



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

TIARA: ANÁLISIS DE UNA COMPAÑÍA TEATRAL EN RESISTENCIA FRENTE A DOS REALIDADES HISTÓRICAS

Alumna: Valentina Salomé Valdebenito Ahumada

Profesora guía: Iria Retuerto Mendaña

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teatro

Tesis para optar al título de Interprete Teatral

Santiago, 2021

Agradecimientos

Después de este largo, extraño y complejo proceso, quiero agradecer a quienes fueron parte de una u otra manera de él, quienes me dieron ánimo y quienes con sus propios procesos me han inspirado.

Agradecer a mi profesora guía quien siempre incentivó mis ideas, fue paciente y estuvo dispuesta a ayudar en lo que fuese necesario y más, constantemente.

Agradecer a la compañía Tiara por confiar su historia en mí de manera tan abierta y honesta, y ser un gran ejemplo de resistencia y amor por el teatro.

Agradecer a mi madre y padre, quienes siempre han apoyado y confiado en mis decisiones, con quienes estuve encerrada los primeros meses de investigación, quienes soportaron mi estrés y cuidaron de mí cuando mi cuerpo enfermaba.

Agradecer a mi partner por inspirar esta tesis, siempre creer en mí -incluso más que yo a veces-, y por apoyar mis múltiples procesos y su caos con toda la paciencia, generosidad y amor del mundo.

Agradecer a mis amigas de la vida por darme ánimo y amor, por inspirarme siempre, por todas las batallas combatidas juntas que me llenaron de herramientas.

Agradecer a mis compañeras y compañeros de generación, por todo lo compartido y crecido en conjunto dentro de todas las dificultades y vacíos, por todo lo aprendido, lo rabiado y lo bailado.

Agradecer por último a mi gata que estuvo siempre a mi lado mientras tipeaba hasta tarde, acompañando y resistiendo.

Dentro de todo lo extraño de este año de investigación,

me alegra tener tanto que agradecer.

Tabla de contenido

1. Planteamiento del problema.....	5
1.1 Introducción.....	5
1.2 Pregunta de investigación y objetivos.....	10
1.3 Justificación.....	11
2. Marco teórico.....	13
2.1 Teatro chileno en dictadura.....	13
2.2 Teatro chileno en transición/democracia.....	24
3. Marco metodológico.....	38
4. Análisis de resultados.....	42
5. Conclusiones.....	70
6. Bibliografía.....	75
7. Anexos.....	80

1. Planteamiento del problema

1.1 Introducción

Mirar la ciudad Rancagua de Chile, específicamente desde el teatro, invita a asumir distintas perspectivas: Puede mirarse con un tinte desolador de cultura de región minera marginada y estancada culturalmente; con esperanza por el desarrollo de los múltiples grupos jóvenes y amateurs que nacen, pero también muchas veces se desintegran con facilidad en su intento profesional, ya sea por irse de la ciudad a estudiar teatro u otra carrera, por diferencias, o por falta de apoyo de distintos ámbitos. Puede mirarse también desde la perspectiva de la lejanía en el acceso debido a la poco constante oferta, o con más desolación por la prácticamente nula cartelera teatral del joven Teatro Regional de Rancagua, actual Teatro Regional Lucho Gatica, el cual se sustenta mayoritariamente con conciertos, especialmente luego de la gran malversación de fondos de quienes lo manejaban en 2016. (CIPER Chile, 2018).

Fuera de esto, hay grupos de teatro dedicados por entero a potenciar el arte en la región. El mejor ejemplo por ser un tesoro de la cultura local, es Tiara (Teatro Independiente de Actores Rancagua), la cual es la segunda compañía independiente de Chile con 45 años en constante entrega teatral principalmente desde la autogestión: desde sus inicios ensayando en la Plaza de los Héroes (Plaza principal de la ciudad) a inicios de la dictadura de Pinochet hasta hoy en día con reconocimientos patrimoniales, una escuela y financiamiento estatal por proyecto, y es en quienes nos enfocaremos en esta investigación, tomando en cuenta su contexto, trabajo y perspectiva.

Con esto en mente, podemos mirar hacia las artes, y específicamente al teatro, el que nos entrega mucha información sobre el contexto histórico, social, económico y cultural en que se realiza. Como Sánchez y Pérez (2010, p. 6) mencionan, a su vez tomando de referencia *El arte como experiencia* de John Dewey: “Finalmente, la práctica artística se sitúa en un contexto histórico, social y político determinado, o transita de un contexto a otro, explorando y alimentándose de las contradicciones, las problemáticas y las invenciones que constantemente le ofrece”.

Más allá de la obra que se esté interpretando, la presencia del contexto podemos notarla en las propuestas y modificaciones del lenguaje, la puesta en escena, los vestuarios, la expresión corporal, los espacios, la sonoridad, entre tanto más. Diversas compañías teatrales nos han dejado en claro esto con montajes de tragedias griegas en pleno siglo XXI con *mapping*, música experimental, maquillajes FX, mucha simbología, pero por sobre todo, con estilos, actores y actrices que nos dejan entrever una mirada del mundo en el que estamos inmersos.

Así mismo, Chile ha hecho visible su herida tras el Golpe de Estado de 1973 y todo lo que vino después, a través de múltiples obras, las que se siguen montando hasta hoy, quizás porque constantemente nos vamos encontrando con nuevos sucesos o resabios de la época, porque hay muchos que no pudieron contar su historia, o como bandera de resistencia por la memoria, para no repetir.

En el plano simbólico, las escenas y teatralidades de la memoria han encontrado en el cuerpo el anclaje privilegiado para un discurso que busca recomponer la memoria

histórica, llenando los vacíos y visibilizando lo invisibilizado. Las prácticas de simbolización de la memoria colectiva se apoyan en diversas modalidades de representación y presentación del cuerpo, en pugna por el reconocimiento de los derechos humanos, y se instalan en la escena pública, local y mediática como sitios y prácticas de memoria desde los que se mantiene la lucha ideológica por el sentido del pasado reciente en tanto relato histórico que marca y define la identidad nacional y su sentido de comunidad. (Del Campo, 2016, p. 15)

Si hiciéramos una línea de tiempo de los últimos 50 años de Chile, podríamos ver claramente un antes y un después en el arte marcado por la dictadura de Pinochet. El apagón cultural de la dictadura que dejó miles de muertos, desaparecidos y exiliados, forjó en nuestros predecesores teatristas una fortaleza oculta, con miedo y valentía, fuera de la seguridad de las escuelas, con formas más sigilosas y nulos presupuestos. Y los que no pudieron seguir tuvieron que irse, esperar, esconderse más o retirarse de las pistas. No todos sobrevivieron a este periodo, y sabemos que no lo decimos sólo aludiendo a la posibilidad de volver al quehacer teatral.

El '73 deja un cese de actividades que duró casi un año, y la posterior restricción y censura de material, en el '75 surge con fuerza un teatro independiente, un teatro clásico y uno de espectáculo financiado, y el retorno del exilio de muchos artistas a mediados de los '80 nos trae una versión del teatro llena de nuevos aprendizajes, dando paso a un cambio de tópicos, diversificando y experimentando. (Biblioteca Nacional de Chile, 2018)

De vuelta a esta democracia después de la masacre nacional y con las nuevas políticas culturales, ¿Qué le queda al teatro? ¿Sólo volver a esta herida recurrentemente? ¿Volver a una normalidad ya lejana? ¿Cómo sobrevive a la reestructuración de un país?

Muchos artistas y cantantes de organizaciones típicas antes de Pinochet creyeron que un cambio social sería posible bajo Salvador Allende y por eso apoyaron su campaña y después su presidencia con sus canciones y su gran influencia sobre la gente chilena. A pesar de las intenciones buenas y el apoyo grande por estos artistas, pronto tendrían que esconder sus opiniones políticas o huir de su propio país para salvar sus vidas; pero la gran importancia del compromiso chileno a la expresión por el arte quedará en Chile de alguna manera u otra. (Chapleau, 2003, p. 47)

Con el fin de la dictadura, se pierde la necesidad de un arte contestatario, y persisten restricciones que ya no tienen que ver con lo gubernamental, sino con una sociedad que aún tiene miedo de hablar o discutir abiertamente de algunos temas. Durante los gobiernos de la Concertación se avanza en políticas culturales, se aborda en su diversidad y el Estado decide tomar un rol facilitador; algunas medidas son los aún vigentes fondos concursables y políticas sectoriales.

En este contexto se crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, actual Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, que se proponen objetivos como combatir la inequidad del acceso a las artes, la descentralización de éstas, el desarrollo de industrias creativas, la expansión del mercado, entre otras (Subercasaux, 2006). Sin embargo, al contemplar las

problemáticas y demandas en el área de la cultura en la actual crisis sanitaria y económica, podemos identificar que no se ha avanzado lo suficiente en las áreas mencionadas.

El centro de teatro independiente y de resistencia en la dictadura –y hasta el día de hoy en general- es Santiago, pero como revisamos anteriormente, otras agrupaciones tomaron esa posición en regiones y desde su propia identidad.

Buscando justamente esa particularidad, ahondaremos en la Compañía Tiara y sus procesos, su obra, sus estrategias y relación con el teatro, quienes entre la falta de apoyo, la censura y las amenazas, tomaron un lugar importante en la cultura regional con un público recurrente.

Actualmente, la compañía, tras todos estos años, tiene más de 70 obras estrenadas, rica en dramaturgia chilena formó la Escuela Matices, la cual se implementa como una de las pocas opciones teatrales formativas de la ciudad, sostiene alianzas con Teatro a Mil, homenajes y respeto de todos los hijos pródigos, los alumnos de éstos, y los futuros alumnos de éstos. Todo el proceso hasta este lugar nos hará hacernos preguntas como: ¿Cómo atraviesa los obstáculos del medio teatral y el sistema económico? ¿Ha debido transformar su lenguaje y discurso para responder a su entorno y sus cambios o funciona solamente desde el patrimonio-memoria? ¿Cómo se sustenta como teatro regional pasado el momento histórico que los hace nacer?

1.2 Pregunta

¿Cuáles son las estrategias y replanteamientos que tuvo que realizar la Compañía regional Teatro Independiente de Actores Rancagua (Tiara) para resistir y mantenerse activa en crisis desde la dictadura hasta la actual democracia?

Objetivo general

Analizar las estrategias y replanteamientos que tuvo que realizar la Compañía regional Teatro Independiente de Actores Rancagua (Tiara) para resistir y mantenerse activa en crisis desde la dictadura hasta la actual democracia.

Objetivos específicos

1. Identificar las etapas históricas, sociopolíticas y culturales del periodo de existencia de la compañía teatral Tiara.
2. Caracterizar los diversos discursos, procesos artísticos y obstáculos que atravesó la compañía Tiara desde sus inicios hasta la actualidad.
3. Relacionar el proceso teatral de Tiara con su contexto sociopolítico y artístico.

1.3 Justificación

Nos parece relevante poner a la Compañía Tiara en la palestra debido a que es parte de la historia del teatro chileno y representa un importante patrimonio cultural para la Región de O'Higgins por su amplio recorrido teatral y formativo, ya sea formalmente con su escuela, o con el aprendizaje heredado a los distintos actores y actrices más jóvenes que han pasado por la compañía. Este ha sido reconocido, mas no investigado o analizado, y sin duda es un foco de estudio interesante ya que se trata de una compañía que ha estado fuertemente ligada a su contexto sociopolítico a lo largo de los años. Esto nos permite dilucidar cómo esta compañía, al igual que muchas otras, han debido adaptarse y reconfigurarse, como también nos permite observar y comparar dos marcados procesos históricos de profundo cambio y repercusión en el área artística nacional y regional, abordando la censura y violencia dictatorial, la crisis total de ese periodo, la transición y la instalación del neoliberalismo, una nueva corriente económica y política que mantiene en otra crisis constante al teatro, debido a la precarización del trabajo y a la fuerte competencia (Pérez, 2013). Incluso nos permite mirar nuestro contexto actual de pandemia/cuarentena y cómo los artistas escénicos han debido repensar el teatro como lo conocemos e investigar en otras áreas y plataformas para resistir un nuevo periodo de restricciones e incertidumbre. Es todo aquello que compone a un interprete, y creador teatral, además de la interpretación y creación mismas.

Mientras el teatro siga habitando la clausura de la representación: ¿en qué se convierte la encrucijada entre la vida política y el teatro? Más aún, y cuando cierto

“teatro revolucionario” ha cesado, ¿la idea de revolución no tendrá ya sentido? (Brecht). Nos enfrentamos a la cuestión del cuerpo teatral, ¿qué significa hacer llegar mediante el teatro —en los bordes del misticismo— lo negado, lo no-representado sin poner en escena una realidad política que tiene lugar en otro lugar? Este *otro lugar* no es sino la comparecencia entre pasado y porvenir. Lo que se plantea no sólo de manera teórica, sino que es escenificada en el cuerpo mismo, en nuestras fracturas corporales a la que una pandemia nos ha expuesto. (Abbott, Videla, 2020, <https://revistahiedra.cl/opinion/el-dia-en-que-el-teatro-se-detuvo>)

3. Marco teórico

3.1 Teatro chileno en dictadura

Luego del derrocado gobierno del primer presidente marxista de Chile, Salvador Allende, en 1973, el país pasó a estar en manos de la dictadura de Augusto Pinochet, jefe del ejército de ese entonces, financiado por la CIA (Inteligencia de Estados Unidos).

Fue así, desde la violencia, con torturas, asesinatos y desaparición de personas opositoras al gobierno, como se instauró el libre mercado como sistema económico de parte de los aprendices de Friedman -su creador-, “los Chicago Boys” haciendo de Chile un experimento exitoso, pues logró instalar el sistema socio-económico esperado, pese a que la inflación subiera en más de un 300%, y que se enriqueciera un pequeño sector a costa del resto. Este modelo se replicó en varios países de Latinoamérica de la misma forma, pero en distintos niveles. (Winterbottom & Whitecross, 2009)

Particularmente, la dictadura y la instalación del modelo en este país fue más largo y arduo, dejando consecuencias profundas tanto en las personas, como en la economía, la sociedad y lo que nos compete principalmente en esta ocasión: la cultura.

La cultura fue una de las áreas más afectadas con las medidas del gobierno de Pinochet, y el trabajo que se venía gestando en ésta, sufrió un grave y profundo daño y retroceso.

Inicialmente no existieron políticas culturales oficiales, la medida implementada fue principalmente silenciar toda actividad no compatible con la postura del gobierno

dictatorial, de lo que luego se desprenden objetivos, normas, programas y financiamiento enfocados en distintos ámbitos de las artes.

Posteriormente, Enrique Campos Menéndez asume el cargo de asesor cultural de la Junta de Gobierno. Este inicialmente no era un puesto oficial pero pasó a serlo, y según el Diario Oficial, tenía por objetivo proponer medidas, políticas y programas que “armonizaran” e incentivaran el desarrollo de la cultura desde el “sentido de nacionalidad”. Todo esto es llevado a cabo desde el autoritarismo propio del mencionado gobierno.

En 1974 se implementaron los Institutos Culturales Comunes a través de las municipalidades, con normas estipuladas que iban desde la fachada y decoración interior de los establecimientos hasta los objetivos a cumplirse, los que eran “-además de los objetivos culturales explícitos- regular la convivencia social, promover hábitos y cautelar valores morales”. (Errázuriz, 2006, pp. 72). Fundamentalmente, se trata de borrar toda huella del gobierno anterior e imponer una nueva estética, ideología y mirada hacia la cultura: “Cada símbolo del gobierno de Allende y su producción cultural fue silenciada físicamente” (Chapleau, 2003, p. 63)

Donoso (2013) posiciona lo anterior en el día 1 de dictadura: con el Golpe Militar, desde ese 11 de septiembre, se da paso inmediato a la censura a través de la declaración de Estado de Emergencia y todas las restricciones que vinieron con éste, tanto a los medios de comunicación como frente a cualquier tipo de evento en primera instancia. Toda la prensa de izquierda fue intervenida.

