran ellos los principales responsables del convenio. Decidimos realizar la conferencia en este lugar, pero siempre dejando en claro que los recursos habían salido de nuestro bolsillo y que el *Gobierno Regional* hasta el momento no había manifestado su apoyo de ningún tipo a este proyecto.

Finalmente, el *Teatro Regional del Maule*, entidad que administraba los recursos del Gobierno Regional en cultura, decidió entregarnos un aporte de 5 millones para nuestro viaje, pero nosotros nos veíamos obligados a retribuir 8 funciones de nuestra obra. Es decir, no estaban aportando ningún recurso económico destinado al proyecto Maule – Borgoña, tal como lo había hecho el gobierno francés, sino más bien solo había comprado funciones del espectáculo, lo que seguramente se rendirían por otras vías. No entendíamos cómo se firmaban convenios de cooperación internacional si no existían los recursos para que funcionaran y mucho más inentendible la recepción a la compañía francesa sin que nuestro gobierno tuviera la capacidad de replicar dicha actividad con un elenco chileno.

Esta situación nos puso en conflicto a los propios integrantes de la compañía, ya que los mas radicales preferían no aceptar el dinero y hacerlo solo de manera autónoma, y aquellos que necesitaban el dinero creían que era oportunidad de recuperar los honorarios que habíamos dejado de percibir en todas las presentaciones y proyectos durante el año. Finalmente aceptamos la propuesta del Gobierno Regional, pero nosotros decidimos dónde hacer las funciones, las que se realizaron en diferentes juntas de vecinos y poblaciones de la

Región del Maule, lo que materializamos a nuestro regreso, ya que por supuesto, y como es de costumbre en la administración pública chilena de la época, el gobierno no entregaría estos recursos antes del viaje, sino una vez que se hubiera ejecutado el proyecto.

En nuestra espera a febrero del 2011, fecha en la que viajaríamos definitivamente a Francia, fuimos invitados a una serie de encuentros teatrales auto gestionados, destacándose entre ellos el festival de teatro *Súbete a las Tablas* de Melipilla y al *Encuentro de Teatro Porteño Independiente* organizado por la compañía de *Teatro La Peste* en Valparaíso. De esta manera nos comenzamos a vincular con otros compañeros y participamos de una plataforma de circulación independiente a lo largo de Chile. Lo que a su vez nos permitió conocer a otros artistas que a lo largo de los años visitaron nuestro galpón y al *Anfiteatro de Llongocura* y participaron de nuestra *Feria de las Artes Escénicas* y de la *Trilla de las Artes*.

Cuando nos subimos finalmente al avión que nos llevaría a Francia, me senté al lado de *Alexis Castro*, uno de los integrantes más jóvenes de la compañía quien nunca había viajado en avión y que estaba muy nervioso en el despegue. Cuando me di cuenta de esto le dije: *-Si tienes miedo tómame la mano*. Y justamente así fue como comenzó nuestra travesía. Casi como un símbolo, con mucho miedo, sin saber si alguien nos estaría esperando en Francia y dónde tendríamos que ubicarnos solos en una de las más grandes ciudades del mundo, pero tomados de las manos como hermanos y compañeros gracias a recursos que habíamos obtenido trabajando juntos por un solo objetivo.

Cuando llegamos a París lo único que queríamos era conocer la ciudad, por lo que gran parte de la noche consistió en llegar desde el barrio *Pigalle* hasta el *Arco del Triunfo*, para lo que tuvimos que caminar mas de cuarenta cuadras fascinados por la arquitectura de la ciudad.

Durante los primeros días no nos atrevíamos a utilizar el transporte público y en cada caminata disfrutábamos en toda esquina de la

ciudad, conociendo la mayor cantidad de museos, monumentos, palacios y parques.

Después de tres días de turismo nos encontramos con *José Miguel Pizarro y Aurélien Saget*, integrantes de la compañía anfitriona y con quienes nos trasladamos a la ciudad de Dijon, en la Región de Borgoña. Allí realizamos una serie de actividades entre las que se encontraba un taller intensivo para escolares de educación secundaria, clases de teatro para estudiantes de español en la Universidad de Borgoña y presentaciones de nuestro montaje *Mi Amigo el Negro*.

En las clases realizadas en el *Lycée Stephen Liegeard*, trabajamos con jóvenes de 15 a 17 años y para ello tuvimos que vivir en el internado del colegio durante una semana, en este colegio que antiguamente había sido un palacio, realizamos talleres con los estudiantes con quienes montamos ejercicios basados en mitos populares de la Región del Maule y finalizamos con la presentación de nuestro montaje *Mi Amigo el Negro* en el salón del colegio. Esta fue una experiencia emocionante tanto para los estudiantes como para nosotros y la oportunidad de conocer a muchas y muchos jóvenes con las que nos hemos seguido comunicando hasta la actualidad, como es el caso *Antoine Testard*, joven que en aquel entonces tenía solo 14 años.

En esta experiencia sucedió algo muy extraño para la realidad educativa de Francia y algo inesperado para nosotros. Durante nuestra estadía no solo hicimos talleres, sino también compartimos comidas, hicimos deportes y participamos de distintas experiencias con los estudiantes. Muchos de ellos nos contaban que venían de sectores rurales, la historia de sus padres migrantes y otros de sus sueños de ser deportistas o de recorrer Latinoamérica. Después de la presentación de nuestro montaje, muchos de los jóvenes se emocionaron y comenzaron a llorar. Los profesores no entendían que pasaba y nosotros nos habíamos dado cuenta que no había sido solo una experiencia de aprendizaje del teatro, sino una semana de

desarrollo y encuentro emocional con jóvenes que veían en nuestra obra el reflejo de sus propias vidas.

Durante el viaje a Francia también visitamos la ciudad de *La Rochelle*, donde realizamos presentaciones gestionadas por *Gonzalo Ortiz* y su familia, ex integrante del *Absoluto Teatro*, y quien nos había ayudado con la creación de la obra *Mi Amigo el Negro*, funciones que terminaron con un encuentro comunitario con los vecinos asistentes a la presentación y con una fiesta popular francesa donde todos terminamos bailando.

Sin lugar a dudas el momento más importante de nuestra participación en este proyecto de intercambio fue la presentación de la obra en el Teatro Universitario que tenía el nombre de *Ateneun*. Se trataba de un edificio construido de manera circular, asemejando a un caracol, y una planta de iluminación sorprendente a la que nosotros no estábamos acostumbrados. El técnico encargado de la sala había leído nuestra ficha técnica y para sorpresa nuestra ya tenía gran parte de los focos instalados, cuestión que no pasa en las salas locales y, por otra parte, todo el equipo del teatro nos recibió de muy buena manera y se mostraron dispuestos para solucionar cualquier problema que pudiera surgir en el proceso de montaje.

A pesar de la barrera del lenguaje, la función tuvo una gran asistencia de público, por lo que estábamos muy nerviosos antes de comenzar. Después de mucho trabajo estábamos cumpliendo uno de nuestros sueños juveniles, para lo cual debimos trabajar mucho y enfrentarnos a una serie de barreras.

Antes de la función, a minutos de comenzar, nos reunimos en el camarín para dar las últimas indicaciones que en situaciones como estas se resumían en un: *Pongámosle colores no más chiquillos*. Sin embargo, lo único que pudimos hacer fue abrazarnos y llorar, a lo que continuaron besos, palmadas, secarse las lágrimas y disponerse para actuar.

Sentando en las butacas en medio del público, creo que yo estaba más nervioso que los actores y actrices, pero al comenzar la obra sentí que la energía del elenco. La función fue increíble y logramos que la gente participara del espectáculo. Un periodista se nos acercó y nos comentó, traducido al español por *José Miguel Pizarro*, que a pesar de no saber hablar español las acciones y la puesta en escena le habían permitido entender todo el desarrollo dramático de la obra, cuestión que nos llenaba de satisfacción y sorpresa.

A pesar de lo desgastante que es girar con una compañía durante un mes, se trató de una experiencia que nos fortaleció como equipo y nos animó a seguir desarrollando proyectos teatrales que pudieran viajar por el mundo.

El mismo año de nuestra visita a Francia, *José Miguel Pizarro* y *Aurélien Saget* volvieron a venir a Chile para trabajar en la obra *Zut*, en la que participaron artistas franceses y chilenos, donde se integró una de nuestras compañeras, *Quena Ramos*, en un elenco que completaban *Carmen Ulloa*, *Eliel Ormazábal* y *Jorge Toloza*. Esta obra formó parte de uno de los proyectos teatrales más emblemáticos del *Teatro Regional del Maule*, conocido como *Teatro Nativo*, el que había comenzado ya el año 2009.