Junto con establecer el control de la información, se realizaron allanamientos masivos a importantes instituciones productoras culturales como el Museo de Bellas

Artes -el cual fue rodeado de tanquetas y baleado bajo el pretexto que ahí se escondían militantes del MIR -, los sellos discográficos DICAP (Discoteca del Cantar Popular, perteneciente al Partido Comunista) e IRT (Industria de Radio y Televisión, perteneciente al Estado), con el objeto de destruir las matrices y los discos que ahí se almacenaban; las oficinas de Chilefilms, empresa asociada a CORFO encargada de promover y financiar las producciones filmicas nacionales; y la editorial Quimantú, industria estatal creada por la Unidad Popular, y que se había constituido en uno de los símbolos de la política cultural del gobierno de Salvador Allende, al implementar en su máxima expresión la política de “arte para todos”. En esta última se destruyeron y quemaron miles de libros, hecho que incluso fue transmitido por televisión. (Donoso, 2013, p. 114)

De esta manera comienza un proceso de “limpieza” en el área cultural del país, el cual continúa con la detención, asesinato, exilio y/o desaparición de múltiples artistas abiertamente de izquierda u opositores a la dictadura, impartiendo el terror como medida de control. Por otra parte, se generan otras medidas un poco más adelante, como el control de los productos y eventos artísticos antes de que pudieran salir al público, a través de encargados de censura, contra lo que no cumpliera con los “estándares patrios”. Otras medidas restrictivas de orden económico fueron sumar un aumento del IVA en un 20% en bienes como discos y libros, y 22% en entradas para espectáculos, a excepción de los que fueran considerados por el gobierno como “culturales” (Bronfman, 2013). “En el área de las artes y la cultura, este periodo ha sido considerado como un “apagón”, debido a la baja

en la creación, producción y circulación de bienes culturales en el interior del país a partir de 1973” (Donoso, 2013, p. 105).

“Apagón cultural” es el concepto que se acuña, desde las mismas autoridades del gobierno dictatorial y ciertos medios de prensa oficiales como El Mercurio, para explicar la caída de la producción artística. Esto generó movimientos en el extranjero junto a los artistas chilenos exiliados para visibilizar este problema. Dichos artistas fueron considerados “embajadores sin carta” de los valores democráticos chilenos (Chapleau citando a Skarmeta, 2003, p 71). La idea del “apagón”, posteriormente fue desmentida por el propio gobierno como un invento de la izquierda, gatillándose un plan de difusión y financiamiento a eventos artísticos como el Festival de Viña y el Huaso de Olmué, además de variedad de producciones “no politizadas” como la Temporada de Conciertos en el Teatro Municipal, el Ballet Folklórico Nacional y la Exposición Itinerante de Pintura Chilena. (Donoso, 2013)

Para otros autores como Rigoberto Reyes (2013), la existencia del apagón es relativa, ya que señala que después de poco tiempo, a pesar de este ambiente de represión, surgieron expresiones artísticas contrarias a la dictadura, siendo algunas censuradas, pero justamente como respuesta a la represión, se crean lenguajes que dejan la crítica implícita como manera de burlar la censura. “La vigilancia disciplinar impedía el lenguaje directo, la descomposición de los signos y el desmontaje del lenguaje visual se convirtieron en las principales herramientas de la nueva escena del arte local” (Reyes, 2013, p. 11) En torno a

esto también surgió una búsqueda en las universidades de difundir las artes y retomar la conversación y la colectividad, y de esta manera fueron emergiendo grupos de resistencia artística.

Chapleau (2003) propone que no hay tal apagón cultural, ya que el arte sigue, sólo que de forma clandestina, y cita a Mellado en una entrevista privada, “La creatividad chilena creció porque los autores tuvieron que evitar la censura” (2011, p. 46). A eso agrega que el miedo no detuvo los quehaceres de los “verdaderos artistas”, quienes continuaron y se desarrollaron bajo el peligro, sin más ganancia que la difusión de su obra, forjándose desde y a pesar de la represión.

En 1979 se elaboró el “Memorándum sobre el Teatro chileno” que entrega la Central Nacional de Inteligencia (CNI) al Ministerio del Interior, en el cual se expresa preocupación por manifestaciones políticas en montajes como “Tres Marías y una Rosa” y “El último tren” además de su alta calidad que les daba visibilidad en medios comunicacionales. (Zaliasnik, 2010) A partir de varias conjeturas, las recomendaciones al Ministerio fueron principalmente, no reprimir directamente las obras de teatro que estaban en movimiento, porque podría despertar interés en la comunidad y ampliar su difusión. (Piña, 1992)

En otras áreas artísticas, como la literatura, los autores difundían sus textos en distintos formatos, por ejemplo, como revistas clandestinas que eran repartidas. Sin embargo, para áreas como el teatro, sobre todo inicialmente, fue muy duro reconfigurarse. Uno de las consecuencias de la dictadura, que marcó la desestabilización del gremio, fue el exilio:

Con respecto al teatro, fueron forzados a dejar el país grupos de tanta trayectoria como el Teatro Angel; Los Cuatro, de los hermanos Duvauchelle; el Aleph; los Mimos de Noisvander; el Teatro Nuevo Popular; entre otros. En el destierro se formaron grupos teatrales tales como el Teatro de la Resistencia de Chile, en Francia; el Teatro Lautaro, en la República Democrática Alemana; el Teatro de Artistas Independientes, en Costa Rica; el Teatro Pedro de la Barra, en México; la Compañía El Volcán, en Canadá; el Teatro Ekin-Quebec, en Canadá; la Compañía Chilena de Teatro, en España; la Compañía Iberoamericana de Teatro, en España; el Teatro Latinoamericano de Colonia, en la República Federal Alemana; el Teatro Chileno de Estocolmo, en Suecia; el Teatro Latinoamericana Sandino, en Suecia; el Teatro Popular Chileno, en Inglaterra; el Teatro Chileno de Mimos, en Inglaterra; el Teatro Chileno de Cambridge, en Inglaterra. (Pinto, 2012, p. 9)

Esto fue un golpe muy duro para el medio teatral de aquel entonces; se desbarataron los grupos que ya existían y se generó un vacío de referentes que se habían consolidado. Pero desde esos mismos países mencionados, entre otros, es que comienzan a surgir nuevas agrupaciones y compañías por sobre todo independientes, que denuncian desde el extranjero, y años después algunos vuelven con nuevas ideas y estilos a aportar a la escena teatral nacional.

Se vivía una situación donde el temor, la (auto)censura, la pobreza, la cesantía, la sobrevivencia y la marginalidad confluían como temáticas recogidas a la hora de generar nuevas propuestas escénicas [...] utilizando diversos elementos, como las

problemáticas acalladas, la metáfora, el simbolismo, lo carnavalesco y festivo del mundo popular, logrando hacer una resistencia clara, directa o indirecta, pero predominantemente efectiva al conseguir poner sobre la mesa las problemáticas sociales y, no exento de dificultades, alcanzar también a rearmarse como movimiento en aras de una solución a las demandas populares. (Alano y Kong, 2012, p. 7 y 12)

Por otro lado, se intervinieron y en algunos casos se cerraron las escuelas de artes en todo el país, y el camino que venía forjando el teatro universitario, el que había sido potenciado en los años anteriores al Golpe Militar, se vio perjudicado por la “contrarreforma” a través de la ocupación militar en la Universidad de Chile, Universidad de Valparaíso, Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad Católica, entre otras. De esta manera comienzan a centralizarse las decisiones.

Aparte de la ocupación militar, se despide a la mayoría de los profesores, se contrata a otros que no tuvieran antecedentes en cuanto a tendencias izquierdistas. Las materias y estilos se vuelcan al teatro clásico español y francés, y se controlan los montajes que se realicen en este contexto. Recién hacia 1978 se comienzan a reintegrar dramaturgias nacionales.

Las escuelas de regiones en su mayoría fueron clausuradas, así como los teatros de las sedes de provincia de la Universidad de Chile, algunas antes que otras, limitando también el intercambio teatral activo entre éstas y Santiago, ya que éste era canalizado a través de los centros universitarios. Esto dejó una brecha más grande aún entre regiones y la capital, apoyando la centralización y la marginalización de la actividad teatral de los diversos

sectores provinciales, en especial los anteriormente subvencionados. (Hurtado & Ochsenius, 1982)

Alano y Kong (2012) enfatizan los dichos de Hurtado (1982, como se cita en Alano y Kong, 2012), quien señala que el teatro en esa época logra ser la “voz de los sin voz”, denunciar los atropellos sufridos y relatar el recorrido de vidas ejemplares, rescatar los idearios políticos democráticos, orientar y discutir vías de acción frente a dilemas morales, políticos y de supervivencia que levantaban la nueva realidad.

En el documental en torno al teatro chileno “Mierda, mierda: la función debe continuar” estrenado en televisión abierta el 2020, confirman lo anterior catalogándolo como “un arte que busca lo elíptico”, por no poder ser frontal debido a la censura, lo que genera es que se comience a configurar desde otros lugares, lenguajes y maneras.

Por otra parte, algunas de las representaciones comienzan a gestarse dentro de los centros de detención: los mismos presos, varios de ellos teatreros, arman sus obras, canciones y espectáculos para el resto de sus compañeros e incluso para los mismos militares que custodiaban, que en palabras de los entrevistados, “estaban tan presos como nosotros”. Ahí comienza la búsqueda de decir sin decir, enunciar pero de otra manera, que el público entienda el guiño pero que no se sea explícito. De esa delgada línea dependía que pudieran seguir haciendo lo que les mantenía con ánimo y con la salud mental no tan deteriorada. Lo mismo se replica afuera y con ellos una vez que salen en “libertad”. Es en torno a esto que surge el catalogado "teatro de resistencia". (Uribe, 2020)

Uno de los actores comenta sobre su trabajo en ese tiempo señalando que “no es teatro político, se vuelve político por el contexto” (Uribe, 2020). Se desarrolla entonces una dualidad de la que es difícil de escapar: por un lado no deben hacer arte contestatario ni político por las consecuencias que ya revisamos, pero tampoco pueden alejarse de este tipo de teatro porque el contexto genera esa lectura. Cuando más difícil es llevarlo a cabo, es cuando más la gente lo necesita precisamente por la baja de actividades culturales, la importancia de volver a reunirse y de identificarse con lo que se está viendo y viviendo.

No necesariamente los grupos se llaman a sí mismos con adjetivos como “de resistencia” o “contestatarios”, porque no se podía, pero debido a las condiciones en las que emergen, es que inevitablemente forman parte de esa denominación. (Uribe, 2020)

En un momento en el que la disidencia política estaba proscrita [...] las acciones culturales y artísticas funcionaban como estrategias de resistencia que en su afán gregario, emotivo y comunicador, se oponían a la atomización social y al encierro promovidos por el Régimen. (Reyes, 2013, p. 13)

Por otro lado, están los recintos y grupos financiados o aprobados por el gobierno de Pinochet en que predomina el teatro clásico y despolitizado. En general, estas compañías trabajaban autores clásicos europeos ya que la dramaturgia chilena era considerada “izquierdista”. Además de los eventos de espectáculo como los antes mencionados como festivales folclóricos, óperas y ballet. Hurtado y Ochsenius (1982) explican que el 50% de obras montadas son relativas a los géneros de café concert y teatro infantil, los que pudieron ajustarse a las restricciones económicas. Esto fue remplazado posteriormente con

la comedia musical, que para 1980 también fracasó. Por otro lado, Grinor Rojo en 1983 describe los espectáculos teatrales y su experiencias con éstos en Chile de la siguiente manera:

Esta noche, opereta, de Miguel Frank; *su excelencia, el embajador*, de Fernando Josseau, y con algo más de calidad las presentaciones de Pury Durante y su compañía, Anita Klesky, Sergio Aguirre, en el Teatro Américo Vargas: *Emily*, una tradición de *The Belle of Amherst*, el monólogo de William Luce en torno a la vida de la poetisa norteamericana Emily Dickinson, y *Mi querido mentiroso*, una muestra bastante típica de lo que antaño solía denominarse teatro de *boulevard*. Tratábase en estos montajes de un teatro de entretenimiento de corte tradicional, que no obstante el éxito relativo que pueda tener, como es el caso de la pieza de Josseau, no cabe duda de que está contando las horas que todavía le quedan de funcionamiento. Esta situación lo obliga a un reajuste, aunque más no sea de repertorio. Yo lo llamaría teatro comercial desfasado, cuyos textos y sistema técnico de representación, por una parte, y cuyo respaldo social, por otra, se han ido haciendo cada día más borrosos. (p. 125)

Dentro del teatro independiente, algunas de las compañías más destacadas fueron La Feria, Teatro Imagen, El Aleph y Taller de Investigación Teatral (TIT), los que, en palabras de los entrevistados para el documental anteriormente mencionado, debían ser muy creativos y estaban constantemente probando para ver cuál era el límite de lo que se podía hacer en el teatro. Según Bronfman (2013), varias de estas compañías comenzaron a ejercer de a poco nuevamente recién en 1976, tomando fuerza dentro de la escena lentamente.

También era importante, para ellos, el hacer teatro como forma de mantenerse dentro de las complejas situaciones económicas y políticas que se vivían, haciendo lo que disfrutaban, aunque no fuese su fuente principal de trabajo porque no generaba dinero. Fue un periodo de mucha unión dentro del medio teatral y el efecto en los espectadores era también de mucha importancia al ser una experiencia de encuentro, identificación y diálogo, factores no usuales en el periodo en que nos enmarcamos. (Uribe, 2020)

En la dramaturgia destacaron autores como Marco Antonio de la Parra con obras como “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” la cual antes de su estreno en la Universidad Católica fue censurada. En “Mierda, mierda: la función debe continuar” muestran las declaraciones de Hernán Larraín, vicerrector de comunicaciones UC, quien en justificación de esta acción, tilda la obra de vulgar, grosera y lejos del nivel de la Universidad Católica. (Uribe, 2020) Posteriormente fue representada en otros lugares con puestas en escena más sutiles pero fue igualmente criticada por los diarios oficiales del momento.

También se prohibieron obras como “Y al principio existía la vida”, del Teatro Aleph que tenía una crítica simbólica. De hecho, parte de su elenco fue detenido y torturado. En esta misma línea se quemó la carpa de Teatro La Feria luego de que desde distintos medios oficiales criticaran su obra “Hojas de Parra” por las mismas razones anteriores. Ésta nunca fue montada de nuevo. (Alano y Kong, 2012). Esto marca un importante hito con un claro mensaje, sin embargo, no detuvo a otros grupos teatrales que surgían.

Así, entre el cuidado y la búsqueda de los límites, lo brutal de la represión, el fomento al espectáculo acrítico, la falta de salas, entre tantas otras adversidades, se fue forjando el teatro que nos quedó como legado.

3.2 Teatro chileno en transición/democracia

Para varios autores es difícil posicionar con exactitud la llamada “transición a la democracia” en un periodo o fecha en particular, ya que se dice que pudo haber comenzado con el alza de protestas producto de la fuerte crisis económica en 1983, con el plebiscito de 1988 en favor o en contra de la salida de Pinochet del gobierno y el término de la dictadura, en 1990 con la efectividad de lo anterior y la elección democrática de Patricio Aylwin, en 1998 con la detención de Pinochet en Londres, en el 2000 o si aún hoy nos encontramos en ella (Candina, 2018).

Azun Candina propone que en 1990 hubo una instalación democrática pero la transición estaba hecha, la cual se trató de una negociación entre el gobierno dictatorial y la oposición, y así terminar con tal gobierno y emplear una manera de democracia a su conveniencia (2018).

Por otro lado, desde una posición más oficial, Ricardo Lagos, tercer presidente luego del retorno a la democracia, comprende la transición como una recuperación de Chile en diversos pasos:

El primero es el paso gigantesco hacia la verdad que significó reunir a hombres y mujeres de buena voluntad en la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, que presidió Raúl Rettig.

Chile entero conoció, entonces, los trazos principales de una verdad que había sido sistemáticamente negada. Millones de chilenos se enteraron que los detenidos desaparecidos constituían una realidad que había que mirar de frente, y que el dolor de sus familiares era el dolor de todo Chile. Nunca los chilenos podremos olvidar el momento en que el Presidente Aylwin pidió perdón a las víctimas en nombre de toda la nación. (Lagos, 2003, p.8)

Independiente del tránsito, la elección de Patricio Aylwin como primer presidente electo luego de la dictadura militar, con partidos de derecha ocupando la mayoría en el Senado y la misma Constitución redactada en el Gobierno de Pinochet vigente, a la que sólo se le hicieron reformas, determina una vuelta a la democracia que se ve limitada por varios factores. Candina la describe de la siguiente manera:

Como suele ocurrir en las situaciones donde no hay un corte radical con el pasado sino una adaptación de lo que ya existía, las derrotas y las victorias fueron relativas a y a cambio de. Nadie fue ni quedó particularmente feliz con los resultados y más que construir una transición, la gran interrogante de los '90 fue cómo medrar y qué hacer en esa nueva democracia, es decir, en esa casa que ya estaba construida y que había que habitar. (2018, p. 50)

La época de la transición puede entenderse desde distintas perspectivas y énfasis, pero uno de los ámbitos que fue objeto de cambios relevantes fue el de la cultura. Olavarría (2017) señala, basándose en otros autores, que la cultura y las artes tienen una importante incidencia en los problemas sociales, la vinculación con identidades multiculturales y los procesos colectivos. Es desde este punto que propone la urgencia del fortalecimiento del desarrollo de la cultura a través de políticas públicas, política que se comienza a gestar nuevamente en 1990, con la recientemente mencionada transición a la democracia chilena.