*Teatro Nativo es una instancia pensada para que actores maulinos o con residencia en la región, puedan experimentar y explotar las posibilidades creativas a través de intercambio de saberes y experiencias, con el soporte escénico, técnico y de gestión que brinda una institución como el Teatro Regional del Maule.*¹⁹

Dentro de los registros del TRM se considera en este proyecto las obras *Ánimas de Día Claro* el año 2009 y *El Tony Chico* el 2011, ambas en coproducción con el *Teatro Nacional Chileno*, *Zut* el año

¹⁹ <https://www.teatroregional.cl/teatro-nativo-2018>

2011 y *Alma* el 2014, ambas en coproducción con Francia y dirigidas por *José Miguel Pizarro*. De esta manera muchos de los actores que desarrollaban su labor y oficio en la región del Maule tuvieron la oportunidad de trabajar con directores de otras latitudes y bajo los cánones de las grandes producciones teatrales, donde se manejaban presupuestos nunca antes vistos para el pago de honorarios, la puesta en escena y la posterior gira por la región.

Estas primera cuatro obras de *Teatro Nativo* realizaron presentaciones en el mismo TRM y en distintos otros espacios recientemente inaugurados y que contaban con una mejor calidad que los espacios que existían en la década anterior, destacando la construcción de los Teatros Provincial de Curicó y Municipal de San Javier, y la refacción de los teatros municipales de Linares y Parral.

A pesar del alto impacto en la Región, estas producciones no generaron una apertura a una red de circulación nacional e internacional, siendo quizás la única instancia la participación en festivales de otras regiones: la de la obra *Zut* en el *Festival de Teatro de Nuevos Directores*, organizado por el *Magister en Arte con Mención en Dirección teatral* de la *Universidad de Chile*, donde tanto *Eliel Ormazabal* como *Quena Ramos* fueron seleccionados como mejor actor y mejor actriz del certamen. Los otros montajes en cambio, desaparecieron después de las giras regionales y dieron paso a nuevas producciones.

Al igual que nosotros, otras compañías también comenzaron generar redes de trabajo cooperativo y se presentaron en distintos lugares tanto a nivel nacional como internacional. *Walimay*, por ejemplo, asiste constantemente a festivales en Gorbea y Chillán, donde tienen la oportunidad de relacionarse con otros artistas latinoamericanos y generan intercambios internacionales, lo que será constante a lo largo de la historia venidera. La Compañía *Tema* más tarde, entre los años 2014 y 2015, participaría en los festivales *Lluvia de Teatro en Valdivia* y *Festival Entre Ríos* en Argentina; y *La Pala*, en Linares, se vincula con Víctor Quiroga el año 2014, quien dirige un trabajo bajo la

metodología de la dramaturgia del payaso y los lleva a un festival a Perú.

De esta manera el Teatro Maulino comenzó a conocerse en otros rincones y se empieza a valorar el fenómeno que ocurre en el territorio donde, a diferencia de otras regiones, se abren más espacios y las compañías desarrollan un trabajo constante en relación con los propios espectadores, por lo tanto, con un gran impacto en la creación de nuevas audiencias. Por otra parte, gracias a la gran cantidad de espacios nuevos para las artes escénicas, la región comienza a ser una plaza importante para el circuito del teatro oficial y comenzamos a recibir de manera más constante a las grandes producciones nacionales.

Muchas de las visitas a otros lugares del mundo dan paso a creaciones colectivas entre compañías de diferentes naciones. La nuestra, por ejemplo, con el objetivo de que nuestra relación con los amigos franceses no se centrara solo en la circulación de las obras, realiza la invitación al actor *Aurélien Saget*, durante el año 2012, a participar de nuestro montaje *El Rey de la Araucanía*, el que contaba la historia de *Orelie Antonie de Tunes* un ciudadano francés que se había denominado el rey del pueblo Araucano.

La primera intención era que nuestro invitado se quedara por 5 meses a trabajar con nosotros, pero finalmente se quedó un año, sorprendido por la forma de trabajar que teníamos los chilenos. Más precaria, por una parte, pero mucho más emocional por la otra.

Durante el tiempo de estadía de Aurelien tuvimos la oportunidad de presentar nuestra obra en diversos lugares de Chile como Talca, Curicó, San Javier, Santiago, Valparaíso y Arica, como parte de la cartelera del festival *Carnavalón Teatral*, lo que sin lugar a dudas entregó una visión general a nuestro invitado del panorama nacional y a nosotros nos dio la oportunidad de ampliar nuestra plataforma de circulación. Esta misma obra unos años más tarde sería parte del festival internacional FINTDAZ de Iquique.

Después de este montaje decidí continuar aprendiendo distintas herramientas que me sirvieran para el desarrollo del trabajo que estábamos realizando como grupo. Es así como, dentro de las alternativas existentes en la Región, surge la posibilidad de estudiar un *Magister en Humanidades y Enseñanza de la Literatura y las Artes Visuales* en la *Universidad de Talca*.

Mi principal intención era poder adquirir aprendizajes y experiencias que me permitieran diversificar las posibilidades desde la dramaturgia y las propuestas visuales para las obras. Al finalizar el proceso de aprendizaje, y casi por suerte, me encuentro con la profesora *Monika Wehrhaim*, quien venía desde la universidad de *Bonn* en Alemania como docente de intercambio de la asignatura de Romanticismo Latinoamericano. Digo por suerte porque esta asignatura ya la había cursado y el programa me dio la posibilidad de repetirla para homologar otra que había perdido producto de un viaje familiar fuera del país.

Luego de terminar el semestre la profesora *Monika* me cuenta que en la *Universidad de Bonn* existe una compañía de alemanes que actúa obras en español, cuestión que me parecía muy extraña. Me expresa además que tomando en cuenta mi trabajo como director teatral podría materializarse una posibilidad de intercambio con la universidad alemana, donde yo podría tomar las asignaturas que quisiera y además trabajar con esta compañía.

Ya que la universidad no entregaba ningún tipo de beca, vendí la mayoría de mis cosas y decidí emprender el viaje con el dinero justo para mi estadía durante 6 meses, sin siquiera saber una sola palabra de alemán y muy poco inglés, pero con muchas ganas de hacer teatro.

Estando en Alemania, la profesora *Monika* era una especie de hada madrina, y el profesor *Elmar Smith*, director de la compañía *La Clínica*, abrió las puertas de su grupo para poder dirigir un espectáculo con un elenco que lo componían tres actrices alemanas, un músico de la misma nacionalidad, una actriz profesional cubana,

dos estudiantes de intercambio de Perú y yo, con quienes desarrollamos la obra teatral de mi autoría *Herencia*, un montaje que hace una reflexión crítica de la sociedad chilena en el regreso de a la democracia y habla sobre la configuración del sujeto popular chileno en los límites entre la aceptación tradición indígena y al avance a una sociedad multicultural donde ejercen presión los modelos económicos.

El trabajo con la compañía fue muy entusiasta, pero al mismo tiempo difícil. El elenco no se dedicaba solo al teatro y yo me sentía con mucho tiempo de sobra que no lograba materializar en mayor cantidad de ensayos. Tampoco estaban acostumbrados a trabajar tan rápido en una creación teatral y para la gran mayoría no se trataba de una actividad profesional. Durante el proceso existieron algunas diferencias e incluso algunos de los estudiantes se retiraron del grupo.

En algún momento sentía que necesitaba a Yair, Quena, Pedro, Rosita, Alexis o Alison, mis hermanos de los *Teatropello* para que me ayudaran a levantar al grupo, sin embargo, esta vez estaba solo, dirigiendo una compañía de desconocidos. Nunca había trabajado con otras personas aparte de mis propios amigos y eso me pasó la cuenta al punto de entrar en una depresión silenciosa que muchas veces me hacía llorar, pero que sin embargo no demostraba a mis compañeros alemanes.

Para salir de esta dificultad jugó un papel fundamental el apoyo incondicional de los profesores y la gran amistad que forjé con *Annika Erpenbeck*, quien años más tarde vendría a Chile a seguir trabajando conmigo en el montaje *Dignidad*, basado en la historia de Colonia Dignidad. Finalmente logramos estrenar con gran éxito nuestro montaje y una gran asistencia de público repletó la sala durante cuatro días. Las profesoras y catedráticas de la universidad valoraron de gran manera el trabajo realizado, por lo que me dejaron invitado a regresar como futuro estudiante de doctorado, con posibilidades de trabajar como profesor en la misma universidad.