Las políticas públicas, Olavarría (2017) las define como una instancia en que el Estado, administrativamente, acciona en favor de las necesidades de la ciudadanía con soluciones específicas, facilitando la organización social relacionada de manera democrática con el Estado. Por lo tanto, la gobernabilidad y democracia dependerá de los gobiernos y su voluntad de poner atención y accionar en post de la opinión pública, todo esto en un contexto económico y político capitalista.

Con el retorno a la democracia los movimientos sociales cambian de objetivo: en cultura, el auge se encuentra en los años '90, la razón del movimiento ya no está en la libertad de ejercer su trabajo, sino en la institucionalidad cultural. Respecto a los últimos años, la discusión se ha volcado principalmente a temáticas en torno a la identidad, saberes, lenguajes, memoria y diversidad.

Paulatinamente comenzó a crecer el descontento por parte de la comunidad teatral, debido a la falta de apoyo real brindado por la institucionalidad democrática (Municipios, Ministerios, etc.), apareciendo comentarios en los medios de comunicación que sostenían que el aporte institucional era mucho menor al imaginado, pues no pasaba de ser intervenciones aisladas. (Sentis, 2011, p. 127)

Sentis (2011) explica el caso de Valparaíso (denominada capital cultural de Chile por el Senado en 2003): Luego de cerradas las escuelas de teatro, las cuales no abrieron sino hasta pasado los 2000, el descontento en cuanto a políticas se acentúa con hechos como el anuncio del Teatro Municipal de Viña del Mar, que no sería facilitado para montajes teatrales por la poca rentabilidad de esto, ya que la mayoría de las compañías no podía pagar la base del arriendo, lo cual restringe aún más las posibilidades: “la obligación del Municipal de autofinanciarse a través de la taquilla, mostraba que la política económica liberal había perdurado en la reciente democracia” (Sentis, 2011, p. 128). Así, se mantienen las dificultades para ejercer la labor teatral, ahora desde la lógica de funcionamiento del sistema económico que se implementó en la mencionada dictadura.

Desde el diario El Desconcierto, por ejemplo, cuestionan la asignación de Valparaíso como capital cultural, la cual venía con la promesa de un crecimiento en acciones relativas a políticas culturales en el sector, ya que ha quedado tan abandonado en dicha área como el resto del país:

Las condiciones de creación de los artistas son las mismas, los fondos por los que deben competir son los mismos, la escasez de recursos con los que deben lidiar las comunidades para sostener sus prácticas y tradiciones, sigue siendo la misma y el tiempo en que Valparaíso albergaba decenas de teatros -incluso el Teatro Nacional- sigue igual de distante. (Monsó, 9 de mayo de 2018)

El 2003 se forma el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) con el propósito de fomentar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura e incrementar el patrimonio cultural, llevándolo a cabo de manera descentralizada a lo largo del país. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010). Posteriormente éste se asocia con el INE (Instituto Nacional de Estadísticas) para generar en conjunto políticas públicas. (Bronfman, 2013)

De esta manera, el Estado comienza a tomar un rol comprometido en materias culturales, adoptando un modelo de subvención estatal practicando una política cultural mixta. Un ejemplo de ello es la Ley de Donaciones Culturales (1991) que consiste en el intercambio económico entre privados y el sector cultural, a través de beneficios tributarios concedidos por el fisco. Otro ejemplo son las fundaciones o corporaciones privadas sin fines de lucro con aporte del Estado como Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Centro Cultural Palacio de la Moneda (CCPLM) y Museo Violeta Parra. (Olavarría, 2017)

Otro factor importante fue la implementación del Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), gestado desde el año 1992, implementado en 2003 (Olavarría, 2017), el cual entrega recursos a proyectos artísticos de múltiples disciplinas, mediante concursabilidad y convocatoria pública, con el propósito de potenciar las artes y la cultura.

Este Fondo surge del anterior Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), el cual fue reemplazado en 2018 como nueva institucionalidad cultural por el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio (MINCAP). Hasta hoy es la principal fuente de financiamiento artístico (González, 2017). Para Pedro Celedón (2006), los logros de este fondo contribuyen y definen la cultura que conocemos hoy en día. No así para Sentis, quien expone:

Si bien dicho fondo se mantiene al día de hoy siendo el concurso de mayor convocatoria nacional, aún no ha logrado resolver cómo costear de modo estable iniciativas teatrales (y de otras artes), ya comprobadas en cuanto a su impacto y calidad. (2011, p. 125)

Ahondando de manera más específica en el área del teatro, Villegas nos ofrece una visión coherente a lo que hemos venido analizando en cuanto a la relación entre política y teatro:

La tendencia política más general, que tendrá gran significación para las producciones teatrales es, como el nombre de la agrupación que ha dirigido los destinos del país —concertación—, evitar las posiciones extremas, la armonización entre las discrepancias políticas de los miembros de la Concertación, buscar la armonía entre empresarios y trabajadores y estimular el capital para facilitar el desarrollo económico e industrial del país. (Villegas, 2010, p. 87)

Al igual que Camila González (2017) quien señala que una cartelera puede reflejar mucho el contexto país de un periodo en específico.

En esta misma línea, González considera que actualmente nos encontramos frente a una generación que ha crecido desilusionada ante las formas en que se han llevado los puntos tocados previamente respecto a políticas públicas, y que está en constante búsqueda de una re-democratización (o segunda democratización), ante las fallas de este primer proceso de transición/retorno a la democracia, problematizando la imagen del Chile de los 90' como “milagro económico y democrático de la región” (2017, p. 38). “Cada país, con sus respectivos conflictos y periodos, se ha valido del teatro ya sea para movilizar un cambio social o validar una hegemonía de poder.” (González, 2017, p. 40)

Ante la necesidad del gobierno de continuar el camino de reversión y saneamiento del periodo de apagón artístico y teatral del que hablamos anteriormente, las dinámicas siguen cambiando: Los destacados actores, actrices, directores y otros trabajadores del medio que fueron opositores a la dictadura militar, algunos de ellos incluso exiliados, ahora eran contratados desde canales de televisión, radios, ministerios, y universidades. Desde estas nuevas posiciones comienza un proceso de reinterpretación en su rol social como artistas en un país donde ya no había un solo enemigo claro, lo que se expresa en los nuevos montajes teatrales realizados en ese periodo.

Algunos de los más icónicos y trascendentales fueron “La Negra Ester” (1988) de Andrés Pérez, “Trilogía testimonial de Chile” del Teatro de la Memoria (1990-1993), “Cariño

Malo” (1991) de Inés Stranger, “Río Abajo” de Ramón Grifféro (1995), y “Gemelos” de La Tropa (1999). (González, 2017)

Bozo (2014) manifiesta que desde el inicio del gobierno de Aylwin se llevaron a cabo varios grandes eventos culturales, los cuales se llevan a las comunidades. Sin embargo, muchos de ellos se centran en ofrecer un determinado espectáculo sin participación directa del público. Esta misma política es luego asumida por los municipios en relación al teatro, teniendo como resultado la exclusión de los grupos de teatro poblacional o popular, lo que lleva a que estos grupos comunitarios en la mayoría de los casos, van desapareciendo, dejando una sensación de no haber cambiado la forma de presentar y apoyar grupos teatrales más pequeños y dedicados a la territorialidad respecto a la dictadura.

Desde la mirada de Pedro Celedón, el teatro de la época se vuelca hacia lo social más que lo político, hacia una parte más íntima, “ofreciendo así una plataforma para explorar en libertades de género, de minorías étnicas y sexuales, de estéticas y estilos” (2006, p. 244). Así, entre algunos de los personajes y obras que más marcaron esta transición histórica para él, como camino de recuperación de espacios y libertad ciudadana, está La Negra Ester, la cual genera un antes y un después en el quehacer teatral, con una mezcla de folclore popular en el lenguaje, una trascendencia de clase por la cantidad de lugares a los que llegaron, tanto en Santiago, como Chile y el mundo, la poética rupturista, música chilena y en vivo, maquillaje expresionista, vestuarios con aspecto de “ropa usada” y la puesta en escena que evidenciaba que algo se había quebrado, volviéndose signo de transición.

Así también Celedón destaca “Una Alicia Transcultural”, obra de circo-teatro que se enmarca en la transdisciplina que construyó la compañía Teatro del Silencio, en la que participan actores, músicos, mimos, bailarines, acróbatas, y más, la cual da pie para un tipo de montaje enfocado en este tipo de investigación. Al igual que las dos obras recién mencionadas, muchas otras adoptaron elementos y prácticas circenses en sus montajes.

Continuando en esta vía, a “La chica del peral” (Teatro La Memoria) la categoriza como “la reina de la melancolía” porque el montaje devela imágenes, tiempos y lenguajes más sensibles, con efectos de ilusión, deseos, contradicciones y una estética llena de la melancolía que resulta de lo anterior. Esto marca sin duda una poética distinta a lo que se venía haciendo, ya no es meramente político ni folclórico, sino que se investiga desde otros aspectos la memoria de Chile, manteniéndola muy cerca de la contemporaneidad con “resignación y urgencia”. “Cada discurso es a su vez, acompañado de un contradiscurso” (Celedón, 2006, p. 250). Y así continúa un viaje por personajes chilenos iconos de un cierto extrañamiento.

Para Villegas (2010), las nuevas temáticas tocadas tienden a diversificarse más. El autor concuerda con afirmar la trascendencia de La Negra Ester , pero para él tiene que ver con un proceso de deshistorización dentro del teatro, que incluye innovación y un mensaje optimista, personajes marginales sin presentarles como figuras trágicas, una desconflictuación de la historia, que también se da en otros montajes como “El desquite”

también dirigido por Andrés Pérez y “El membrillar es mío” de Teatro Aparte, entre otros. Otros temas, son, según Villegas, la despolitización de lo político, en una necesidad de eliminar discrepancias frente al pasado. Por otro lado, la crítica al régimen militar, donde encontramos a Raúl Osorio como director, Jorge Díaz en la dramaturgia e ICTUS como compañía que sigue reinventándose, dentro de la misma línea pero más osados. También considera que otra rama que aparece es la historia contada desde los márgenes, la experimentación teatral y búsqueda de nuevos lenguajes.

En los años 2000, comienza un proceso de masificación de escuelas artísticas y profesionalización, aunque no todas pudieran recuperarse del cierre forjado en dictadura, especialmente las de regiones:

En Santiago y Valparaíso, las escuelas de teatro universitario permanecieron o fueron restablecidas años después. En Valdivia, sin embargo, la escuela de teatro de la UACH fue el último antecedente de formación teatral profesional de la región. Con la imposición del Gobierno Militar, las iniciativas descentralizadas en el teatro universitario se eliminaron por completo y algunas escuelas, simplemente, desaparecieron. Entre ellas, la Escuela de teatro de la Universidad Austral de Chile. (Sotomayor y San Martín, 2016, p. 183 y 184)

En paralelo a este auge de escuelas, se gesta una reorganización de gremios del medio artístico en favor de retomar la comunicación con el Estado e incidencia en las políticas públicas.

Con la incipiente internacionalización en la cultura a raíz de programas de televisión y cine, y atendiendo a las tendencias de otras partes del mundo, el país se sumerge en la globalización y postmodernidad, lo que define los estilos y lenguajes teatrales de los últimos años, dentro de lo que se destacan compañías como “La Mala Clase, La María, La Resentida, Colectivo Obras Públicas, Compañía Limitada, Colectivo Zoológico, entre otras; y el trabajo de dramaturgos y directores como Guillermo Calderón, Luis Barrales, Nona Fernández, Pablo Paredes, Alexis Moreno y Alejandro Moreno, entre otros.” (González, 2017, p. 48)

Muchos de los montajes destacados fueron marcados por sucesos políticos y sociales importantes, como la Revolución Pingüina, el Bicentenario de Chile y el movimiento estudiantil del 2011, con obras como: ““Clase” (2006) de Guillermo Calderón, “La Mala Clase” (2009) de Luis Barrales, “Las Analfabetas” (2010)” [...] “La Imaginación del Futuro” (2013) de la compañía La Resentida, “Infantes” (2014) de Gabriela Arroyo, “Silabario” (2014) de Bosco Cayo, “Teresa y Danilo” (2014)” (González, 2017, p. 49). Asimismo hay múltiples obras en relación a la dictadura militar, la memoria y los derechos humanos, y de todos los tópicos contingentes reafirmando la ya expuesta cercanía y diálogo permanente entre política y teatro.

A pesar del crecimiento teatral en cuanto a referentes, compañías, montajes y profesionales, y además en apoyo financiero a artistas (en relación a la dictadura), aún hay variedad de deficiencias en cuanto a políticas públicas y fomento a las artes escénicas. Bozo manifiesta que: “las nuevas condiciones sociales para el desarrollo de la expresión política y la ciudadanía no han sido elementos prioritarios para las administraciones políticas de los últimos 20 años” (2014, p. 61), dejando limitadas políticas públicas y mostrando un escenario desfavorable en la relación entre el teatro y la organización social.

La política de fomento del Teatro 2010-2015 visualiza otros dos problemas de interés para esta investigación; el primero, es la inestabilidad y débil proyección de las compañías de teatro por falta de un financiamiento permanente; el segundo, recae en la inexistencia de un sistema de catastro riguroso de la oferta teatral. Para los problemas anteriores, la política se propone objetivos de fortalecimiento del apoyo y financiamiento de largo plazo (2-3 años) para creadores, compañías y agrupaciones de teatro, en el ámbito nacional y regional, que permita consolidar y proyectar su trabajo en el tiempo. (Bronfman, 2013, p. 11)

A pesar de lo anterior, en los últimos años a lo largo de Chile, de a poco se comienza a impulsar el teatro en provincias con la construcción de teatros regionales en diversas ciudades tales como Concepción, Rancagua, Chillán, entre otros, formando actualmente la Primera Red Escénica Teatral de Chile, con 13 teatros municipales y regionales con el fin

de realizar itinerancias, co -producciones y fortalecerse mutuamente. (Cultura El Mercurio, 2016)

Asimismo cumple una importante función en este ámbito el Sindicato Interempresa de Actores, Actrices, Trabajadores y Trabajadoras de Artes Teatrales en Chile (SIDARTE) el cual fue también fundamental en la resistencia a la dictadura, y desde hace algunos años ha ido sumando filiales en todo el país teniendo como uno de sus principales objetivos “fomentar y defender los intereses de sus afiliados/as” (SIDARTE, 2020). Participa, por ejemplo, en instancias de negociación colectiva o juicios, además de ejercer como representantes de todos los afiliados en diversos ámbitos, fortaleciendo así a trabajadores del teatro en gran parte el territorio chileno de manera descentralizada.

Por otro lado, el ya mencionado Festival Teatro a Mil que se consolida como uno de los más grandes e importantes eventos teatrales en el país, contando con múltiples y grandes financiamientos, extiende parte de sus espectáculos nacionales e internacionales a algunas regiones, en su mayoría de manera gratuita para la comunidad.

Las políticas públicas regionales actuales (2017-2022), fueron consultadas y construidas en conjunto con el Directorio Nacional y equipos regionales. Cada Dirección Regional originó su plan de trabajo y se llevaron a cabo convenciones regionales donde se generaron instancias de diálogo y reflexión sobre las problemáticas de cada territorio para ser tomadas en cuenta en las decisiones. (Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, 2017-2022).

Cambios y procesos largos y complejos determinan la diversidad teatral que surge con la transición, que, si bien puede variar según los autores en su fecha exacta, sabemos que marca la pauta en cuanto a todo el universo que comprende este arte.

Para sintetizar podemos decir que ambos periodos, tanto la dictadura como el retorno a la democracia, marcan sustancialmente el teatro como lo conocemos ahora, el cual, como algunos autores señalaban, siempre ha estado fuertemente ligado al contexto sociopolítico de diversas maneras, ya sea denunciando o tocando temáticas relevantes de la época en que se realiza, o siendo causa y efecto de acciones realizadas por las autoridades y quienes deciden cómo y en qué medida se apoyará (o no) esta disciplina.

Podemos inferir que el periodo dictatorial marcó la pauta sobre cómo funciona el teatro (y nuestro sistema político y económico) actualmente. Si bien de alguna manera se pudieron intentar revertir o paliar los efectos de esto, el sector teatral está aún muy desprotegido y en constante inestabilidad debido a problemas como la falta de políticas culturales más sólidas y enfocadas en las necesidades reales de los trabajadores y trabajadoras del arte, la centralización en cuanto a formación profesional, movimiento artístico y oportunidades económicas de mantener compañías y trabajos teatrales en territorios fuera de la capital. A esto hay que sumar financiamientos netamente concursables y esporádicos, que abarcan una pequeña parte de la población, entre tantos otros factores que revisamos y otros que son más difíciles de abarcar en este contexto, reafirman la continuidad del legado dictatorial, que deja a los trabajadores del teatro en constante necesidad de sobrevivir a la eterna crisis,

con nostalgia del pasado y (poca) fe en el futuro, en competencia con los colegas y muchas veces, al igual que en dictadura, desembocando en la deserción y disolución de grupos, colectivos y compañías.

4. Marco Metodológico

4.1 Pertinencia del enfoque

Esta investigación tiene un carácter cualitativo, ya que no buscamos exponer resultados estadísticos ni objetivos. Por el contrario, abarcaremos desde la subjetividad y la comprensión al objeto de estudio, profundizando en base a la experiencia y percepción de los involucrados dentro de la investigación, para así lograr dilucidar y construir el panorama teatral que buscamos de la compañía Tiara.

Según Quintana,

Los de orden cualitativo se centran en la comprensión de una realidad considerada desde sus aspectos particulares como fruto de un proceso histórico de construcción y vista a partir de la lógica y el sentir de sus protagonistas, es decir desde una perspectiva interna (subjetiva). (2006, p. 48)

Considerando lo anterior, podemos deducir que este enfoque es el más idóneo para nuestro estudio, ya que permite introducirnos en el mundo interior de las personas que facilitarán la información: su lenguaje, expresiones, pausas, recuerdos, emociones, entre otros factores que ampliarán la perspectiva de nuestra búsqueda y nos llevarán a resultados desde la

particularidad y punto de vista de los involucrados, que son quienes nos interesa que construyan esta parte de la investigación.

4.2 Posicionamiento paradigmático

Utilizaremos el paradigma comprensivo, ya que no pretendemos establecer una verdad absoluta y objetiva sobre los procesos de la compañía teatral Tiara, sino que, a través de las experiencias y percepciones de algunos de sus integrantes, buscamos reconstruir su historia, su propia versión respecto a las estrategias y maneras de ejercer su trabajo en conjunto por más de 45 años, en constante dificultad y crisis debido a sus diversos contextos, y desde este lugar comprender dichos procesos y cómo fueron experimentados por las personas involucradas en esta investigación.

4.3 Unidad

La unidad de estudio serán las estrategias que utilizó la compañía teatral Tiara para desarrollarse, resistir y seguir vigentes por más de 45 años en la escena teatral chilena regional. Al comprenderlas desde las propias percepciones, decisiones e historia de sus integrantes, es que podremos tener un panorama más completo de cómo las compañías de regiones como esta deben enfrentar la realidad chilena del teatro sin disolverse en el intento.

4.4 Muestra

El universo de estudio de esta investigación son todos los integrantes de la compañía teatral Tiara desde sus inicios en 1975 hasta la actualidad.

La muestra seleccionada para la investigación será por cuotas. Se escogerán tres integrantes: un cofundador de la Compañía, uno que haya ingresado durante la primera mitad de la existencia de Tiara (1975-2000), y un integrante que haya ingresado en la segunda mitad (2000-2020), todos deberán estar activos actualmente en la Compañía.

Se realizará de esta forma ya que tener una visión por periodo es preciso y suficiente para obtener la información y perspectivas necesarias para esta investigación, además, debido al acotado tiempo para realizarla y los límites que supone la contingencia sanitaria, el ampliar el rango de entrevistados sería riesgoso para lograr completarla de manera correcta y efectiva.

4. 5 Técnica de recolección

La técnica de recolección de datos que se utilizará es la entrevista, ya que como Manuel Canales en *Metodología de la investigación social* indica, “No se busca “reducir” la información verbal a datos numéricos o cifrables estadísticamente. Más bien se busca la mayor “riqueza” (densidad) en el material lingüístico de las respuestas expresadas libremente por un entrevistado.” (2006, p. 221)

De esta manera, haremos uso específicamente de la entrevista grupal de discusión semi-estructurada con las personas seleccionadas, de manera que puedan compartir experiencias, recordar, acordar y contrastar en conjunto elementos de su historia y de sus estrategias, que son las que impulsan esta investigación.

4.6 Técnica de análisis

Para analizar la información luego de las entrevistas, utilizaremos la estrategia procedimental, según lo estipulado por Taylor y Bogdan (1984). Los autores exponen que su enfoque se orienta a una comprensión profunda de las personas a estudiar y su contexto, busca ordenar la información, a través de la identificación y conceptualización de las ideas, proceso que en primera instancia, puede ser principalmente intuitivo. Luego se establecen códigos y se profundiza en el entendimiento del objeto de estudio para posteriormente comprenderlo dentro de su contexto.

De este modo, recurriremos a la construcción de categorías y subcategorías que organicen las ideas, temáticas y concepciones de las personas entrevistadas, para proceder a compararlas, haciendo énfasis en cómo se expresan, cómo definen y nombran ciertos sucesos o conceptos en particular, y cómo entre ellas acuerdan o discuten ciertos temas, siempre con el fin de obtener una mayor comprensión sobre lo que se está analizando.

4. Análisis de resultados

La entrevista realizada a tres integrantes de la compañía Tiara, que constituye el centro del presente estudio, tuvo lugar en la sala de la compañía Tiara, ubicada en el centro de Rancagua. Se realizó un grupo de discusión en torno a la historia y estrategias de resistencia política y teatral de la compañía. Uno de los entrevistados fue uno de los fundadores (A2),

quien con un grupo de personas de diversas áreas laborales en 1975 forman la primera compañía independiente de Rancagua y la segunda de Chile. El segundo participante fue uno de los primeros en integrarse posterior a la formación de la compañía (A1) y la tercera participante se integró en la segunda mitad de la historia de Tiara, hace 17 años (A3).

Durante la entrevista nos enfocamos en indagar tanto los distintos contextos socio-políticos por los que pasó la compañía Tiara, definiendo el periodo según las versiones de los y las participantes, como las estrategias mediante las cuales señalan haberse adaptado a tales contextos. Se trata de averiguar, por una parte, la forma en que las y los entrevistados vivieron dichos momentos históricos, así como sus respuestas a las oportunidades o dificultades externas. Es decir, indagar desde su experiencia lo más relevante del contexto en que se fueron desarrollando, cómo eso intervino o no en su quehacer y formación teatral, qué obstáculos tuvieron que atravesar y de qué manera, y cuáles fueron las decisiones teatrales y sociopolíticas que tomaron a lo largo de su historia para lograr posicionarse como compañía estable, reconocida y activa hasta el día de hoy, después de 45 años. Todo esto según la perspectiva de cada integrante, cómo recordaban y se referían a cada hito o etapa, y qué acordaban o discutían en torno a cada tópico tratado.

A partir de esto, categorizamos la información recogida según tres ámbitos: Contexto histórico, características de la época según la Compañía, y estrategias respecto a las características de los periodos señalados.

En la primera, especificamos etapas históricas que fueron evidenciadas por las y los entrevistados en la primera actividad. En ella se les pidió que nombraran las etapas clave en el desarrollo de la Compañía, guiados por ciertas fechas que marcan hitos en la historia de la época. Estas fechas/hitos fueron: 1975 (fundación Tiara en dictadura), 1990 (transición a democracia), 2003 (apoyo estatal a las artes) y 2020 (etapa que representa los últimos años de Tiara y la actual crisis sanitaria). Hecho esto, señalamos un segundo ámbito definitorio de los hitos señalados, es decir, nos enfocamos en cómo la compañía percibía esa época, cómo se referían a ésta y qué información importante podían otorgarnos al respecto según su mirada. Por último, como tercer ámbito de estudio, señalamos cuáles fueron las estrategias a las que recurrieron para enfrentar, resistir y continuar cada hito mencionado por ellos mismos. En particular, se buscó asociar el ámbito 2 y 3, relacionando las características señaladas con una estrategia determinada.

Así, durante el primer periodo (fundación de la Compañía y Dictadura), emergen las siguientes categorías que dan cuenta de cómo la Compañía percibe el periodo, y después establece las bases para comprender las consecuencias

- “Sobreviviencia y sufrimiento” como una de las características fundamentales, que se enfrentan con la estrategia de “crítica y protesta” en sus obras;
- “Ausencia de políticas culturales” es combatida con “autogestión”;
- Frente a la “censura teatral”, desarrollan la “evasión a la censura”;
- La “solidaridad y lazos dentro del medio teatral” es aprovechada con “alianzas con teatritos con más experiencia”

- El “teatro como acontecimiento” se potencia al usar el “teatro como instancia de reunión y protesta”.

Del segundo periodo, 1990, se desprenden:

- “Primeras ayudas estatales e internacionales”;
- “Baja de público y decaimiento de crítica y obra política” las cuales son enfrentadas con la utilización de “estilos teatrales rentables”;
- A “falta de espacios” se responde con la constante “búsqueda de espacios propios desde la autogestión”;

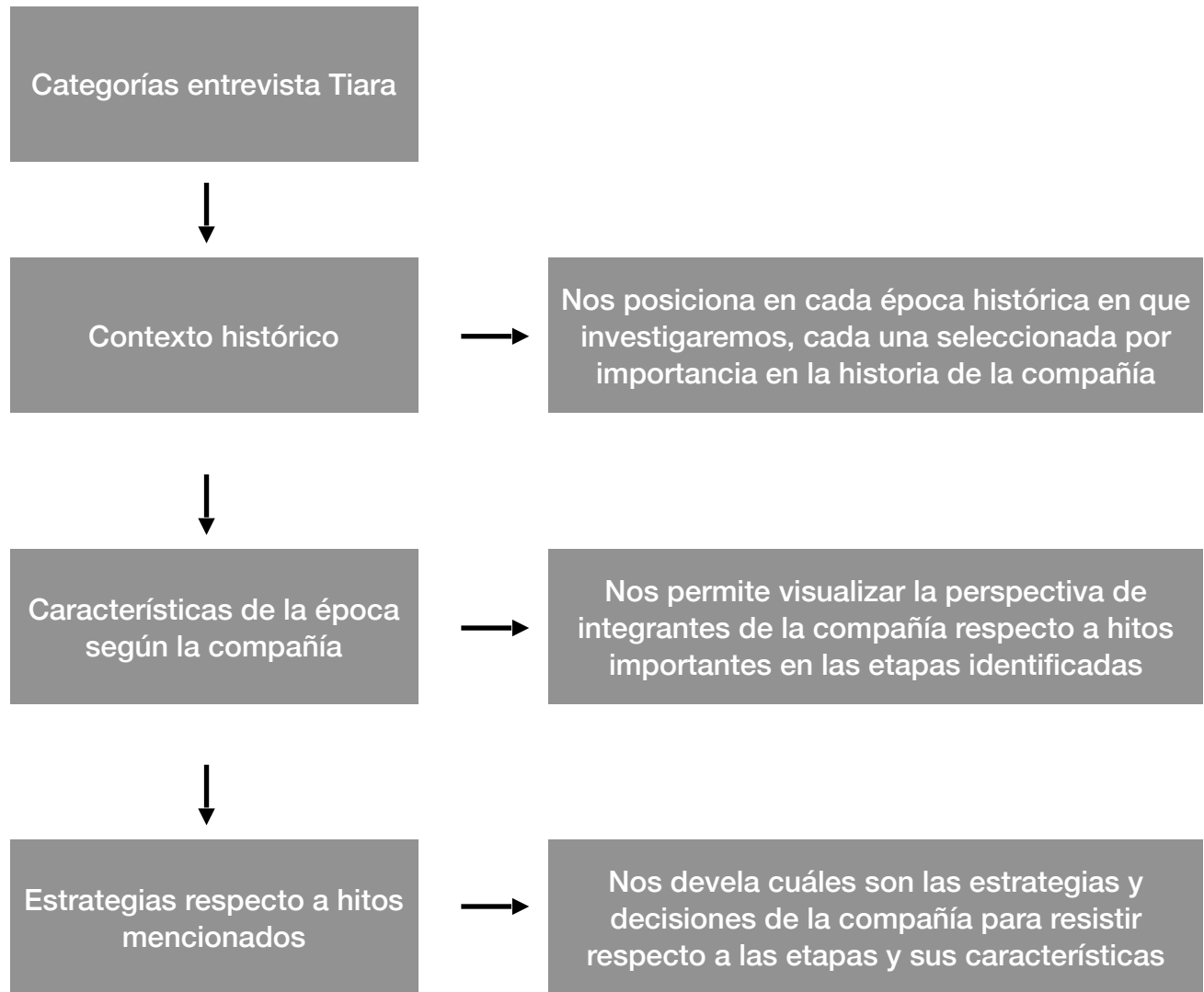
En el 2003, tercera etapa señalada, se denomina por Tiara como momento de:

- “Potenciación en políticas culturales y ayuda económica estatal” aprovechado con “postulaciones a proyectos municipales y fondos concursantes estatales”;
- La que denominan como “etapa plana” es rebatida, a nivel artístico, con la premisa de “mantener el trabajo teatral”.

En 2020, cuarta etapa, destacan:

- La “protesta en grupos teatrales jóvenes” a lo que se responde con un “posicionamiento político neutral a través del teatro”;
- El “aumento limitado de la accesibilidad a espacios culturales” lleva a la “lucha por mantener sus espacios culturales”; y
- “Preferencia del público por comedia y baja de este” que se responde con la “adaptación de estilos teatrales rentables.

Cada una de estas categorías será analizada en este capítulo.



4.1 Contexto histórico 1: 1975

La compañía Tiara se forma en 1975, estableciéndose como la segunda compañía independiente más antigua de Chile, previo al auge de este tipo de compañías entre los años 1975 y 1976. Esto implica que comenzará la actividad teatral en plena dictadura, en un clima de represión, terror, censura, exilio, violencia y escaso apoyo al desarrollo cultural. Todo esto son factores sumamente relevantes para analizar los pasos que ha dado a lo largo de su historia, el periodo que define su primera etapa formativa y los primeros obstáculos a sortear. La forma en que los y las entrevistados se refieren a esta etapa histórica y la forma en que la enfrentaron como Compañía, está dada por las categorías que se explican a continuación:

4.1.1 Sobrevivencia y sufrimiento v/s crítica y protesta

Esta etapa, Tiara la ve como un momento de sufrimiento, pero no a nivel teatral sino vital. Para ellos, estos años significan resistencia, valentía, hacer sin miedo de las consecuencias, porque el teatro es más importante, tanto como para no tomar en consideración ciertas normas. Había una necesidad juvenil de protesta, de ser la voz de los sin voz, de reunirse y criticar todo aquello que no se podía hacer abiertamente; tomar el teatro, y ser voceros.

[...] antes partió la dictadura y la gente se aterrorizó, entonces... los actores eran en ese entonces como dice A1, las voces de los que no la tenían, entonces nosotros jóvenes, fuimos los que nos subíamos al escenario a gritar contra la injusticia, a

gritar contra los excesos, a través del texto, a través de un personaje, decíamos lo que teníamos que decir, y el público agradecía eso” (A2, GD. 28)

De todas formas, tampoco esta crítica fue desmesurada, entendían la dificultad del panorama teatral, por lo que a pesar de responder con obras que contenían protesta, ésta era lo suficientemente implícita para no ser captada por cualquiera. Los primeros años fueron más recatados, pero fueron avanzando en sus ideas de forma cada vez más desenvuelta, ya que había anhelo de libertad, de cruzar límites, de ser o parecer valientes ante un público que esperaba eso de ellos, a quienes les atraía eso de ellos. En un momento en que el teatro no daba sustento económico, sino todo lo contrario, la gran retribución y motor para Tiara es poder manifestar sus ideas, hacer teatro por sobre todo, y recibir el agradecimiento y aplauso del público, el cual mantiene una gran concurrencia.

4.1.2 Censura v/s evasión censura

La censura se hizo presente en toda el área artística, se cerraron escuelas de este sector, exiliaron a muchos, detuvieron a otros, se fueron implementando normas en torno a lo que se podía presentar o no, y filtros para los textos teatrales antes de las funciones. Si éstos no eran aprobados, no se les permitía llevarlas a cabo. Tiara decidió nunca presentar sus textos previamente a la intendencia. Hacían sus funciones en el teatro del Sindicato de Sewell y Mina, el cual tenía capacidad para 500 personas, que usualmente se llenaba, y a pesar de estar constantemente vigilados por miembros de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) posterior CNI (Central Nacional de Informaciones) quienes asistían a las obras

con sus típicos lentes oscuros a inspeccionar, nunca tuvieron problemas de represión directa. Tuvieron la precaución de no decir abiertamente ciertas palabras clave, tales como “Pinochet”, “Allende” o “Dictadura”, cosa que no todos hicieron. Específicamente en Rancagua, miembros de otra compañía que en sus montajes mencionaban y criticaban al dictador, fueron torturados y relegados. Además, para Tiara era más importante hacer teatro, respetar los textos escogidos, y dentro de eso poner la crítica, que, en sus palabras, volverse partidista.