A mi regreso a Chile comienza a ocurrir un fenómeno que sin lugar a dudas cambiaría la situación actual del *Movimiento Escénico Maulino*. Los antiguos estudiantes de la Escuela de Teatro que funcionó en el Teatro Chico y los jóvenes pertenecientes a las distintas compañías, comienzan a regresar a sus ciudades de origen después de terminar sus estudios de teatro universitarios de teatro. Ya sea para trabajar con las distintas compañías, generar nuevos proyectos creativos o incluso crear nuevos espacios para la circulación de obras.

El año 2014, por ejemplo, Cecilia Cancino regresa a Linares y junto a Jorge Muñoz vuelven a desarrollar el proyecto *Escuela de Circo del Maule*. Este mismo equipo posteriormente crea el lugar *Pala Espacio Creativo*, donde desarrollan proyectos de creación y formación en relación con el circo. Este centro se adjudica los fondos de intermediación de los años 2017, 2018 y 2019 y se transforma en un punto fuerte de intercambio con otras organizaciones de Chile, gestionando distintos festivales y encuentros que generan un gran aporte al desarrollo cultural de la ciudad de Linares. cabe mencionar que *La Pala* es quizás el único espacio independiente para el teatro y las artes circenses en esta ciudad y que se transforman en una plaza importante para la circulación de los artistas circenses de la región y el país

Otro ejemplo de aquello es *Michelle Carrasco*, la primera egresada maulina de la Escuela de *Teatro de la Universidad de Playa Ancha*, quien además contaba con gran prestigio entre sus pares, decide regresar a Talca para trabajar con la compañía *Walymai*, dando un nuevo impulso a lo que venía desarrollando la agrupación donde trabajaban *Mauricio Cepeda* y *Haydée García Buscaglione*

Por otra parte, comienzan a aparecer nuevos espacios que se transformarían en lugares fundamentales y que generarán una red de teatros autogestivos donde las nuevas compañías muestren sus trabajos. *El Cahuin*, por ejemplo, cuenta con una casa acondicionada como sala de teatro para el desarrollo de muestras y talleres artísticos en la ciudad de Molina, y la agrupación es beneficiaria de una serie de proyectos que le permiten seguir ampliando su trabajo

territorial en relación con el mundo rural. Espacio donde además se genera una serie de iniciativas que serán constantes a lo largo de los años.

El año 2015, con mucho más madurez, los integrantes de la compañía *Hágase Payasito* vuelven a tomar la casa que habían arrendado el año 2011, pero esta vez logran consolidar un proyecto artístico donde se da espacio importante para la formación circense en distintas disciplinas para diferentes grupos etarios, lugar donde más tarde surgiría una nueva compañía que tiene el nombre de *La Farola Teatro*, quienes desarrollan un trabajo creativo de artes integradas, dirigida en un primer momento por *Haydée García Buscaglione* y posteriormente por *Pedro Fuentes*.

Por otra parte, un grupo de artistas que hasta entonces realizaban actividades circenses en las calles de Talca, solicita la casa donde antiguamente había funcionado el *Consejo de la Cultura*, ubicada en calle 2 sur entre 5 y 6 oriente, para desarrollar distintas actividades de formación y entrenamiento, cuestión que dura alrededor de un año y luego debe ser devuelta al estado para la construcción de un jardín infantil que funciona hasta la actualidad. Después de esto la misma organización decide arrendar una propiedad en calle 3 oriente entre 7 y 8 norte, donde se crea *El Espacio*, lugar que funciona hasta hoy y donde se desarrolla una serie de actividades de formación y muestras de variedades circenses que abarcan diferentes disciplinas. Esta misma organización se transforma en una compañía que ofrece sus espectáculos en diversos lugares de la región.

En conjunto con mi hermano *Pedro Fuentes* y *Rodrigo Calderón*, una vez que ambos egresaron de las universidades de *Playa Ancha* y *Finis Terrae*, respectivamente, creamos el montaje *Las Moscas Sobre el Río*, con la intención de generar una obra con los integrantes de nuestra compañía que habían optado por la formación profesional. Con este trabajo tuvimos la posibilidad de participar en festivales internacionales desarrollados en Chile como los *Santiago OFF* y *FINTDAZ* de Iquique, y de girar por otros países.

Nuestro antiguo profesor *Manuel Ortiz* había creado el proyecto *Corredor Latinoamericano de Teatro*, a través del cual pudimos viajar a la localidad de Salto, Argentina, donde conocimos a la compañía *Clou Teatro* y donde además participamos del *Festival de Teatro Amateur de Girona* en España. En este último viaje pudimos conocer, además, a la compañía *A Tiro Hecho de España*, quienes recomendados por la directora de la compañía Teatro Público *Patricia Artés*, nos recibieron en la ciudad de Valencia, donde también presentamos nuestro montaje.

Con esta agrupación hemos desarrollado ininterrumpidamente durante los últimos cuatro años distintas acciones de intercambio, a quienes hemos recibido en nuestra *Feria de las Artes Escénicas del Maule* y quienes nos han invitado al festival *Sud a la Horta*, que cada año se desarrolla en una huerta comunitaria tomada por un grupo de artistas y activistas sociales en la ciudad de Valencia – España.

Las Moscas Sobre el Río, también fue invitada por la compañía *La Clínica* de Alemania, con la que yo había trabajado años anteriores, los que gestionaron tres presentaciones de nuestra obra en la ciudad de Bonn con una gran participación de público

En el *Anfiteatro de Llongocura* mi padre comienza a organizar un festival que lleva por nombre *La Trilla de Las Artes*, encuentro que se desarrolla la segunda quincena de enero y donde han participado compañías nacionales y de países como Colombia, México, Argentina, Alemania y Bélgica. Lo que, sumado a lo realizado en la *Feria de las Artes Escénicas*, entrega gran prestigio al *Centro Cultural Al Margen*, tal como se expone en una de las revistas mas importantes de teatro en México, como lo es *Paso de Gato*.

En la comuna de Curepto, a 60 Kilómetros de Talca, capital Regional del Maule, la familia Fuentes trabaja desde hace 12 años en un proyecto que se llama Teatro Al Margen, que a su vez dio origen a Teatropello. Con más de 20 años de trayectoria, el padre, Héctor Fuentes, concretó la idea de construir

*un anfiteatro en Llongocura, una pequeña comunidad que no solo invita a sus habitantes a disfrutar de buen de teatro, sino también a compañías que quieran vivir una residencia creativa cerca de lo ancestral en rucas hechas para hospedarlos.*²⁰

En Talca, además, aparece el Festival de Dramaturgia Maulina, FEDAM, a cargo de *Soledad Cruz y Paula Araya*, quienes a partir del año 2013 comienzan a generar actividades centradas en la formación de nuevos dramaturgos maulinos, lo que combinados con la muestra de una selección de grandes obras del teatro nacional generan un gran impacto en la cultura de la Región del Maule. Sobresale en la segunda versión de este proyecto la figura de la escritora *Masiel Zagal* quien escribe su obra “*Avenida el dique*”, la que es presentada en la muestra de lecturas dramatizadas *La Rebelión del las Voces*, como parte del festival internacional *Santiago Off*. Masiel sigue escribiendo textos dramáticos los que son montados por la compañía *Walymai*, trabajos en los que destaca *Federico el Niño Poeta* y *Lucila, La Niña que iba a ser Reina*, la que después de llamó *La Pasajera* en un grupo que recibe el nombre de *La Campanazo*.

Lamentablemente *FEDAM* desaparece una vez que no logran obtener recursos del FONDART Regional, del cual habían sido subsidiarios anteriormente, sin embargo trae como una de sus consecuencias mas importantes la creación del *Frente de Dramaturgia Maulina* integrado por *Joanna Mellado, Dan Contreras, Jorge Benavides y Daniel Acuña*, quienes publican el segundo libro de textos teatrales de la Región, bajo el nombre de “*Nueva Dramaturgia Maulina*” y cuyos textos han sido montados por los

²⁰ DANIELA CONTRERAS BOCIC. Teatro Desde la Frontera: Pueblos Originarios y Realidades Regionales. Revista Paso de Gato, año 13, Nº 60, Editorial Innova, San Antonio, Distrito Federal México 2015.

jóvenes profesionales del teatro que continuamente siguen regresando a la Región.

Quizás el autor que ha alcanzado mayor prestigio de este grupo es *Daniel Acuña*, cuyo texto *El Hospital del Trueno* también fue publicado en la revista mexicana Paso de Gato y presentada por el destacado dramaturgo nacional, Juan Radrigán y que me gustaría citar nuevamente:

*Daniel Acuña, desde los primeros borradores de esta obra mostró ser un autor de dedicado oficio, forjando una lucidez única para su juventud. Su obra conecta con las problemáticas e injusticias de nuestra sociedad y especialmente de las ciudades o pueblos de regiones que crecen desde la marginalidad en las escasas ciudades grandes que lo tienen todo.*²¹

El *Teatro Regional del Maule*, a través de la continuidad de su proyecto de Teatro Nativo, también entrega la posibilidad a las actrices y actores profesionales de participar de estos montajes, donde se vinculan con directores de teatro de realce a nivel nacional. Es así como crea los montajes *Ensayo de una Familia de Provincia* el año 2016, escrita y dirigida por el destacado dramaturgo Luis Barrales y *Madre* el año 2017, con la dramaturgia de Trinidad González y puesta en escena de Marcos Guzmán. Espectáculos que, a diferencia de los primeros de este proyecto, hacen un esfuerzo por ser parte del circuito de teatro profesional participando del festival *Santiago Off* y de la cartelera del *Centro Cultural Gabriela Mistral*.

La última experiencia de Teatro Nativo, fue el trabajo cooperativo entre la compañía *Tema* de Talca y el grupo *Bonobo* de Santiago, en

²¹ JUAN RADRIGÁN. Presentación del texto Hospital del Trueno. Revista Paso de gato, año 13, Nº 60, Editorial Innova, San Antonio, Distrito Federal México 2015.

la que se remonta bajo una nueva mirada la obra *La Noche Mas Oscura de Todas* que había alcanzado un gran impacto en la ciudad de Talca en los años 2014 y 2015 producto de la gran puesta en escena y el relato de un asesinato real ocurrido en Talca hace más de 25 años y donde fueron encarcelados inocentes por un crimen que no cometieron. Este trabajo tuvo el nombre de “12 norte” y tuvo por objetivo generar un puente de intercambio de aprendizaje entre una compañía maulina y una destacada a nivel nacional, cuestión que generó un alto nivel de expectativas en todos los que nos dedicamos al teatro. Al finalizar el proceso el trabajo se presentó a sala llena en todas sus funciones, sin embargo, luego se pierde en el tiempo sin representarse nuevamente ya que no alcanza el éxito que su versión anterior, donde *Tema* había alcanzado gran madurez en un montaje cuya apuesta alcanzó gran prestigio entre el público.

A la región llega además la actriz *María José Rivara* quien estudió en Santiago y luego desarrolló gran parte de su carrera en Francia y que, junto a su compañía, Pat` Côté, se transformarán en los máximos representantes en la realización de cuenta cuentos en nuestro territorio. Mas tarde también formará parte del movimiento escénico maulino y se relacionará con los músicos Caro Carrera y Andrés González para crear espectáculos en donde la narración y la música se mezclan para crear innovadoras puestas en escena donde se aprecia una gran calidad interpretativa.

Por otra parte, comienza a aparecer en la escena local una nueva generación de personas dedicadas al teatro donde se mezclan los nóveles dramaturgos maulinos, que en muy poco tiempo habían alcanzado prestigio y habían logrado publicar sus obras, con los jóvenes intérpretes con estudios formales en teatro que se planteaban frente a la realidad cultural como los verdaderos profesionales del teatro. Es así como en la región se montan algunos de textos de este nuevo movimiento como lo son “*Hospital del Trueno*” de *Daniel Acuña*, “*Los Caracoles*” de *Joanna Mellado*”, “*La Loba de Mussolini*” de *Dan Contreras*.

Por otra parte, la nueva generación de artistas comienza a vincularse de manera colectiva y a organizarse en nuevas agrupaciones donde se van desmarcando paulatinamente del trabajo realizado en las compañías con mayor tradición en la Región del Maule. Michelle Carrasco deja Walymai y se integra al equipo de *La Noche y Tú* donde trabajan, además, *Pedro Fuentes*, *Alexis Castro*, integrantes de Teatropello, y *Fernanda Valdés*, joven actriz que realizó estudios en la universidad Finis Terrae.

Este trabajo, dirigido por *Rodrigo Calderón*, es quizás el montaje más creativo en su modelo de representación, ya que utilizan un bar y el espacio público como escenario del espectáculo, donde en muchas ocasiones ficción y realidad se confunden causando la sorpresa del espectador, lo que sumado a la gran calidad de las interpretaciones genera una obra de arte que cambia los paradigmas actuales del teatro maulino y propone una nueva forma en la creación. Esta agrupación además desarrolla un trabajo más constante en comparación con otros que solo duran lo que financia el proyecto FONDART, como lo fueron los montajes “La Matashoros” escrita por *Joanna Mellado* y dirigida por *Daniel Acuña*, o el montaje “*Súper*”, escrito por *Daniel Acuña* y dirigido por *Rodrigo Calderón*, las que después de las presentaciones comprometidas en el proyecto nunca más se hicieron.

Aparece una generación sin miedo a nada, el teatro se potencia como producto cultural sin remordimientos y deja de ser pensado para representarse en juntas de vecinos o pequeños espacios comunitarios para proyectarse en giras por las grandes salas con las que ahora cuenta la región o para desarrollarse en espacios no convencionales trayendo el concepto europeo del *Site Specific*, pero a la maulina o, mas aún, pensado para ser presentado en las salas Santiago que cuentan aparentemente con mayor cantidad de recursos y un público más diverso.

Ejemplo de esta nueva generación es la obra teatral *Impulso*, escrita por *Daniel Acuña* y dirigida por *Soledad Cruz*, y que cuenta con un gran trabajo de actuación de *Rodrigo Calderón*, *Nely Michelle*

Carrasco y Andrés Oyarzún, donde se ve potenciado el trabajo de los creadores e intérpretes en trabajos anteriores,

Los mayores aportes de esta nueva generación al *Movimiento Escénico Maulino* son, por una parte, la entrega de nuevas miradas y modelos de representación al ejercicio de la creación teatral, pero sin lugar a dudas es mucho más valioso el trabajo en equipo y la cooperación y gestión colaborativa entre los distintos artistas.

Surgen iniciativas de apoyo entre compañías quienes comparten equipos de iluminación y sonido en la organización de distintos festivales, y también surgen trabajos creativos donde se mezclan artistas que tradicionalmente formaron parte de agrupaciones mas bien cerradas. Pedro Fuentes, mi hermano, luego de regresar de Alemania financiado por una beca de ese país para trabajar con la compañía *La Clínica*, colabora con la compañía *Hágase Payasito* creando la obra *Shackleton Company* y además dirige a la compañía *La Farola Teatro* en el remontaje de la obra *La Luna de Genaro*-

Los antiguos integrantes de *La Noche y Tú* deciden conformarse como una nueva compañía e integran a otros jóvenes que se interesan por la creación teatral. Además, sus integrantes participan constantemente de los montajes creados por los nuevos dramaturgos, por lo tanto, en un espíritu de creación y colaboración constante.

Surgen además en otros rincones de la Región nuevas propuestas teatrales como lo es el trabajo de *Carmen Ulloa*, quien había participado en distintos proyectos de *Teatro Nativo*, y que hace resurgir y dar un nuevo impulso a la compañía *La Raíz de Longaví*. Por otra parte, surge en la ciudad de Constitución la escuela de teatro de CINECON quienes finalizan con el montaje "*Cacería*". Y la agrupación de ATECU en Curicó se reorganiza para organizar su propio festival, donde dan cuenta de la realidad teatral de la ciudad impulsados por el dramaturgo Carlos Aragay.

Con *Teatropello* desarrollamos una gira por Europa, donde mostramos nuestra versión de la obra *Herencia* por Alemania, España y Luxemburgo. Creo la obra teatral *El Vino*, en donde trabajé con *Alexis Martínez* y *Héctor Fuentes*, y generamos un montaje en que mezclábamos la actuación, la música y la cata de vinos. Y recibo la invitación de los integrantes de *Clu Teatro* en Salto – Argentina para escribir y dirigir un montaje donde actuarían mis amigos *Cesar Larroude* y *Federico Ceriotti*. Decido participar de esta experiencia trasladando a toda mi familia durante 10 días a Argentina, proceso que trajo como resultado la creación del montaje “*El Rey soy Yo*” que alcanzó un gran éxito en la ciudad en septiembre del 2019. De alguna manera también me siento partícipe de esta generación sin miedo y creo que nuestra red de trabajo y la plataforma de circulación internación se hace cada vez mas sólida.