No se podía (mencionar o criticar directamente a Pinochet), pero dentro de la obra de teatro estaba como implícito eso, hablando de otros dictadores que vivían en una isla paradisíaca en otro lado, ¿entiendes? Pero siempre privilegiando obras de texto.
(A1, GD. 37)

De esa forma, pudieron continuar su labor sin grandes consecuencias negativas que les impidieran o dificultaran mantenerse. En esta etapa, dejan en claro que para ellos prima lo teatral, es decir, el texto, el personaje, el discurso del dramaturgo y el naturalismo como estilo teatral para interpretar las obras escogidas. Esto antes de tomar partido explícito por un sector u otro, estando así dispuestos a adaptarse para mostrar y continuar ejerciendo su trabajo, el cual si bien puede estar cargado de crítica social, no considera un mensaje político por encima de la dramaturgia.

4.1.3 Ausencia de políticas culturales v/s autogestión

Adentrándonos aún más en el ámbito de la cultura y las artes en el país, el grupo Tiara nos deja claro que no existieron políticas culturales durante la época de la Dictadura Militar. Destacan que el Estado no cumplió un rol de apoyo, no hubo ayuda ni financiamiento, en gran parte porque, según uno de los entrevistados, el 90% de los artistas no era pro dictadura, por lo que se encargaron de prohibir y eliminar cualquier vestigio de productos artísticos de izquierda, de crítica al gobierno o que no tuviera que ver con sus valores patrios. “La política cultural era la política de la represión, esa es la política cultural de la dictadura.” (A2, GD. 2).

Tiempo después se financiaron ciertos eventos y agrupaciones, siempre que fueran apolíticos, por lo que, en su caso, Tiara tuvo que mantenerse mediante la autogestión, porque no había otra opción. Luego de dejar el teatro del Sindicato Sewell y Mina donde se presentaron los primeros años, con sus propios medios arrendaron una casa y la transformaron en una sala de teatro pequeña para poder seguir ejerciendo, “los mismos actores fueron los que botaron murallas para agrandar la sala, arreglamos el techo con rieles de tren, una cosa pero impresionante, pero de esa manera nosotros creamos la sala Tiara, porque tampoco había ayuda para eso.” (A2, GD. 23) De esa manera lograron seguir creciendo y trabajando.

4.1.4 Solidaridad y lazos dentro del medio teatral impulsan alianza con teatros con más experiencia

En esta época los derechos de autor no tenían una presencia tan relevante como hoy en día en el medio teatral. Muchos dramaturgos compartían sus obras de manera gratuita para que éstas fueran montadas y difundidas. Había un ambiente de solidaridad, de compartir y respaldarse ante el gran enemigo dictatorial. Tiara pudo tomarse de esto para generar lazos con Ictus, la primera compañía independiente de Chile, quienes contaban con más trayectoria. Ellos los visitaban constantemente en Sewell, les compartían textos, consejos, conocimiento, veían sus montajes mutuamente y llegaron a generar amistad.

Oye pero nos preguntaban antes...”Oye, ¿pero cómo se atreven a hacer esto?”, “¿Oye no les pasó nada?”, “¿No les pasa nada?” Como que no querían creerlo. Por eso el Ictus, que en Santiago estaba en las mismas, tenía tanto cariño por el Tiara, porque era como su continuación. El Ictus hacía una obra, a los 15 días lo hacía el Tiara. Entonces como que hay un nexo entre Ictus y Tiara. Era bonito, esa época fue muy linda...complicada pero muy linda, una época desde el amor, una cosa tan linda, tan romántica del teatro. (A2, GD. 157)

Este precedente es de suma importancia para la formación de la joven compañía de ese momento, quienes tuvieron como gran referente a Ictus para trabajar, alianza que los ha acompañado hasta el día de hoy.

4.1.5 Teatro como acontecimiento v/s teatro como instancia de reunión y protesta

En un momento en que no se podía hablar de ciertos temas ni reunirse a conversar sin parecer sospechosos, el teatro cumplió una importante función. Las personas acudían a las pocas instancias teatrales a las que podían acceder, precisamente por la necesidad de reunión, de identificarse con lo que se ve, de escuchar a alguien plantear críticas en un ámbito que no se puede criticar, y verlo y sentirlo a través de un arte vivencial como es el teatro. En Rancagua por muchos años Tiara fue la única compañía, por lo que cada función era un evento extraordinario.

Yo te digo que era impresionante digamos, porque las micros decían “hoy teatro” y la gente iba, si llegaba el vendedor de cabrita, de churro, que se ponían afuera del teatro a vender porque era como un acontecimiento social en esa época. (A1, GD. 156)

Tiara usó su espacio para hablar sobre injusticia y excesos, y sentían que el público lo agradecía mucho, por eso constantemente llenaban las 500 butacas del teatro del Sindicato Sewell y Mina, la gente aplaudía de pie, lo cual era un gran éxito para la compañía: estuvieron años en esa dinámica.

Podemos apreciar cómo todos los factores se entrelazan y nos revelan una visión más integral de cómo vivió Tiara la dictadura. Anteriormente vimos cómo autores como Chapleau (2003) y Donoso (2013) explicaban y detallaban los actos represivos y las formas

de actuar del gobierno frente al arte, pero Tiara nos permite revisar de forma específica ciertos momentos cruciales que nos confirman desde la experiencia esos sucesos, con anécdotas, sentires, lenguajes particulares, cosas que no imaginábamos y la forma en que enfrentaron exitosamente diversos obstáculos y escenarios desfavorables, como lo fue la censura sistemática y la falta de apoyo y políticas culturales.

En la discusión acerca del apagón cultural, podemos ver en la versión de Tiara que constata, al igual que Reyes (2013), que hay un apagón parcial o de existencia relativa. Por un lado, ellos hacen teatro de manera constante sin verse tan afectados por la censura, sin mayores consecuencias ni restricciones, pero de igual manera, son la única compañía de Rancagua por varios años. ¿Podemos atribuir esto al hecho de que sean de una ciudad pequeña de región fuera de la capital?

Mirando la historia con factores como el *Memorándum sobre el teatro chileno* (Piña, 1992) que revisamos anteriormente, podemos inferir que a agrupaciones como Tiara no se les amenazó o censuró directamente, ya que se buscaba no llamar especialmente la atención respecto a obras teatrales que contuvieran críticas a la dictadura. Sin embargo, de igual forma, se les mantuvo vigilados de manera constante y notoria, es decir, se mantuvo la presencia de la represión y el terror, mas no atacaron mientras no fuese estrictamente necesario según sus estándares y estrategias. Tiara no lo propició al mantenerse al margen de lo explícito, dándoles confianza para seguir ejecutando ese tipo de teatro, aunque siempre probando los límites de lo que se puede y hasta dónde. Mientras que, por otro lado,

el gobierno financiaba y potenciaba compañías y espectáculos no politizados que desviarán el foco y evitarán que se hablara de un apagón cultural.

En esta época, en las diversas compañías denominadas actualmente de resistencia, se forma un lenguaje en común más allá del estilo teatral que se escoja. Tiara sigue los pasos de Ictus quienes a su vez están inmersos en el medio teatral santiaguino que ha debido resguardarse e ingeniárselas para hacer este teatro lleno de contingencia, para responder al público que busca y encuentra en ellos una vocería discreta. Este lenguaje metafórico y simbólico fue crucial para evitar, sobre todo los primeros años de dictadura, la censura y todas sus consecuencias.

4.2 Contexto histórico 2: 1990

Posterior al plebiscito para determinar la continuación de la dictadura de Pinochet, al ganar el “No”, se da paso a la democracia con la elección presidencial de Aylwin, lo que implicó múltiples cambios a nivel sociopolítico y cultural. Este periodo se conoce como “transición a la democracia” por los reajustes y reformas paulatinas que se fueron implementando.

Este parece ser un momento crucial en la historia de Chile y su gente, pero para Tiara no fue uno de los sucesos más relevantes ni estimulantes de su trayectoria, al menos como etapa histórica, debido a que ya se encontraban posicionados como una compañía estable y en movimiento. Lo que sí marca un antes y un después son los primeros indicios de ayuda

estatal y municipal, además de ayuda internacional y de privados, lo que le otorgó oportunidades valiosas a la compañía. Por otro lado, también quedaron a la vista otras problemáticas en torno al teatro, como falta de espacios culturales y una baja en el público. Anteriormente el foco estaba en un enemigo en común que impide o dificulta hacer, pero para ese entonces ese sistema económico ya está instalado y la cultura debilitada.

4.2.1 Primeras ayudas municipales, privadas e internacionales

Esta subcategoría en si no presenta una estrategia específica de parte de Tiara más que el tomar estas instancias y oportunidades que se presentaron en esta época para la Compañía, y nos permiten visualizar el panorama del cambio a nivel financiero y de apoyo a las artes.

Fuimos invitados por la comunidad chilena a presentar obras, y a trabajar exclusivamente autores nacionales. La primera gira que tuvimos nosotros estuvimos tres meses, recorrimos la mayoría de las ciudades: Sidney, Melbourne, Adelaida, Canberra, tuvimos funciones para el cuerpo diplomático, fue el primer grupo de teatro del año '90...'91, el primer grupo de teatro, de Chile, que iba a Australia. Después que fuimos nosotros, invitaron al teatro de...de... La Negra Ester llegó a Australia, pero nosotros fuimos los primeros, primer grupo de teatro en ir a Australia. (A2, GD.86)

Este suceso fue muy importante para Tiara, pero desde el recuerdo, ya que les otorgó mayor reconocimiento y una gran experiencia, pero no es algo que marque o defina significativamente su carrera como otros factores que hemos ido y seguiremos reconociendo.

Ellos recuerdan los '90 como la etapa en que aparece FONDART y todos estos nuevos financiamientos que antes no existían y hacen más fácil realizar teatro, pero este fondo concursable, si bien se comienza a gestar desde 1992, se hace efectivo recién en 2003.

También mencionan los pequeños proyectos que aparecen desde las municipalidades e instituciones fiscales que comenzaron a invertir en algunas funciones. Podemos visualizar la transición en esta etapa, las variaciones e intenciones que se gestan en función de potenciar el arte, pero aún no se ve establecido ni implementado, por esto los entrevistados no se refieren tanto a ello en esa época.

4.2.2 Baja de público y decaimiento de crítica y obra política v/s estilos teatrales rentables

Un factor que sí genera un punto de inflexión en la compañía es el hecho de que ya no haya un gran enemigo en común que no se puede mencionar ni criticar. La denuncia pública que fue el atractivo de todos los artistas que recurrieron a la crítica política y social en sus obras, ya no tiene aparente razón de ser. Ahora todos pueden hablar, emitir juicios y ser

explícitos al respecto, por lo que el público pierde interés de ir al teatro, así como de consumir otro tipo de arte de corte contestatario. Ahora Tiara lo ve hasta con un poco de humor:

[...] para nosotros no hubo mucha diferencia, yo no lo sentí como “Llegó la democracia”, teatralmente no. Incluso, me atrevería a decir que se relajó tanto la cosa que se relajó también en el público. Es lo mismo que hablábamos, que hablaba Facundo Cabral, que llegó la democracia y quedó cesante como cantante de protesta digamos, porque ya a la gente no le interesaba porque todos podían decir lo que antes nadie se atrevía a decir, y que tenían que ir al teatro para verlo. (A1, GD. 202)

Cuando se dan cuenta de esto, deben tomar una decisión, porque quedarse con la misma impronta significaba quedarse atrás, perder público y por lo tanto la capacidad de seguir mostrando su trabajo y viviendo de éste. Les pasó por ejemplo con su versión de “Los Invasores” de Elgon Wolf, dramaturgo chileno cuya obra escrita en los años '60 contiene una clara crítica social. Con ella ganaron un proyecto, tuvieron la cantidad de funciones correspondientes a éste pero nunca pudieron venderla en otros lugares.

[...] yo creo que ahí empezamos a emigrar, entonces hacíamos un par de comedias chistosas, entonces la gente iba, y de repente hacíamos una obra un poquito más seria, más profunda. Entonces la gente iba a ver una comedia y se encontraba con una cosa más profunda, “chuta ya”, ¿Cachai? Entonces después hacíamos otra

comedia para liberar...eso fue lo que tuvimos que empezar a hacer, porque antes la mayoría de las obras era todas así como al callo digamos, pero después hubo que empezar a matizarlo un poquito eso. (A1, DG. 221)

Esta estrategia que significa un gran cambio para los intereses y la trayectoria de la compañía, marca el futuro de ésta y define su capacidad para reinventarse y adaptarse al contexto y al público que va cambiando y renovándose, de manera de poder mantenerse en el medio teatral.

4.2.3 Falta de espacios v/s búsqueda de espacios propios

Un factor que parece ser de gran importancia para Tiara a lo largo de su carrera, son los espacios con los que cuentan para trabajar. En sus inicios se juntaron en la Plaza de los Héroes (plaza principal de Rancagua) y luego les prestaron el teatro del Sindicato de Sewell y Mina, donde se asentaron por varios años llegando a una gran cantidad de público. El hecho de tener 500 butacas que estaban constantemente llenas hizo que el golpe fuera duro al tener que cambiarse a una casa arrendada que habilitaron como sala, con un aforo muy reducido. Pero a pesar de eso, el tener un lugar propio fue un sueño por mucho tiempo, y trabajaron mucho para poder realizarlo, siempre desde la autogestión, que bien conocen.

[...] tenemos nuestro espacio y siempre hemos luchado por tenerlo, siempre lo hemos tenido, primera vez que ahora... hace algunos años tenemos un espacio que

nos ha cedido alguien, ¿ya? Pero antes nosotros nos peleábamos nuestros lugares, como decía A2, nosotros arrendamos una casa, más de 30 años estuvimos arrendando, pagando arriendo por una casa en que nosotros ganábamos muy poca plata porque todo se iba en pagar arriendo, la luz, el agua...(A1, GD.56)

Si bien, como Candida (2018) expone, para diversos autores, es difícil consensuar cuál es el periodo específico de transición a la democracia, para Tiara es efectivamente cuando Pinochet deja el mando y los primeros años que proceden en que empezaron a efectuarse reformas, como las recientemente comentadas políticas culturales.

En este ámbito Sentis (2011) explica cómo luego del paso a la democracia, el descontento comienza a crecer en la comunidad teatral en relación a la falta de apoyo real de municipios y ministerios, manifestando que el aporte institucional era esporádico y aislado. Esto no sucede con Tiara ya que vemos que para ellos los fondos que aparecen son un extra beneficioso para su proceso de creación autogestionado, y reconocen desde un inicio la ayuda desde diversos sectores, hecho que se da principalmente por su trayectoria y reconocimiento. Con el tiempo las temáticas de las obras de la escena teatral en general comienzan a ser principalmente sociales, de identidad, diversidad, memoria, entre otros. Ya no son meramente políticos partidistas o contestatarios, sino que se diversifican los tópicos, tal como los integrantes de Tiara explican respecto a que ya la denuncia no es necesaria por lo que las compañías deben buscar en otros contenidos. Esto, en Tiara, se traduce inicialmente como una continuación de lo que venían haciendo en torno a la crítica social más que partidaria, explicando que para ellos lo social nunca va a dejar de existir: los

políticos de turno sí, pero los temas sociales siempre han estado y estarán vigentes. Es por ello que muchas veces utilizaron textos clásicos o antiguos de este estilo, porque su trama es aplicable a la contemporaneidad. De todas formas, el foco debe cambiar en relación a cómo el clima social y el público cambian. Por lo tanto, Tiara no siente el gran cambio de la vuelta a la democracia, pero podemos reconocer las variaciones que definen varias áreas importantes de la Compañía.

4.3 Contexto histórico 3: 2003

En esta etapa el Estado toma un rol más activo en políticas culturales, se crea e implementa el CNCA, FONDART, la Ley Donaciones Culturales, entre otro tipo de apoyos financieros que aportan al quehacer cultural nacional. Aquello que se empezó a gestar con el inicio de la democracia se comienza a materializar.