El movimiento escénico maulino tiene el mundo en sus manos, se han diversificado las audiencias, ha dejado de ser mayoritariamente amateur, la región cuenta con grandes salas, aparecen nuevos estilos y al parecer los jóvenes profesionales no ven con malos ojos volver a la región, ya que esta les entrega posibilidades serias de poder vivir de la profesión. Sin embargo, el desenlace de la historia hará nuevamente remecer nuestra estabilidad.

En octubre del año 2019 surge uno de los movimientos sociales más importantes de la historia reciente de nuestro país y que remece la estabilidad y el crecimiento cultural que había mostrado nuestra región hasta el momento. La gente sale a las calles a protestar por los derechos sociales en diversos ámbitos, cansada de la enorme desigualdad existente a nivel económico y desilusionados de toda la clase política. El gobierno reacciona con represión y la protesta se hace cada vez más fuerte, extrema y peligrosa.

Los artistas participan activamente de este movimiento desde la asistencia a las marchas hasta la generación de cabildos populares que se desarrollan en los propios espacios autogestivos, donde se reflexiona sobre el papel del arte en el movimiento del cual nos sentimos parte. Surgen espontáneamente diferentes performances

teatrales donde los actores pretenden plasmar lo que está ocurriendo, uno de ellos es el montaje *“los Monstruos Amarillos”* basados en un cuento infantil que habla sobre la explotación de las máquinas en contra de los animales. Trabajo que se presenta en las calles como parte de las alternativas que renuevan constantemente las manifestaciones populares. Y todos los que participamos del mundo artístico maulino nos ilusionamos con un cambio que favorezca a nuestro sector y que nos permita seguir creciendo.

Sin embargo, a medida que avanzan los días, el movimiento comienza a diluirse en una crisis de desconfianza entre las personas. Algunos de los jóvenes actores y actrices incluso plantean que *“Chile se acabó”* y que no es necesario pensar en alguien que transmita formalmente lo que se está planteando en las calles y todo aquel que surge como líder se transforma al mismo tiempo es sospechoso. Se estancan además los sueños de crecimiento como compañía teatral, los deseos que ampliar la red de contactos a una plataforma de circulación internacional y abunda la mirada hacia el propio ombligo

Frente a la pregunta realizada a un representante de los nuevos creadores maulinos en un foro de conversación para el desarrollo de esta investigación, sobre las proyecciones hacia el futuro que tiene el teatro maulino. Ellos responden: - *Nosotros actuamos el presente, no pensamos en el futuro, somos una generación que no tiene miedo*- Debo decir que frente a esta reflexión, entiendo el deseo de cambiar todo lo establecido, incluso de modificar la idea de éxito impuesta por el capitalismo, pero al mismo tiempo me decepciona la falta de deseo de avanzar en el ejercicio de la creación teatral, observo un exceso de confianza que me preocupa y me comienzo a distanciar.

La nueva generación plantea que el estado es responsable de asegurar el acceso a la cultura, cuestión que comparto plenamente, pero al mismo tiempo exige que este mismo estado financie la vida del artista, ubicando al creador en una situación de privilegio y distinción sobre el resto de la población, planteamiento con el que estoy en contra. No me quiero sentir el pequeño burgués que cree que el ejercicio de hacer teatro esta por sobre el trabajo del obrero o

el campesino, quiero trabajar por una comunidad mas justa, pero sin exigir al estado que financie mi vida. No me concibo, por tanto, como un profesional del teatro y me distancio de aquellos que así lo hacen. El movimiento escénico maulino se sigue modificando hacia una profesionalización necesaria y esta vez estoy quedando necesariamente fuera.

En marzo del 2020 llegaría a nuestro país los efectos del COVID 19 y la crisis sanitaria traería como consecuencia un nuevo remesón en el sector cultural. La prevención de contagio hace implementar medidas de seguridad donde el teatro queda suspendido sin saber hasta cuando. Las compañías profesionales se ven enfrentadas a la falta de empleo y todo aquello que había construido nuestro movimiento se enfrenta a una nueva modificación. Dejamos de actuar para el público y comenzamos a hacerlo frente a una cámara.

Frente a la problemática actual surgen nuevas demandas. Algunos plantean que el estado debe hacerse responsable del financiamiento de los espacios autogestivos incluso validando mecanismos de acceso a recursos con falta de transparencia y ética cayendo en la trampa del mismo gobierno que habían criticado en octubre del año anterior, a lo que me opongo rotundamente lo que me hace perder una buena cantidad de amigos y alejarme derechamente del movimiento al que hago referencia en este estudio.

A modo de conclusión puedo decir que a lo largo de este relato me he podido dar cuenta de los distintos cambios que ha experimentado el teatro en la Región del Maule. Con sus fortalezas y defectos definiendo la idea de un *Movimiento* que ha experimentado un gran crecimiento en lo referido a las audiencias, las plataformas de circulación y la calidad de los trabajos, siendo quizás la región que más ha avanzado en la creación de espectáculos y el aumento de público. Cuestión que hasta el momento no ha sido visibilizada producto del centralismo a la hora de narrar nuestra historia.

Escribo este texto con la intensión de sistematizar los acontecimientos de nuestro teatro, pero con la rabia necesaria para

exigir la igualdad y abolir la negación del impacto que han generado las compañías regionales. También escribo con el deseo de contar la historia de nuestro teatro y ofrezco este texto para que sea criticado y completado por muchas otras visiones de la historia que puedan hacer mas rico sus resultados y puedan transformarse en un aporte para nuestro desarrollo cultural.

Mi padre sigue siendo el mismo que repetía y repetía textos en la ducha cuando yo tenía ocho años. Continúa soñando con un teatro de barro en LLongocura y de vez en cuando visita otros países hablando de su proyecto. Cristina sigue diciendo que los genes del teatro son de su familia, no de la de mi padre. Mi hermano Pedro continúa haciendo teatro, pero recorriendo su propio camino, mi hermano Moncho se ha transformado en un exitoso entrenador de tenis y mis amigos de los *Teatropello* siguen siendo mi familia teatral a los que ahora se han sumado nuestros niños, *Matilde, Julieta, Víctor, Manuel, Arkani y Kúnturi*.

Hoy preparo una nueva obra invitados a ser parte del proyecto *Teatro Nativo del Teatro Regional del Maule*. se trata de mi último texto dramático que se llama *El Amor*, espectáculo en que he tenido la oportunidad de trabajar con un gran equipo técnico y profesional, entre los que están mis amigos *Rafa Segura* y *Carla Chillida*, en uno de los mejores teatros a nivel nacional e internacional y donde he aprendido que el teatro no es lo verdaderamente importante, lo realmente relevante es que hemos vuelto a estar juntos y que a pesar de las individualidades seguimos siendo compañía.

Además, me he centrado en mi proyecto educativo, El Colegio Artístico del Maule, donde además de ser director soy el profesor de teatro de los niños de primero a octavo básico. Uno de ellos se llama *Kunturi Troncoso*, tiene ocho años y es el hijo de *Lilian Ortiz*, mi esposa. Quien un día viajando desde el colegio a nuestra casa, me dice: - *¿Me ayudarías a hacer una obra de teatro con mis compañeros?*

MANIFIESTO MARGINALISTA

Antes de comenzar a desarrollar esta propuesta analítica y creativa en torno al teatro, me gustaría clarificar que este texto tiene más espacios en blancos que reflexiones profundas sobre la forma en como nos planteamos hacer teatro, por lo tanto, se trata de un texto abierto para futuros aportes.

También nos gustaría dejar en claro, que lo escrito en este manifiesto no responde a ningún estudio de textos teóricos desarrollados anteriormente por otros autores, tampoco a la recopilación de reflexiones de grandes pensadores del arte o el teatro a nivel mundial, sino que por el contrario es el resultado de una serie de acciones que hemos desarrollado de manera espontánea e independiente. Estas actividades son: la Feria de las Artes Escénicas, La Trilla de las Artes, La Escuela de Teatro Maulino, el mantenimiento de nuestra sala de teatro, conocida como Galpón Al Margen y, la creación de nuestros propios espectáculos. Planteamos que nuestro quehacer teatral es la respuesta crítica a lo que se ha planteado desde diversos sectores económicos y sociales, especialmente desde el gobierno, como “mercado o industria de las artes”. La reflexión de este manifiesto, que se trata de una reflexión de nuestra práctica, surge desde lo que podríamos resumir en la frase que hemos utilizado en los últimos años como nuestra bandera de lucha “La cultura no se consume, se produce”

Por otra parte, es nuestra intención dejar en claro, que este texto no responde a ninguna intención académica formal, sino que corresponde al simple deseo de plasmar en un texto la forma que tenemos de entender el teatro, desde la práctica a la gestión.