4.3.1 Potenciación en políticas culturales y ayuda económica estatal y postulaciones a proyectos municipales y fondos concursables

De hecho tener nuestra propia sala nos significó que ya el público comenzó a pagar, empezamos a acostumbrar al público a pagar una entrada por ver teatro, hasta la época ya de la vuelta a la democracia, ahí ya partieron los proyectos, el FONDART... (A2, GD.13)

El cambio de la completa autogestión a ser financiados por el Estado es un gran paso para la Compañía, al igual que para muchas otras. Como ya contaban con varios años de trayectoria y reconocimiento no les fue difícil adjudicarse proyectos y poder trabajar de forma constante y con mayor presupuesto del que acostumbraban. Al tener más fondos para sus obras, también pudieron hacer crecer la calidad de la producción, contratar más gente que enriqueciera el montaje y comprar más elementos y de mejor calidad en relación al vestuario y escenografía, lo que reducía el dinero adjudicado, pero para ellos fue agradable dejar el que llamaron “teatro pobre” de coser cortinas rotas. Esto los hizo asentarse más, pero reconocen ese mérito en su propio trabajo autogestionado previo con el que se fueron armando.

Para ellos el FONDART otorga un elemento de facilidad al mundo teatral, con el que ahora lo jóvenes cuentan sin conocer ese trabajo duro a partir de nada por el que ellos pasaron.

Pero esta constancia de proyecto en proyecto, también conlleva otras repercusiones para la compañía.

4.3.2 Etapa plana y mantener el trabajo teatral

Una aparente autocrítica de parte de uno de los integrantes de Tiara posterior a haber hablado sobre resistencia, autogestión y valentía, es el tener una etapa plana teatralmente, de trabajo constante, tranquilo, cómodo, sin grandes cambios, adjudicándose proyectos y manteniendo un estilo en el tiempo. De igual manera, dentro de esta autocrítica, también hay una defensa del trabajo propio y de cómo hacer las cosas. Esto les ha permitido seguir

trabajando activamente y mantener en pie la compañía, independiente si no tiene la misma emoción, rebeldía o vigor que en los años anteriores.

Una instancia relevante que hace que Tiara se abra más a la gente y que llegue a más personas, es cuando comienza a cumplir un rol educativo importante en la región, esto contribuye en sus procesos de autogestión y consolidación de maneras distintas. A principios de los años 2000, Tiara comienza su propia Escuela Matices enfocada en actrices y actores aficionados y personas con interés en la actuación. La escuela actualmente cuenta con jornadas vespertinas distribuidas en seis semestres, por lo que es el lugar que más se acerca a una profesionalización actoral en la región de O'Higgins.

Yo creo que como en el 2000, cuando empezaron los 2000 ahí como partieron ustedes con el cambio a la apertura, como puse ahí, porque yo siempre tuve el concepto del Tiara cerrado, Tiara cerrado en el tema de grupo, de grupo de muy consolidado ustedes pero no accesible a nadie, yo de verdad como que lo escuché en algún momento... pero cuando se abrieron paso como a la escuela y pasó a ser el Tiara más de educación. (A3, GD.264)

Esto cambia las cosas, pero al mismo tiempo, les otorga mayor estabilidad y consolidación, como dice uno de los entrevistados, "encuentro que el trabajo ha estado como...o sea no, no el trabajo, si no que no ha habido grandes cambios, nosotros partimos el 2001 parece con la escuela de teatro..." (A1, GD.99) que fue en la época en que la tercera entrevistada ingresó

a estudiar con la compañía para luego quedarse en ella. “Y de ahí ha sido... entonces ahí como que nos hemos mantenido.” (A1, GD.107)

Lo que llega a romper esta estabilidad, que tiene que ver precisamente con lo que los mismos entrevistados mencionaron como uno de sus momentos más duros como compañía, incluso más que toda la época dictatorial, fue el terremoto de 2010, en el cual se les desmoronó y dañó de manera importante gran parte de la casa que habían transformado, con mucho esfuerzo, en su lugar de trabajo. En ese momento tuvieron que reconfigurarse nuevamente, trabajar más duro, hacer funciones en salas prestadas por compañías amigas, vender obras y arreglar la sala con ese dinero entre todos.

Y nos pusimos a arreglar esto, y a poner cortinas, y a poner eso, eso rompió un poco lo que venía así como una cosa tranquila, relajada, y eso, claro, a eso me refiero con un poco plano con el trabajo, porque ha sido relajado, tranquilo, nos hemos ganado un proyecto, hemos hecho una obra de teatro, normalmente al año siguiente nos ganamos un par de proyectos, hacemos dos obras de teatro, de repente pasa un año que no hacemos ninguna obra de teatro, de repente que sólo hacemos funciones de obras de teatro que ya tenemos, porque eso es algo que nuestra compañía tiene, que no tienen muchas agrupaciones, que en estos momentos podemos tener 10, 11, 12 obras de teatro, que tú las puedes pedir y en 15 días están listas. Porque como nos mantenemos los mismos actores hace muchos años, entonces las obras están po, los actores están. (A1, GD.109)

De esto podemos desprender nuevas estrategias de resiliencia, tales como valerse de las redes y la autogestión, sobre todo ante las crisis externas, cosa que ya habían demostrado anteriormente. Por otro lado, el mantener un mismo equipo consolidado fue también un factor que les otorga la estabilidad de contar con funciones y proyectos de manera constante. Esto les permitía y permite generar más trabajo de manera rápida y efectiva, ya que al tener un mismo equipo con el que contar, se facilitan mucho los procesos, lo que no sucede en compañías emergentes en que no hay mayor experiencia en conjunto y a falta de estabilidad laboral. Entre otros factores, la rotación de intérpretes se hace presente, cortando la continuidad de obras y procesos.

Aquí es importante mencionar que Tiara va en armonía con las tendencias políticas y eso les ha resultado muy bien para mantenerse activos. Tal como Villegas (2010) explica, la tendencia general en esta etapa es la de la coalición política que gobierna en ese entonces: la Concertación. Se trata de un gobierno que trata de evitar posiciones extremas y buscar la concordia entre sí, lo que se manifiesta en las producciones teatrales en general, así como también en esta Compañía.

Autores como Sentis (2011) le otorgan a FONDART la importancia de lo que significaba y significa aún al ser el concurso con mayor convocatoria a nivel nacional, pero denuncia que aún no otorga la estabilidad necesaria para artistas, especialmente quienes ya han demostrado la calidad e impacto de sus obras. Esto se contrapone a la versión de Tiara, quienes, si bien no necesariamente ganan todos los fondos a los que postulan, si les ha

permitido mantenerse sin mayores apremios, esto por supuesto, sumado a los otros factores que hemos visto, como la escuela, proyectos municipales y venta de obras, otorgándoles la posibilidad de continuar consolidados en el medio teatral rancagüino.

4.4 Contexto histórico: 2020

Esta es la etapa más reciente de Tiara, esta época representa una nueva crisis pero principalmente es una mirada a lo que ha sido y significado la compañía en los últimos años.

4.4.1 Protesta en grupos teatrales jóvenes v/s Posicionamiento político neutral en el teatro

En este punto Tiara ya no siente que esté en una lucha comprometida a nivel teatral, sabe que hay gente que lo está haciendo, les alegra que lo estén haciendo, aunque sean grupos que estén constantemente disolviéndose y reinventándose. Para la compañía es necesario seguir trabajando y haciendo teatro por sobre todo.

Tenemos miles de motivos por los cuales reclamar, protestar, pero también estamos preocupados, pienso yo, de poder seguir haciendo teatro, y de poder seguir haciendo teatro que a la gente le interese ver, porque eso nos da vida, nos da plata para vivir, entonces cómo nosotros vamos, logramos equiparar el estar haciendo una comedia, que a lo mejor nosotros internamente no nos da mucha satisfacción, nos da mucha risa, nos da mucha alegría quizá, pero no nos da mucho satisfacción profunda, de...

del teatro con ética teatral, en la cual nosotros si sabemos que está pasando algo malo por qué no hablamos de eso igual. (A2, GD.28)

Hay una sensación de que esa etapa ya pasó para ellos, ahora los más jóvenes les toca hacerse cargo de la crítica dura y directa, y ellos deben encargarse de mantener su trabajo más allá de a qué político deban saludar y con quién deban firmar, eso sí, siempre manteniendo cierta ética teatral.

4.4.2 Aumento limitado de la accesibilidad a espacios culturales v/s lucha por mantener espacios propios

En comparación a las etapas anteriores, los espacios culturales existentes son muchos más. Ha existido una inversión importante en la construcción y programación de teatros regionales y municipales de gran nivel en muchos puntos del país, hay múltiples salas, centros culturales y algunos espacios autogestionados. El problema que ve Tiara es la accesibilidad a éstos, ya que los que dependen de la municipalidad, la mayoría lo que hacen es pasar sus espacios para proyectos con fondos estatales o para agrupaciones que den funciones gratuitas, de manera que no deban pagar por estos espectáculos, además del hecho de que los grupos que aspiren a usar estos espacios, usualmente deban contar con cierta trayectoria o algún contacto.

Nadie ha venido al Tiara, excepto algunas excepciones, “Oye Tiara queremos hacer una obra, y les vamos a pagar” La mayoría de las municipalidades tiene lindos teatros pero esperan los proyectos, hay espacios, pero para eso. (A2, GD.85)

Por otro lado, existen fondos para ayudar a espacios culturales, pero para ello deben contar con un espacio propio, es decir, ser dueño, lo cual no es nada fácil para compañías teatrales. Como hemos visto, para Tiara contar con un lugar propio que sea funcional ha sido muy importante, les ha dado nuevas oportunidades de autogestión y soñaron mucho tiempo con ello antes de poder cumplirlo por primera vez, y se han mantenido en constante trabajo teatral para mantener la compañía y lo que ésta comprende.

Mira nosotros hace 35 años atrás, 37 años atrás, tenemos nuestro espacio y siempre hemos luchado por tenerlo, siempre lo hemos tenido, primera vez que ahora hace algunos años tenemos un espacio que nos ha cedido alguien, ¿ya? Pero antes nosotros nos peleábamos nuestros lugares, como decía A2, nosotros arrendamos una casa, más de 30 años estuvimos arrendando, pasando arriendo por una casa en que nosotros ganábamos muy poca plata porque todo se iba en pagar arriendo, la luz, el agua, entonces ahora yo te digo, ahora es una maravilla, si yo lo veo como viejo, ahora es una maravilla, porque está, hay espacios como este. (A1, GD. 56)

Finalmente, las conclusiones al respecto es que ellos han debido luchar por su espacio a través del tiempo y están ahora instalados en un buen lugar prestado por la Corporación

Municipal, el que ellos mismos debieron habilitar e implementar. Hasta hoy están haciendo arreglos y dando los cuidados que el lugar necesita, pero además para mostrar su trabajo hay muchas opciones, para quienes está realmente difícil es para los grupos jóvenes y emergentes a quienes no les abrirán las puertas fácilmente, incluso aunque no cobren por su trabajo.

4.4.3 Preferencia del público por comedia y baja de éste v/s adaptación a estilos teatrales rentables

Vimos anteriormente en la transición a la democracia, cómo ciertos temas y estilos teatrales dejan de convocar tanto a las personas, por lo que Tiara comienza a modificarse teatralmente y empieza a integrar gradualmente la comedia como principal estilo rentable, el cual vende fácilmente y reúne mayor público. Esto se acentúa en estos últimos años, y la tendencia de Tiara es casi completa hacia ese género dramático.

Fíjate que aquí hay una compañía de teatro que hace un festival de teatro todos los años, resulta que esa compañía trae puras comedias, y cuando trae una obra con contenido, una obra seria, van 100 personas, 50 personas, y pierden plata, entonces ¿Cómo acostumbramos al público a que vuelva al teatro al de antes, al teatro con lo que partimos nosotros como Tiara, y que nos gusta. ¿Cómo volvemos a eso y volvemos a reencantar al público con ese tipo de obra? Y no es tan sólo un problema local de acá de Rancagua, es un problema en Santiago, en todas partes, en Santiago, no sé po, el Pato Torres por ejemplo hace una obra y queda gente afuera, y el Teatro

Nacional de repente, grandes obras, y de repente son fracasos, entonces ¿Cómo reecantamos al público de nuevo? (A2, GD.49)

Existe un anhelo de volver a hacer obras como antes, pero también es necesario vender el trabajo, porque la mayoría de los actores y actrices no reciben un sueldo estable. Se deja en manifiesto que a la gente en general no le interesa ir a pensar al teatro, quieren pasarlo bien, por eso la preferencia y por eso también la baja en asistencia al teatro de manera general. Ante esto la compañía no tiene otra opción que hacer este tipo de teatro y tratar de eventualmente hacer obras más profundas, como ellos le llaman, sabiendo que probablemente no va a venderse como las otras.

Son muy pocos los que les interesa ese tipo de teatro, entonces nosotros sabemos que si hacemos una comedia, la comedia la vendemos y la compra la municipalidad y esta otra, y la quieren...ah, todos quieren ver la comedia, y todos se ríen y dicen “¡Oh que buena, que buena la obra!” Entonces nosotros nos hemos ido acomodando ahí, cómo hacemos ese tipo de comedia como para poder subsistir, y además entremedio le hacemos una obra un poquito más profunda con algún crítica social.
(A1, GD. 39)

Es inevitable en el ahora comparar el trabajo de una compañía tan consolidada y con tan amplia trayectoria como Tiara, con los grupos jóvenes de hoy, y cómo ellos sobrellevan el quehacer teatral. González (2017) comenta que las generaciones actuales crecieron

desilusionados ante la política y cómo ésta se ha llevado a cabo, y mantienen una fuerte crítica frente al poder y sus medidas, lo que se ha manifestado también en el teatro. Desde este lugar, podemos ver cómo los integrantes de Tiara admiran a estos jóvenes y su lucha, pero desde la distancia, ya no buscan seguir esos mismos pasos que en su época inicial ya realizaron, sino que les interesa más hacer teatro, poder seguir creando y mostrando más allá de pensamientos críticos individuales. De igual manera reconocen que muchos jóvenes admiran a la compañía y la tienen como referente, así como hay otras que la critican precisamente por ser “ayudados” constantemente, lo que para Tiara no tiene que ver con *pituto* como puede pensarse, si no por la trayectoria, el respeto y reconocimiento que le tienen incluso las autoridades que crecieron viéndolos a ellos. En ese sentido, ellos dialogan con cualquier político sin dejar de lado sus resquemores personales, pero como compañía priorizan el trabajo.

Olavarría (2017) así como otros autores manifiestan que el teatro responde a su contexto social, sus temáticas suelen estar relacionados a éste, y de esto tenemos muchos ejemplos que ya revisamos anteriormente. Para Tiara, lo social siempre está presente, pero su búsqueda en ese sentido es más sutil en cuanto a su contenido. Igualmente responde al contexto de interés público, el cual ha manifestado sus preferencias, por sobre todo aquel sector que compra las obras o paga su entrada.

Los integrantes de Tiara no están ajenos a lo que pasa en el medio teatral y en su ciudad, reconocen a los otros grupos, saben de qué se está hablando, qué se está peleando y cómo

funcionan las cosas para todos. Pero han aprendido a tomar una posición neutral frente a ciertas cosas y enfrentar el teatro como un trabajo que hay que saber cómo ejecutar para poder vivir de él de la manera más estable posible.

5. Conclusiones

Esta investigación nos ha permitido rescatar muchos factores importantes de la compañía Tiara, de cómo las agrupaciones teatrales independientes deben sortear múltiples obstáculos, arriesgarse, reinventarse, someterse, y estar muy atentas a todos los factores externos, es decir, políticas culturales, leyes, normas, financiamientos, concursos, espacios, problemáticas sociales, estilos y temáticas actuales, entre muchos otros.

Esta compañía se formó y forjó desde la dificultad de una época en que comenzaron muchas de las limitaciones que aún conocemos a nivel artístico, sumado a la represión y violencia, y desde ese lugar, es que ahora este país puede parecer más amable para hacer teatro, más fácil y accesible.

Sin embargo, la historia de Tiara da cuenta de múltiples falencias y trabas del mundo artístico a nivel nacional y regional, nos permite visualizar desde su experiencia y perspectiva, la vorágine de trabajar y mantenerse activos y estables haciendo teatro, principalmente en los primeros años del proceso. Pareciera que se vuelve un poco más fácil con el tiempo, después de varios años de encontrar maneras de continuar a pesar de todo, de

entender cómo funcionan las cosas en este medio y de estar dispuestos a modificarse más allá de las propias convicciones. Es por esto que para los grupos emergentes es tan difícil.