El “Manifiesto Marginalista” no es solo un análisis del teatro que hemos hecho por más de 30 años, sino un deseo de que perdure el teatro que nos interesa desarrollar en nuestra región, aquel que está comprometido socialmente y que está dispuesto a marginarse de lo que se ha concebido como correcto o exitoso. Un teatro que no solo aparece para montar una obra en particular, sino también que se

mantiene a lo largo de los años reflexionando sobre nuestra realidad más próxima.

Máxima 1: “ Arte y mercado son elementos de nuestra sociedad que siempre estarán en pugna, no trabajando juntos uno en beneficio del otro ”

Al observar lo que ocurre a nivel artístico en nuestro país, podemos darnos cuenta que poco a poco estamos dejando atrás el apagón cultural que se desarrolló como consecuencia del régimen militar, y se entregan cada vez más espacios para el goce y desarrollo artístico-cultural de los chilenos en diferentes planos del arte, sin embargo es preocupante como el capitalismo ha tratado de transformar toda forma creativa en un “producto cultural”, induciendo al artista a producir en masa o a traicionar su discurso o mirada para poder subsistir. Esto que puede parecer lógico de puntos de vistas de gestores culturales tributarios del mundo empresarial, incluso es adoptado por las políticas culturales del Estado que, en esta materia, ha promovido programas, con presupuestos cuantiosos, que apuntan a transformar el arte en un confuso y errático concepto que oscila entre la Industria cultural y la Industria Creativa.

Ante esta disyuntiva. Es decir, si aplicar el manual del lobby cultural, con todos los códigos de instalación virtual en medios de comunicación y espacios culturales reconocidos por la cultura oficial, independiente del impacto o no que tenga en la comunidad, reforzando la propia imagen de ser extraordinario y particular que es. Entonces el mismo creador se transforma en un producto que se cotiza en el mercado y por extensión su obra. O, por el contrario, asumiendo el rol del creador como un individuo que necesita comunicarse con su comunidad, para establecer una reflexión sobre la misma, crea un nuevo espacio, un nuevo canal de comunicación, honestamente horizontal, donde poder desarrollar los fundamentos que buscan darle sentido al discurso, al teatro y finalmente a la propia existencia. Esta encrucijada entre formar parte de esta Industria, con grandes letreros luminosos que anunciarán nuestros espectáculos en las salas de teatro de los nuevos Mall Center, gratificando nuestro

ego de un supuesto reconocimiento a nuestra capacidad creativa o formar parte de una comunidad social en donde ser creador teatral, es sólo un rol que busca desarrollar y potenciar una permanente búsqueda e indagación sobre aquellas preguntas que nos hacemos los pobladores, en el campo, en los colegios, en los barrios. Lugares donde los recursos más importantes no son los económicos, sino los culturales y humanos, donde sin lugar a dudas en el corto plazo, tendremos problemas hasta para financiar nuestras vidas, pero estamos seguros que con el tiempo, una comunidad no solo será un espectador fiel y cariñoso, sino también, una comunidad generadora de procesos de cambio cultural

Máxima 2: “Si no somos capaces de reflexionar sobre nuestro pasado no podremos construir nuestro futuro, el actor debe ser crítico con su teatro”

Sin lugar a dudas, al comenzar nuestro hacer teatral, como todos, nuestro ego juvenil nos hacía soñar con el reconocimiento, que por lo general se traduce en premios, cobertura mediática y participantes activos y frecuentes de aquellos espacios que actúan como catedrales de la cultura oficial. Queríamos ser estrellas y trabajábamos para algún día actuar en una importante sala de la ciudad Capital en donde realmente ocurre la cultura, o más aún, viajar a un país del continente europeo, el continente cultural por excelencia, para cumplir la profecía popular que dice que “Al artista chileno se le reconoce más en el extranjero que en la propia patria”. A medida que pasaron los años, cuando nuestros sueños no se cumplieron, tal como los habíamos imaginado, nos sentimos tristes, habíamos fracasado, los años se nos vinieron al cuerpo y seguíamos en Talca en completo anonimato. Después de muchos años, recordamos aquellos momentos con vergüenza, pero al mismo tiempo, sabiendo que, en esos mismos años, nos hicimos más fuertes como grupo, por el simple hecho de tener un proyecto en común.

En una segunda etapa, de pronto nos olvidamos de ser exitosos y populares, o quizá queríamos proyectar esa imagen a los demás. Es

probable que haya sido un mecanismo de autodefensa. Nos integramos a un nuevo círculo de artistas, los que no obtenían fondos económicos de ninguna organización, que se autodenominaban artistas “de lucha”. Pronto descubrimos que, en fondo, seguramente sin proponérselo en forma consciente, solo buscaban martirizarse, para que en algún momento, transformar esa imagen de mártir en una estrategia útil para ejercer presión, apelando al sentimiento de culpa de la institucionalidad cultural. Mucho de estos grupos organizaban festivales, participamos activamente haciendo un gran esfuerzo para viajar y cooperar con nuestro trabajo creativo. Ahora podemos constatar con decepción, como esos eventos se han transformado en hermanos tributarios de los grandes eventos legitimados por la Cultura Oficial, cambiando su discurso para seguir la misma lógica del mercado cultural.

Entonces en una tercera etapa, propusimos acciones concretas de desarrollo cultural. Construimos un teatro en una casa antigua conocida como “Teatro Chico”, allí creamos una escuela de teatro e hicimos los máximos esfuerzos por ser autosustentables, sin embargo, nunca el sueño del autofinanciamiento se hizo realidad. Quizá seguíamos pensando ilusamente que nuestras estrategias finalmente funcionarían. Éramos felices cuando ganábamos algún fondo de apoyo estatal, pensábamos que hacíamos lo correcto porque aparecíamos con frecuencia en la prensa local, sin reparar que muy pocas personas la leían. Hasta el día de hoy, existe un aprecio virtual por ese lugar, que, a estas alturas, se ha transformado en un recuerdo contaminado por la mitología posterior a su desaparición por el terremoto. Muchos pensaban que hacíamos un gran aporte al crecimiento artístico y social de la ciudad. Sin embargo, en nosotros rondaba permanentemente la autocrítica. Este reconocimiento virtual, no se reflejaba en la asistencia a las diversas actividades que realizábamos, salvo las fiestas que realizábamos para financiar los gastos mensuales del lugar.

La cuarta y por ahora, última etapa, se nos figura como la más importante y significativa. Es una etapa que adquiere características de la madures, se desprende naturalmente del ego, de los miedos, de

las pequeñas envidias y de la búsqueda del reconocimiento. Comenzamos a vivir alegremente nuestra situación de orilleros, nuestro teatro se hace todavía más incisivo y ya no necesitamos construir la postura del actor ni definir un estilo, que dé como producto un determinado lenguaje propio. Nuestras ideas de creación y gestión se fortalecen, pero sin esperar necesariamente el financiamiento estatal.

Actualmente contamos con una red de trabajo a nivel nacional e internacional que funciona constantemente, hemos realizado intercambios culturales con agrupaciones teatrales de Argentina, Brasil, Alemania, España y Francia. Paradojalmente, hemos cumplido con esos primeros sueños, pero no desde la lógica del mercado, sino desde el cooperativismo y desde una perspectiva que entiende el desarrollo de los procesos culturales como una relación de encuentros.

Máxima 3: “La marginalidad teatral no debe ser un recurso sino mas bien una forma”

Después de doscientos años de independencia política de España, necesitamos una independencia artística y cultural verdadera. Independencia que nos permita desarrollar un teatro que sea característico del lugar donde vivimos y que responda a los intereses de los pocos ojos que quieren encontrar en el teatro algo de su tradición, visión y ritualidad. En eso se ha transformado el sentido de nuestro querer artístico, desde la infancia de nuestro círculo hasta el crecimiento y desarrollo que estamos viviendo ¿cuál es el arte que tenemos, pero que no hemos explotado?, ¿Podremos desarrollar un teatro sin influencia extranjera o las condiciones de la sociedad ya no lo permiten? ¿Podemos vivir al margen o podemos entrar y salir permanentemente del sistema cultural?