Un factor importante a lo largo de la historia de Tiara es la transversalidad de la necesidad de hacer teatro, de continuar creando, montando y vendiendo sus obras. Para esto, utilizaron diversas estrategias dentro y fuera de lo teatral. Reconocemos, por ejemplo, como avanzan en los géneros y temáticas escogidas según el contexto político y social. Como vimos al inicio se incluyen en un teatro de corte contestatario, y cuando termina la dictadura, comienzan a cambiarse gradualmente hacia la comedia, que es el género que más público y ventas atrae, hasta asentarse en ese lugar y realizar un teatro que a ellos les hiciera más sentido muy esporádicamente. Estas adaptaciones son unas de las principales medidas tomadas por la compañía que ayudan a su estabilidad laboral y grupal. Es esta flexibilidad y atención a cada época y sus requisitos la que hace posible que aún podamos disfrutar de obras de esta Compañía, y nos permite comprender que para hacer teatro ha sido necesario dejarse permear por el medio, estar atento a éste y tomar decisiones rápidas según corresponda.

Por otro lado, pero dentro del mismo ámbito, tenemos la aparente neutralidad política que toman, si bien en un comienzo expresan crítica y denuncia social dentro del contexto dictadura. Los entrevistados, dejan entrever que como para ellos es más importante hacer teatro y tocar temáticas sociales, no se involucran en lo partidista, lo cual también es una decisión política: su foco está en mantener un teatro de calidad en una región que ha sido

marginada culturalmente al igual que el resto distintas a la capital, ese es su norte, una de sus mayores certezas y su gran defensa al trabajo propio. Buscan entregarle a la gente aquello que quieren ver, pero hacerlo con seriedad, profesionalismo y entretención, y eso lo podemos encontrar en cualquier obra o género que hayan utilizado. Desde hace varios años, múltiples autoridades regionales de distintos partidos han apoyado a Tiara, y la Compañía sin comprometerse con ellos, tampoco los rechazan. Existe cordialidad, se toman las oportunidades que se pueda y trabajan. Esto sumando a la trayectoria y la importancia de esta compañía por su calidad de grupo teatral patrimonial, histórico y reconocido, y su aporte cultural a Rancagua por tantos años, hace que sea rentable y confiable, independiente de que los políticos sepan que no votarán por ellos de manera individual necesariamente.

Otro elemento estratégico relevante es que durante el auge de escuelas artísticas del 2000, ellos también implementaron su propia escuela, única en su estilo al ser lo más cercano a un lugar para profesionalizarse en la interpretación, esto hace que se acerquen más a la comunidad, especialmente a los jóvenes, y así forman y posteriormente, si se acoplan bien a la Compañía, integran nuevas personas que le dan frescura a los montajes. Se trata de integrantes que se ajustan a los parámetros estilísticos de Tiara, que en el futuro seguirán con el legado, reemplazando a quienes ya se han retirado y a quienes en algunos años colgarán las máscaras, dándole continuidad a la compañía. Esto mismo significa también una renovación de público y posiciona a Tiara ya no sólo como una agrupación de quienes consumir obras, sino que también tienen un rol educativo y formativo para quienes no

tienen otras opciones al vivir en una ciudad que no potencia la formación artística. Quienes no pueden migrar o no piensan ejercer el teatro de manera profesional o con un título al menos, esta es la mejor y casi única opción real y sostenida en el tiempo.

Hay historia, anécdotas, premios, reconocimientos, más de setenta obras montadas, sufrimiento, autogestión, lucha, resistencia, vigor, neutralidad, cansancio, amor por el teatro, nostalgia por el teatro, sacrificio por el teatro, pero principalmente trabajo; duro, constante, serio, estratégico.

Han sabido mantenerse como equipo y acordar cambios, decisiones, giros, han discutido y al otro día vuelven al trabajo, han cometido errores, tenido estrenos sin público, construido espacios desde cero, indagado en otros géneros y aún así su estructura de compañía se mantiene, pudiendo continuar su labor de forma eficaz.

Las estrategias nombradas no tienen que ver con cómo una compañía planea mantenerse a toda costa en una posición en el medio teatral, tiene que ver con cómo las compañías chilenas, especialmente las que no están ubicadas en la capital del país, deben ingeniárselas y tomarse de lo que puedan para poder trabajar, para poder vivir del teatro, para tener ingresos estables y no tener que acudir a otras labores o disolver los grupos. Lamentablemente, esa es la realidad de muchas compañías, por ello las emergentes no suelen progresar, porque el apoyo real estatal no está. Quienes están consolidados pueden vivir más tranquilos como Tiara, pero eso es a punta de trabajo, autogestión, resistencia y

toma de oportunidades claves para mantenerse, lo cual entendemos que no es fácil y que siempre hay más en contra que a favor. Esto no es una receta para todos los jóvenes trabajadores del teatro, es más bien lo que rescatamos de la percepción de un grupo que responde de forma asertiva a su contexto y se esmera en lograr sus objetivos, superando diversos sucesos históricos y personales.

De igual manera, pudimos observar cómo la dictadura pone trabas enormes al desarrollo del teatro en Chile con consecuencias hasta hoy, y tenemos mucho que aprender de estas compañías que resistieron y aún permanecen pese a los cambios, las dificultades y todo aquello que muchas veces hizo que tuvieran que dejar intereses y convicciones personales de lado para seguir.

Tiara no es ahora lo que empezó siendo. Con 45 años de existencia, tienen experiencia, una visión formada del teatro, un equipo estable, ingresos constantes, un reconocimiento como compañía patrimonial otorgado por la Universidad Católica, muchos montajes en el cuerpo, implementos técnicos, estudiantes, y aún así, no cuentan con un lugar realmente propio, no reciben ayuda estatal directa ante la actual emergencia sanitaria, no se les da apoyo como debiese ser más allá del título que les dio esa universidad. Sin embargo, cuentan con el reconocimiento de la gente, saben que son un referente para muchos jóvenes, saben que mantuvieron vivo el teatro en Rancagua solos muchos años, y saben que aún en una ciudad que no ampara a sus artistas como es necesario, ellos seguirán haciendo teatro, resistiendo y

aportando a la cultura regional, factores principales que mantienen a lo largo de toda su historia.

Como futura actriz, creo que es imprescindible hacer frente a la memoria, mirar nuestros antecesores, conocer y comprender todo aquello que significa esta profesión más allá del escenario.

6. Bibliografía

Alano, J y Kong, C. (2012) Teatro chileno en dictadura: La dramaturgia nacional como forma de resistencia al Régimen Militar. VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS Chile 2012.

Arellano, A. (5 de julio 2018) Fraude en corporación municipal de Rancagua involucra a alcalde Soto en trama de acoso sexual. *CIPER Chile*. Recuperado de <https://ciperchile.cl/2018/07/05/fraude-en-corporacion-municipal-de-rancagua-involucra-a-alcalde-soto-en-trama-de-acoso-sexual/>.

Biblioteca Nacional de Chile (2018) Teatro chileno (1973-1990). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html>.

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

Bronfman, N. (2013) Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana. (Tesis de magister) Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Canales, M. (2006) La Entrevista en profundidad individual. P. 221 Chile: Lom Ediciones.

Candina, A. (2018) Transición e instalación democrática en Chile Contemporáneo. *Revista Anales*. Universidad de Chile. Séptima serie. No. 15/2018.

Celedón, P. (2006) Una curatoría posible del teatro chileno durante la transición. *La Cultura durante el periodo de la transición a la Democracia 1990-2005*. Bernardo Subercaseaux ... [et al.]; editores Eduardo Carrasco, Barbara Negrón. 1a. ed. [Valparaíso] : Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84426.html>

Chapleau, L. (2003) La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*. 2, 2003: 45-83.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2010-2014 (2010) Gobierno de Chile. Recuperado de <http://2010-2014.gob.cl/media/2010/05/CULTURA.pdf>

Del Campo, A. (2016) Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075. Año 3 (Número 5 Marzo 2016), 12-32.

Donoso, K. (2013) El “apagón cultural” en Chile. *Outros Tempos*, vol. 10, n.16, 2013 104-129.

Errázuriz, L. (2006), Política cultural del régimen militar chileno. *Aisthesis* (nº 40): 62-78. Instituto de estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis36-50/62_a40aisthesis%2040%20-%20luis%20hernan%20errazuriz.pdf

Gonzalez, C. (2017) Teatro Chileno y política: de macro y micropolíticas hacia un ‘Giro Ciudadano’. *Ideas desde el Reino Unido: críticas y propuestas para el desarrollo de Chile*. Eds. Giovanna Cottin, Marcos González, Camila Mella.

Hurtado, M. Y Ochsendes, C. (1982) Transformaciones del teatro chilenos en la década del '70. *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: (antología crítica)* [Mineapolis]: Minesota Latin American Series, University of Minesota; Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

Lagos, R. (2003) No hay Mañana sin Ayer: Propuesta del Presidente Lagos Sobre Derechos Humanos. Santiago de Chile. Recuperado de <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/183>

Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/visitasartisticas/concurso-fondart/>

Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio 2017-2022 Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/regionales/>

Monsó, I. (9 de mayo de 2018), A 15 años de Valparaíso Capital Cultural: el origen de un mito. *Diario El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2018/05/09/a-15-anos-de-valparaiso-capital-cultural-el-origen-de-un-mito/>

Olavarría, P. (2017) Política cultural en Chile: las contradicciones de un modelo en transición. (Tesis de magister). Instituto de la comunicación e imagen. Universidad de Chile.

Pérez, C. (7 de octubre 2013) 40 años del modelo neoliberal en Chile. *Diario Universidad de Chile*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2013/10/07/40-anos-de-modelo-neoliberal-en-chile/>.

Piña, J. (1992) Teatro chileno en la década del 80. *Latin American Theatre Review, Spring 1992*. Uribe, D. (director y productor ejecutivo) y Araya, R. (presentadora y productora

ejecutiva) (2020) *Mierda, mierda. La función debe continuar [Documental]*. Chile: *Inteligencia Colectiva*.

Quintana, A. y Montgomery, W. (Eds.) (2006). *Psicología: Tópicos de actualidad*.

Lima: UNMSM. Reyes, R. (2013) *Arte, política y sociedad en Chile desde 1970 hasta 1979: una constelación posible*, *Pacarina del Sur* [En línea], año 5, núm. 17, octubre diciembre, 2013: pp. 1-19.

Rojo, G. (1983) *El teatro chileno bajo el fascismo. Araucaria de Chile*. Madrid: Ediciones Michay, 1978-1989 (Madrid : G. Robles) 12 v., n° 22, (1983), p. 123-136. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78101.html>

Se crea nueva red entre teatros municipales y regionales en Chile (3 de septiembre de 2016) *Cultura El Mercurio*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=286211>

Sánchez J. & Pérez, V. (2010) *La investigación en artes escénicas. Cairon: revista de ciencias de la danza*, ISSN 1135-9137, N° 13, 2010 (Ejemplar dedicado a: Práctica e investigación), págs.5-14.

Sentis, V. (2011) *Una alegría que no llegó: El teatro porteño durante la Transición Democrática chilena. La Escalera* N. 21. Valparaíso. p. 121-133.

Sotomayor, S y San Martín, A. (2016) *Una escena truncada: historia de la Escuela de Teatro de la Universidad Austral de Chile (1970-1976)*. *Panamí n.2 Valparaíso* jun. 2016. p. 181-203.

Subercaseaux, B. (2006) La cultura en los gobiernos de la concertación. *Universum* (Talca), 21(1), 190-203. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762006000100012>.

Taylor, S.J. y Bogdan, R. (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Pinto, C.. (2012). Exilio chileno: 1973-1989: Consecuencias del exilio, cómo se vive el exilio, producción artístico-cultural del exilio, Memoria de hijos de exiliados retornados de Francia [en línea]. I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012. Recuperada de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2557/ev.2557.pdf

Villegas, J. (2010) 25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, N°. 50, 2010, 11-19.

Winterbottom & Whitecross (directores) (2009), *The Shock Doctrine* [documental]. Reino Unido: Renegade Pictures, Revolution Films

Zaliasnik, Y. (2010). ¿Re/posición de “Tres Marías y una Rosa”? Tres décadas para abordar la resistencia. *Revista chilena de literatura*, (77), 193-215. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000200010>.

7. Anexos

Pauta de entrevista

Compañía Tiara

Grupo de discusión

Objetivo específico	Tema	Preguntas orientadoras
<p>Identificar las etapas históricas, sociopolíticas y culturales del periodo de existencia de la compañía teatral Tiara.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Solicitar a los y las participantes que establezcan los momentos temporales más relevantes para la compañía en una línea de tiempo. Asegurarse que en ellos: 2. Solicitar que se refieran a lo que sucedía en ese contexto, se refieran a las políticas globales y culturales, al tipo de sociedad y a la supervivencia de la cultura. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo llamarían ustedes a las distintas etapas históricas que ha vivido esta compañía? 2. ¿Cuál es el rol que consideran ustedes que han tenido las políticas culturales desde la dictadura hasta la actualidad? 3. ¿Cuales han sido los sistemas de financiamiento a los que han recurrido a lo largo de su historia como compañía? 4. ¿Cuál es su percepción de la existencia y accesibilidad a espacios teatrales/culturales a través del tiempo? ¿Cómo ha funcionado esto para ustedes? Es decir, ¿Cuáles son los espacios a los que ustedes han tenido acceso para ensayar y presentarse?

<p>Caracterizar los diversos discursos, procesos artísticos y obstáculos que atravesó la compañía Tiara desde sus inicios hasta la actualidad.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Como segundo momento, una vez les has pedido que marquen las etapas, se les solicita que caractericen el desarrollo de la compañía (el grupo, su trabajo) en ese periodo. Puedes dejarles inicialmente que hablen libremente pero tener un listado de temas como: <ul style="list-style-type: none"> – metodología – estrategias de financiamiento – forma de trabajo de la compañía - temáticas - Lenguajes teatrales 2. Referencia a sus tácticas para presentarse en tiempos de censura. 3. Referencia a sus tácticas para posicionarse como compañía estable en democracia. 4. Referencia a sus vínculos o alianzas teatrales. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cuáles han sido los principales tópicos de sus obras a través del tiempo? ¿Pueden nombrar algunas? 2. Según lo anterior, ¿Cuáles son los principales lenguajes teatrales que han utilizado en las obras? 3. ¿Tuvieron que tomar medidas especiales en dictadura para evadir la censura? Si es así, ¿Cuáles son éstas? 4. Con la finalización de la dictadura de Pinochet, ¿Cuáles son los pasos que toman como compañía para seguir desenvolviéndose y posicionándose en el rubro teatral? 5. ¿Cuáles catalogarían ustedes como los momentos o etapas más difíciles de la compañía? ¿Cómo lograrlo enfrentarlos y continuar? 6. ¿Tuvieron algún vínculo o alianza dentro del mundo teatral que les ayudara a desarrollarse como compañía o viceversa?
--	--	--

<p>Relacionar el contenido teatral de Tiara con su contexto sociopolítico y artístico.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Como tercer momento, una reflexión sobre su rol como artistas a través del tiempo. 2. Los momentos más difíciles, los momentos más memorables. 3. Referencia a su posicionamiento como compañía regional a través del tiempo. 4. Referencia a la relación entre los temas de sus obras con su contexto y los cambios de éstos con los años. 5. Referencia a su percepción de la compañía a nivel regional. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cuál consideran que es su rol como artistas, tanto en sus inicios como ahora? ¿Se ha modificado? 2. ¿Cómo logran posicionarse dentro de la región y el país como una compañía estable? ¿Cómo sucede en sus inicios y cómo lo siguieron construyendo en el tiempo? 3. ¿Hay obras que estrenaron hace muchos años y que siguen o siguieron realizando por mucho tiempo? ¿Cómo ha cambiado su percepción sobre éstas y su manera de interpretarlas? ¿Qué cambios han empleado? 4. ¿Cómo se perciben como compañía a nivel regional? Si tuvieran que catalogarse, ¿Cómo sería?
--	---	---

Entrevista

GRUPO DE DISCUSIÓN 1 (GD1)

FECHA: 6 de noviembre de 2020

MEDIO: Presencial

DURACIÓN: 2 horas, 11 minutos Y 54 segundos.