Tristemente nos damos cuenta que el teatro “profesional” o “teatro de arte”, definiciones que no hemos dado nosotros, no le importa a nadie, salvo a un círculo muy menor de actores y unos cuantos intelectuales. Las salas de teatro sobreviven gracias a un círculo que la propia disciplina auto procrea, nos auto complacemos en una relación

incestuosa; estudiantes de teatro, amigos y fans de estrellas televisiva, como si esa dinámica justificara la existencia del teatro, más aún si la postmodernidad ha desechado el arte como una necesidad del espíritu y el crecimiento. Por otra parte, para los estudiantes ya no es una búsqueda, sino una forma de obtener a través de un diploma, la legitimización de un status creativo que tampoco existe y que se tiene que justificar postulando a proyectos de la creciente “Industria Cultural”, completando, de esta manera la ficción de una puesta en escena que podríamos llamar Cultura Oficial.

¿Qué hacemos ante tal panorama? ¿Nos rendimos o recuperamos las esperanzas? Aparentemente la solución consiste en escapar de la ciudad o por lo menos adentrarse en los márgenes de ésta, donde el encanto todavía existe, con honestidad, donde se vive con menos niveles de estrés y más fiesta, donde no se buscan arte por el arte, sino que se relaciona con la manifestación, el encuentro y el ritual. Y seguramente por eso construimos un anfiteatro en Llongocura o levantamos un galpón en un barrio cualquiera de Talca. Pero quizá la respuesta es más simple, solo pretendemos compartir lo que nos gusta con nuestros vecinos.

Máxima 4: “El texto como espejo, grito y protesta”

Debemos advertir que cuando ocupamos la palabra texto, no solo nos estamos refiriendo a lo escrito o lo hablado, sino que nos estamos refiriendo a toda materia textual y al discurso o ideas que se circunscriben a ellas, por lo tanto, no solo se reduce a la obra dramática, sino también a la forma y el contexto del decir, de hacer música, de expresar corporalmente, de pintar o cualquier materialidad que pueda transformarse en discurso teatral

El público ha mostrado una respuesta disímil con nuestros trabajos creativos. Sin embargo, aquellas que son de autoría propia (individual y colectiva), han logrado una mayor conexión. Pensamos que esto ocurre porque responden al tratamiento de aquellas problemáticas que le competen a ese público que asiste a nuestras presentaciones. Entonces pensamos y creemos que el teatro debe responder y actuar como espejo de esa realidad que es cercana al espectador, que a su

vez, también es creador, pues completa la obra. De esta manera no solo se crea una obra de arte sino también, es un vehículo que provoca la mirada y promueve el encuentro entre creadores y públicos para generar una reflexión y un cambio cultural

Máxima 5 “El cuerpo del actor como símbolo de lo que somos realmente, desprendimiento de la personificación del personaje”

Cuando imaginamos un actor o una actriz para nuestros montajes, no necesitamos que tenga la capacidad de desdoblamiento para interpretar todo tipo de personajes; de distintas edades o épocas, en una palabra, no necesitamos que caracterice. En nuestro trabajo no promovemos el narcisismo del actor, tampoco exigimos la extrema delgadez ni la belleza tradicional que transforma al teatro en una pasarela. Tampoco necesitamos del “super-profesional” de la actuación que haya modificado su cuerpo para la realización de cualquier acrobacia o virtuosismo corporal, o con tal capacidad de desdoblamiento que ningún personaje le parecerá imposible. Solo necesitamos actrices y actores honestos, capaces de reconocer y aceptar su cuerpo tal cual es para ofrecerlo a disposición de la escena.

Si queremos desarrollar un arte de la marginalidad, debemos aceptarnos como seres marginales, eso no quiere decir que nos autoimpongamos vivir en una población vulnerable o en las afueras de las grandes ciudades, sino mas bien en aceptarnos tal cual somos y a entender que esta forma de concebirnos; gordos, flacos, chicos, grandes; ya es un discurso que debe utilizarse en el teatro.

Debemos entender también que la corporalidad es un elemento que da significación a nuestra situación de marginalidad mestiza, que muchas veces ha pasado por la negación del origen y a la aspiración de un cuerpo perfecto, por lo tanto, ha desviado la verdadera significación del cuerpo mediante la mutación o transformación de nuestros rasgos hereditarios. La propuesta de nuestro teatro, por el contrario, pretende exaltar nuestra corporalidad que escapa a los cánones de la belleza, para transformarla en discurso o en reflexión.

Máxima 6.- “Un teatro con olor a sangre y tierra mojada”

Lo que queremos proyectar con nuestra creación, debe relacionarse con la imagen interna que tiene tanto el observador como el creador sobre su propia realidad, con sus recuerdos, con sus sensaciones, que provienen de una misma raíz. Podríamos llegar a la conclusión que nuestra obra debería estar dirigida a un grupo de personas específicas, que debiera relacionarse directamente con los medios y mecanismos de circulación de nuestro trabajo. Esto no significa que nuestro trabajo sea excluyente o que esté dirigido a un determinado nicho cultural. Sólo decimos que esa estrecha relación con el propio territorio adquiere una percepción distinta a quien observe el trabajo desde otro lugar.

La visualidad, al igual que todas las materias discursivas de la obra, debe propender al pensamiento, a la crítica y a la revalorización de lo olvidado o a la valoración de lo marginado. Tampoco entendemos lo “visual” solo como los colores, luces, escenografía, vestuario y utilería; sino también las imágenes visuales que nacen en la mente del espectador a partir de nuestra literalidad. Una propuesta escenográfica podría prescindir de todo elemento si es que los artesanos de la actuación son capaces de generar imágenes visuales que permitan entrar en el juego de la ilusión. Muchas veces no es necesario generar nada, ni inducir el convenio de la ilusión entre intérpretes y observadores, por que nos encontramos en “realidad” en el lugar concreto que necesitamos, con la ropa perfecta, los rostros perfectos. Los personajes se han apoderado de los intérpretes y el intérprete del personaje, ya que se olvida esta distinción entre actor y personajes por que son lo mismo.

Máxima 7.- “Mecanismos de circulación de un teatro obrero, político y rural”

Los cuestionamientos hacia un teatro político, de lucha o marginal, producto de los lugares donde mostrar sus obras, siempre han sido el punto de tope en el desarrollo de un teatro independiente. Al parecer traicionamos nuestros ideales cuando decidimos mostrar nuestro trabajo, eminentemente no tradicional y político, en lugares de

exhibición que pertenecen al círculo de lo “reconocido” o a lo “oficial” o en festivales de teatro, que incluso con nuestra propia obra, hemos criticado.

Pareciera que cuando entramos en aquel círculo, nuestro discurso pierde su pureza y credibilidad. Sin embargo, nuestro teatro marginalista no puede ejercer ningún mecanismo de discriminación, tal como las que ejercen los sistemas de poder de nuestra sociedad. Lo realmente importante, es no perder el discurso y mantenerlo no solo sobre el escenario, sino también en la vida.

El teatro independiente debiera escapar de todo lugar reconocido, que es realidad un no-lugar, porque en su oficialidad virtual, no tiene sentido de pertenencia, para concentrarse en generar una nueva red y circuito. No se trata de lugares donde llegar a actuar y después retirarse, es un lugar que también se habita y que pasa a ser parte de un territorio propio. En ese lugar se desarrollará un trabajo continuo, tanto en el ámbito social como en el político. Que no es una réplica de las “escuela de espectadores” paternalista, que explica los “verdaderos” fundamentos del teatro nacional, sino que una acción que promueva nuevos espectadores críticos, que descubran al teatro como un nuevo canal de expresión, discurso y protesta. O que responda a sus inquietudes más profundas. Solo de esta manera el teatro marginal logrará desarrollo real.

Han sido ejemplo de esta red cultural algunos espacios y organizaciones que han trabajado por el desarrollo social del lugar donde trabajan: el galpón de La Oruga en Talagante, la sala de los Teatrofiado en Hualañé, Teatro la Peste en Valparaíso, Festival de teatro por la Asamblea Constituyente de TODOS TRABAJANDO, la Feria de las Artes Escénicas del Maule, Teatro Público, Galpón Al Margen, nuestro Teatro Chico y muchos otros que falta por conocer y que será la forma en que la red se transforme en fuerza.

Máxima 8.- “La Obra Total”

Para poder argumentar este punto, se precisa un diagnóstico de la creación actual desde una perspectiva global, principalmente en la

relación con el público, que desde nuestro punto de vista, se encuentra en estado de crisis, de acuerdo a la lógica de la cultura oficialmente legitimada.

En este análisis, se hace inevitable referirse a conceptos económicos, pues la corriente dominante, insiste en resaltar este aspecto en lo que han llamado Economía Creativa y que opera tangiblemente por intermedio de las Industrias Culturales. Se habla entonces de productos artísticos y bienes culturales, con sus productores artísticos y consumidores culturales, es decir, oferentes y demandantes.

Podríamos decir entonces, utilizando este lenguaje, que en la actualidad tenemos una sobreoferta de productos artísticos. Se dice, por ejemplo, que en 20 años más, no habrá bodegas suficientes para almacenar la producción pictórica del mundo. Un buen lector, podrá leer una mínima parte de lo que se edite, o verá sólo una pequeña porción de las películas que se produzcan. Si a esto sumamos que los consumidores culturales tienen que dividir su tiempo de ocio con otros productos recreativos, sobre todo los relacionados con el deporte y el turismo, podemos decir que el panorama no se vislumbra muy auspicioso. En resumen, la oferta es superior a la demanda y según la regla básica de la economía, esto provoca que el producto se devalúe.

Según la ley del mercado salvaje, sólo aquellos productores que manifiesten excelencia de calidad podrán valorizarse, dejando en el camino un ejército de creadores irregulares. Aunque en la práctica actúan otras variables, principalmente las que están relacionadas con el marketing y la especulación. Y entonces, a pesar que los eventos de prestigio publiciten productos artísticos seleccionados por su calidad, el público consumidor se hace escaso.

Los nuevos creadores, ante la imposibilidad de competir con tamaño marketing y posicionamiento, crean sus propios medios y soportes. El internet aparece como un espacio transversal y democrático tanto para la difusión y exhibición de sus creaciones, sobre todo para disciplinas como la música y el audiovisual. Muchos ilustradores, por ejemplo, han descubierto los libros infantiles como soporte. En todos

los casos, relegando a un segundo plano la economía y privilegiando el diálogo creativo.

Por otro lado, el público consumidor, ante esta imposibilidad de acceder a todo lo que se produjo, produce y producirá, no obedece por lo general a un canon, sino que haciendo uso de su libertad, se deja llevar por el azar, el estado de ánimo y múltiples variables de fidelización.

En el caso particular del teatro, si revisamos nuestra historia particular, podríamos concluir que de forma instintiva, hemos seguido el único camino posible que permite mantener vital la disciplina al descubrir que la obra, como producto creativo en sí mismo, se hace insignificante y que la obra verdadera está relacionada con todo el proceso cultural, es decir la creación de espacios de acción, la incorporación del espectador como actor y protagonista comprometido con el acto cultural. Nace de esta manera, un fuerte lazo entre el creador, la comunidad y el territorio que habita. Es aquí cuando la Cultura se Produce y no sólo se Consume. Es aquí cuando los creadores, a su vez, crean su verdadera obra, la Obra Total.

Máxima 9.- “Es necesario desarrollar una nueva mirada del papel del teatro”

Para concluir este pequeño ensayo, nos gustaría expresar que hemos pasado desde un profundo sentimiento de inseguridad y dolor por la situación del teatro chileno a una nueva etapa mucho más esperanzadora donde creemos que las características de este nuevo movimiento, pueden hacer resurgir al teatro que nos interesa y las consecuencias sociales y políticas que queremos desarrollar con nuestra disciplina.

El teatro chileno siempre ha tenido una sola mirada para calificar la calidad, aprehendida de los centros clásicos de la cultura, principalmente europea, sin reparar y valorar otras calidades que provienen desde el interior. Creemos que tenemos la capacidad para modificar esta situación, sin embargo, tenemos claro que no podemos

hacerlo solos, por esto reiteramos, que este texto se ofrece con mas dudas que certezas, con más paginas en blanco que propuestas metodológicas, con mas sueños que análisis objetivos.

Máxima 10.- “El teatro no puede creerse dueño de una verdad, sino entregar la oportunidad a la reflexión crítica del espectador”

Es necesario tomar conciencia que el hecho de hacer una obra teatral te pone en una posición de poder en donde podemos transmitir las ideas que queramos, sin embargo, si esas ideas las planteamos como una verdad absoluta, el teatro se transforma en un panfleto y no en un mecanismo para la reflexión crítica del espectador. Esto puede parecer contradictorio frente a lo que hemos planteado con anterioridad, pero creemos que es necesario reflexionar comtamente sobre lo que estamos haciendo ya que este propio autoanálisis hará que la obra cobre una mayor relevancia.

Bibliografía

BARBA, EUGENIO. 2005. *La canoa de papel, tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.

BOAL, AUGUSTO. 2014. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular, una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor.

BOAL, AUGUSTO. 1980. *Teatro del Oprimido, Teoría y Práctica*, Editorial Nueva Imagen, México

BRECHT, BERTOLT, *El Pequeño Órganon Para el teatro*

BRODSKY, JULIETA – NEGRÓN, BÁRBARA – PÖSSEL, ANTONIA. 2014. *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile*, Proyecto Trama, Observatorio Políticas Culturales, Financiado por la Unión Europea, Chile,

CANEPA GUZMÁN, MARIO. 1966. *El teatro en Chile, desde los indios hasta los teatros universitarios-* Santiago: Editorial Arancibia Hnos.

CONSEJO REGIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. 2011. *Políticas Culturales Regionales del Maule 2011-2016*.

CONTRERAS DANIELA. 2015. *Teatro Desde la Frontera: Pueblos Originarios y Realidades Regionales*. Revista Paso de Gato, año 13, Nº 60, Editorial Innova, San Antonio, Distrito Federal México

CARO, SEBASTIÁN; FUENTES, PEDRO; MEZA, LUIS. 2015. *Panorámica Historiográfica del Desarrollo del Teatro en Talca (1990 – 2010)*, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, UPLA, Valparaíso.

GRIFFERO, RAMÓN. 2007. *Dramaturgia Chilena Contemporánea 7 autores*. Santiago de Chile: Editorial Arcis.

GRIFFERO, RAMÓN. 2011. *La Dramaturgia del Espacio*, Editorial Frontera Sur, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Gobierno de Chile. Santiago de Chile.

GROTOWSKI JERZY. 1970. *Hacia Un Teatro Pobre*, 1968 Hostrebo Dinamarca, traducción de Marco Hlantz, Editorial Siglo XXI, España

PALLINI, VERÓNICA. 2011. *Antropología del hecho teatral, etnografía de un teatro dentro del teatro*. Barcelona: Tesis doctoral en antropología sociedad y cultura, Universidad de Barcelona.

PEREZ, CONSTANZA. 2012. *La historia Particular un referente creativo, metodología aplicable para la creación teatral fuera del centro*. Tesis para el grado de licenciatura, Santiago: Universidad de las Américas.

PIÑA, JUAN ANDRÉS. 1998. *Veinte Años de teatro chileno 1976 – 1996*. Santiago: RIL.

PRADENAS, LUIS. 2000. *Teatro en Chile, huellas y trayectoria. Siglos XVI – XX*. Santiago: Lom Ediciones.

RADRIGÁN, JUAN. 2015. Presentación del texto Hospital del Trueno. Revista Paso de gato, año 13, Nº 60, Editorial Innova, San Antonio, Distrito Federal México.

ROJO, SARA, CHACANO, MAGDALENA, ROWE, WILLIAM, USANDIZAGA, HELENA. 2011. *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

SALAZAR, GABRIEL, PINTO, JULIO. 1999. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: Lom Ediciones.

VERGARA, MAURICIO. 2006. *Dramaturgos del Maule, propuesta para la creación dramática, la dirección y el montaje teatral*. Curicó: Ediciones Colectivo Máscara.

VERZERO, LORENA. 2013. *Teatro militante, radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

ZEGERS NACHBAUER, MARIA TERESA. 1999. 25 años de Teatro en Chile, Universidad Católica y Ministerio de Educación – División de Cultura, Santiago de Chile.

LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO ESCÉNICO MAULINO

El presente estudio busca registrar, sistematizar y fomentar el trabajo que han hecho y siguen haciendo las distintas organizaciones teatrales del Maule, como un aporte importante a la cultura de nuestra Región, cuestión que hasta el momento no ha sido visibilizada de manera eficaz producto del centralismo a la hora de contar la historia teatral chilena que ha negado el desarrollo que las artes escénicas han experimentado en las regiones de nuestro país. Está narrado de manera lúdica y autobiográfica, donde se mezclan los resultados de la investigación con la vida del propio autor con el objetivo de alcanzar un mayor número de lectores.