E: Entrevistadora

A1: Actor 1

A2: Actor 2

A3: Actriz 3

GD.1	E: ¿Cuál es el rol que consideran ustedes que han tenido las políticas culturales desde la dictadura hasta la actualidad? Podemos ir por parte, por ejemplo, qué rol tenían las políticas culturales en el '75 o cuáles eran las que existían en ese momento.
------	---

GD.2	<p>A2: Del '75-80-82, políticas culturales no existían, no había rol, lo que existía era un teatro itinerante del Ministerio de Educación, era lo único, única compañía que viajaba por el país, pero políticas culturales no, jamás nosotros supimos que había algún tipo de ayuda, de convención de actores o actrices, o cualquier área, no existió, porque al gobierno de la dictadura no le convenía, sabían que el 90% de artistas no era pro dictadura, era gente de izquierda, por lo tanto no existían políticas culturales o alguna línea, cada uno en su mundo. Y cada vez que una compañía hacia algo estaba la acción de la policía que eliminaba cualquier vestigio de que alguna compañía dijera algo en contra de la dictadura, de hecho muchos artistas fueron relegados, en Rancagua, ni hablar en Santiago ni de otras regiones. La política cultural era la política de la represión, esa es la política cultural de la dictadura.</p> <p>Yo te podría contestar eso y sólo eso, cada compañía subsistía de alguna manera, y esa es la gracia de Tiara.</p>
GD.3	<p>A1: Eso es en el fondo, si imagínate que en ese tiempo la política gubernamental era impedir, no permitir ni ayudar, carrera universitarias, de la (Universidad) Chile, por ejemplo, se cerraron las carreras de teatro al principio de la dictadura, muchos artistas fueron perseguidos y grupos de teatro que de alguna manera después empezaron a ser subvencionados por algunas universidades, todos haciendo las cosas que les permitían hacer. La gracia de algunas compañías independientes que comenzamos a hacer ciertas cosas de protesta en esa época, de hacer algo donde podían tener voz las que no la tenían, y así, pero las políticas de Estado, en esa época, nula.</p>
GD.4	<p>A2: Cuando nosotros íbamos a hacer alguna obra de teatro teníamos que ir a la intendencia para que vieran el texto, ¿y me vas creer que nosotros nunca fuimos? Pensamos que íbamos a tener problemas, pero nunca nosotros, eso es lo bueno del Tiara, las obras que hicimos jamás fuimos a la intendencia para que le dieran el visto bueno, la hacíamos no más, pero bueno, nunca tuvimos grandes problemas, pero nunca lo hicimos, pero esa era la política, nada.</p>

GD.5	E: ¿Esto sólo en la dictadura inicial?
GD.6	A2: Claro, entre el '73 y el '82 aproximadamente.
GD.7	E: Y cuando fue transcurriendo la dictadura y todo fue decantando un poco más, ¿Se fueron formando políticas que ustedes consideraran que los afectaran como compañía?
GD.8	A1: ¿Que nos afectaran?
GD.9	E: Claro, para bien o para mal. Por ejemplo, para el '85 que se liberara quizá alguna ayuda o algo que ustedes consideren importante.
GD.10	A1: Sabes que en esa época del Estado casi nulo, de todas las instituciones fiscales y todo eso, particulares, privados empezaron a ayudar, el chileno americano.
GD.11	A2: El Instituto Chileno-Canadiense nos ayudó mucho.
GD.12	A1: El Canadiense... Claro, instituciones privadas comenzaron a apoyar esto en el teatro.
GD.13 Min. 6.38	A2: Sabes que es importante que en el año '83-'84, pasó otro... creamos nuestra propia sala de teatro donde nosotros cobrábamos entrada, entonces eso nos ayudó mucho porque iba mucha gente a nuestros estrenos, a nuestras funciones. Nosotros, habían obras que duraban 4, 5, 6 meses en cartelera, entonces eso era una gran ayuda para nosotros. Entonces eso fue lo que cambió, el tener una sala propia, eso indudablemente nos ayudó a nosotros para no morir como compañía, porque igual en esa época no había ayuda po. De hecho tener nuestra propia sala nos significó que ya el público comenzó a pagar, empezamos a acostumbrar al público a pagar una entrada por ver teatro, hasta la época ya de la vuelta a la democracia, ahí ya partieron los proyectos, el FONDART...

GD.14	E: Claro ya en el '90 las cosas dan un giro al menos...
GD.15	A2: La vuelta a la democracia, claro, hubo...gran apoyo.
GD.16	A1: Ahí empezaron a salir proyectos...
GD.17	A2: Claro, apoyo a la cultura. En el '90, '91 se creó...
GD.18	A1: FONDART.
GD.19	A2: FONDART. Entonces ahí uno ya podía acceder a proyectos.
GD.20	A1: Claro las municipalidades empezaron a hacer pequeños proyectos, a hacer algunas cositas en la medida de la plata que tenias, pero ahí empezaron ya instituciones fiscales a comprar de repente alguna función, alguna obra de teatro para dársela a su publico.
GD.21	A2: Ahí nosotros también poder hacer...nosotros ganamos varios proyectos FONDART desde el comienzo y eso nos permitía hacer obras con mucho personaje, y como estaba financiado, entonces nos atrevimos a hacer obras de 12, 14, 15, 16 personajes, entonces eso nos permitió a nosotros también explayarnos más en cuanto a trabajar con autores... trabajar con obras masivas, como por ejemplo "Chiloé es descubierto" no sé, obras de Pablo Neruda, de Heiremans, básicamente autores nacionales, y eso gracia s los proyectos también.

GD.22	<p>A1: Si po, con música en vivo, bailarines, pudimos contratar gente de... coreógrafos de Santiago que vinieran a ayudarnos en las coreografías, en los bailes... músicos para que hiciéramos una obra, claro, ahí se empezó a ver. Siempre es poco, ¿ya?, porque si tú dices claro que un proyecto ganas, qué se yo, diez millones de pesos, empiezas a desglosar eso, a dividirlo, en la cantidad de actores, la cantidad d agente, la cantidad de tiempo que tu te demoras en hacer una obra de teatro, en vestuario, maquillaje, escenografía, todo eso se te empieza a reducir, y la plata igual se te hace poca digamos, entonces...pero por lo menos estaba la posibilidad de salir de esa pobreza de estar cosiendo las cortinas rotas como del Teatro Pobre que habla Peter Brook, salir un poco de eso y poder empezar a armarse, pero la verdad que el gran armado principal que tuvimos nosotros fue por las nuestras, así decididamente por las nuestras, hacíamos funciones que de repente nos pagaban algo de plata y nosotros no ganábamos ni uno porque ocupábamos esa plata para comprar alguna cosa... que nos faltaban focos, que nos faltaba esto...</p>
GD.23	<p>A2: Te voy a contar una cosa...fijate que en el año '80, '84, '85, nosotros arrendamos una casa y la transformamos en teatro y los mismos actores, los mismos actores fueron los que botaron murallas para agrandar la sala, arreglamos el techo con rieles de tren, una cosa pero impresionante, pero de esa manera nosotros creamos la sala Tiara, porque tampoco había ayuda para eso. Después más adelante fuimos arreglando la sala con algunos proyectos, pero partimos así con nuestro propio esfuerzo creando nuestra sala de teatro, que estuvimos más, cuánto...32 años, 34 años con la sala, estaba en pleno centro de la ciudad.</p>
GD.24	<p>A1: Cuevas.</p>
GD.25	<p>A2: Entonces Tiara la sufrió de todas maneras, fueron años de sufrimiento, pero no de temor fijate, eso es lo más importante. Nosotros no sé si éramos no sé, esa cosa quijotesca que teníamos, pero no teníamos temor a lo que nos podía pasar al hacer obras de contenido social en una época tan complicada como fue la dictadura, y en esa época hacer teatro era casi un acto terrorista.</p>
GD.26	<p>A2: Claro si era una cosa así, a medida que pasaron los años fuimos liberándonos un poco más, haciendo lo que queríamos hacer. A algunas compañías les daban permiso para hacer teatro pero no salía de “La Remolienda”, no salían de obras blancas, pero nosotros nos atrevimos con obras más complicadas.</p>

GD.27	E: ¿Y no les pasa que ven ahora con distancia todo eso que hicieron y quizás dirían “ahora no lo haríamos”? Meterse tan en la pata de los caballos, ¿o pensar que es como, ahora con la distancia, algo realmente peligroso a diferencia de en ese momento en que no tenían miedo? ¿O lo harían igual? ¿O no lo consideran tan peligroso de todas formas?
GD.28	A2: Mira, en mi caso particular, yo nunca tuve miedo, nunca tuve temor de que me pasara algo, y ahora si llegara a pasar algo parecido, no te podría decir, pero yo creo que seguiría sin miedo, igual haría teatro. Pero yo creo que dictadura tan terrible como esa, no creo que haya otra. Ahora el pueblo despertó, no como antes, antes partió la dictadura y la gente se aterrorizó, entonces... los actores eran en ese entonces como dice el A1, las voces de los que no la tenían, entonces nosotros jóvenes, fuimos los que nos subíamos al escenario a gritar contra la injusticia, a gritar contra los excesos, a través del texto, a través de un personaje, decíamos lo que teníamos que decir, y el público agradecía eso, nosotros actuamos en el teatro de un sindicato que tenía capacidad para 500 personas, y se llenaba, y el público aplaudía de pie nuestras obras, para nosotros era una (inaudible) tan grande el aplauso...
GD.29	A1: Ahora volviendo un poco, perdona, a la pregunta, yo creo que... hablo por mí porque nunca nos hemos planteado esto como compañía, nunca lo hemos conversado derechamente, pero veo por ejemplo de repente en compañeros, en amigos más jóvenes, en que están con una lucha bastante más comprometida que en la que nosotros estamos, nuestra... nosotros... mira, voy a hablar por mí, ¿ya? No sé si nosotros estuviéramos, porque hoy están pasando cosas, quizá no están pasando cosas tan graves como las que pasaron en esa época, pero están pasando cosas, y podemos... tenemos miles de motivos por los cuales reclamar, protestar, pero también estamos preocupados, pienso yo, de poder seguir haciendo teatro, y de poder seguir haciendo teatro que a la gente le interese ver, porque eso nos da vida, nos da plata para vivir, entonces cómo nosotros vamos, logramos equiparar el estar haciendo una comedia, que a lo mejor nosotros internamente no nos da mucha satisfacción, nos da mucha risa, nos da mucha alegría quizá, pero no nos da mucho satisfacción profunda, de... del teatro con ética teatral, en la cual nosotros si sabemos que está pasando algo malo por qué no hablamos de eso igual. Yo particularmente entiendo que hay otras compañías y otros grupos de gente más joven que tiene un espíritu más rebelde quizá, que está haciendo ese tipo de cosas.

GD.30	A2: Como el espíritu que teníamos haciendo nosotros cuando éramos...cabros.
GD.31	A1: Correcto, y yo lo respeto y loa admiro, pero en este momento...
GD.32	A2: ¿Prima lo económico dices tú?
GD.33	A1: No, no, no, no sé si estamos dispuestos a hacer cosas en contra del gobierno, del alcalde, en contra del presidente, en contra del... así abiertamente nunca lo hemos hecho tampoco...
GD.34	A2: Claro.
GD.35	A1: Porque siempre para nosotros, ha primado lo teatral, siempre a través de una obra de teatro, de un texto teatral, hacemos una critica social, o una critica política, pero nunca hemos convertido en esa critica en una critica partidista, política, en el cual derechamente nosotros nunca dijimos “¡Que se muera Pinochet!” Por decirte...
GD.36	E: No se podía tampoco.
GD.37	A1: No se podía, pero dentro de la obra de teatro estaba como implícito eso, hablando de otros dictadores que vivían en una isla paradisiaca en otro lado, ¿entiendes? Pero siempre privilegiando obras de texto, y eso es lo que nosotros estamos haciendo aun, nos damos cuenta que el publico ha cambiado, yo me he dado cuenta que el público no quiere mucho ver obras de teatro...que en ese tiempo la seguia, en la época de la dictadura la gente iba porque sabia que se iba a hablar de cosas que no se podía hablar. Ahora como se puede hablar, yo me puedo parar delante del presidente a decirle “¡Muérete viejo!” ¿Cierto? Como los cantantes de protesta, dicen que llegó la democracia y quedaron cesantes, ¿Cierto? Porque ya no tenían qué protestar, porque ya cualquiera podía protestar, entonces nosotros, yo he sentido que ha habido un cambio en la elección de nuestras obras de teatro, y las obras esas profundas, obras de...la gente no las ve mucho, nosotros hacemos una obra como “Los Invasores” de Elgon Wolf, una obra preciosa maravillosa, nunca pudimos venderla. Hicimos las 10 funciones del proyecto, y nunca pudimos vender esa obra, primero porque no era barata, creo que la única vez que fue, fue en el Teatro...
GD.38	A3: Al Aire Libre.

GD.39	A1: Al Aire Libre. No era una obra barata porque trabajaba mucha gente, ¿Cierto? Tenía una escenografía grande, pero no le interesa a la gente eso, son muy pocos los que les interesa ese tipo de teatro, entonces nosotros sabemos que si hacemos una comedia, la comedia la vendemos y la compra la municipalidad y esta otra, y la quieren...ah todos quieren ver la comedia, y todos se ríen y dicen ¡Oh que buena, que buena la obra! Entonces nosotros nos hemos ido acomodando ahí, cómo hacemos ese tipo de comedia como para poder subsistir, y además entremedio le hacemos una obra un poquito más profunda con algún crítica social.
GD.40	A2: Claro, la gente ahora lo que quiere es no pensar tanto. Quiere ver una obra de teatro donde la gente se ría, lo pase bien, con todas las problemática que pueden haber en el país ahora, pero muchas veces nos han preguntado: ¿Ustedes tienen obras? Sí. ¿Pero tienen comedia? Entonces claro, ¿Qué es lo que quiere la gente? Quiere una comedia. Las municipalidades, ¿Qué es lo que piden? Comedia. Nadie va a pedir una obra serie que hable de conflictos sociales porque la gente prefiere ver lo que le va a interesar no más.
GD.41	A3: Hay público para el teatro más profundo.
GD.42	A2: Pero...
GD.43	A3: Pero eso también como que uno como compañía como que cae también en eso, y se deja arrastrar por ese público, porque en definitiva uno como que cede ante el “es que sabi que no quiero ir al teatro a ver un drama porque tengo tanto drama en mi vida que pasa a ser un factor más psicológico porque me quiero despejar, pero uno ama hacer drama, ama lo profundo...
GD.44	A2: Claro.
GD.45	A3: Esta compañía, yo estoy en esta compañía por eso, por lo profundo, no por la comedia simplista.
GD.46	A2: De todas maneras.
GD.47	A3: Pero uno se deja arrastrar por eso y terminamos al final haciendo la comida porque genera.
GD.48	A1: Si po.

GD.49	<p>A2: Claro po, fijate que aquí hay una compañía de teatro que hace un festival de teatro todos los años, resulta que esa compañía trae puras comedias, y cuando tare una obra con contenido, una obra seria, van 100 personas, 50 personas, y pierden plata, entonces ¿Cómo acostumbramos al público a que vuelva al teatro al de antes, al teatro con lo que partimos nosotros como Tiara, y que nos gusta. ¿Cómo volvemos a eso y volvemos a reencantar al público con ese tipo de obra? Y no es tan sólo un problema local de acá de Rancagua, es un problema en Santiago, en todas partes, en Santiago, no sé po, el Pato Torres por ejemplo hace una obra y queda gente afuera, y el Teatro Nacional de repente, grandes obras, y de repente son fracasos, entonces ¿Cómo reecantamos al público de nuevo? Y eso son, pasan por políticas culturales ah, de Estado, porque si trabajaran proyectos que obligaran a los artistas, a los actores, a trabajar obras que tengan un texto interesante, cambiaria la cosa, de todas maneras.</p>
GD.50	<p>A1: Lo bueno es que hay gente joven. Y hay gente joven que tiene grupos de teatro emergente, que de repente aparece, de repente le cambian el nombre al grupo, y hacen obras y hacen otras, pero hay grupo de teatro que están haciendo eso sin importar mucho que nos llene tanto, y poder hacer lo que a uno le gusta, y ahí hay también cabros jóvenes, chiquillos jóvenes que están haciendo eso, que están trabajando.</p>
GD.51	<p>A2: Y esos cabros jóvenes, tienen al Tiara como un referente importante. Los cabros “¡Oh el Tiara! El Tiara ha hecho obras...” Oye pero nosotros hemos hecho obras, el 80% de las obras de la compañía han sido obras de texto, obras de contenido, un 20% han sido solamente comedia, tampoco es que hayamos cambiado de manera tan brutal, no, de todas maneras, y por eso la compañías de chiquillos jóvenes y emergentes admiran tanto al Tiara.</p>
GD.52	<p>A1: Sí, algunos. *La otra chica está con problemas...(min. 24.55)</p>
GD.53	<p>E: Me gustaría saber cuál es su percepción sobre la existencia y accesibilidad a espacios culturales como compañía.</p>
GD.54	<p>A1: ¿Perdón?</p>
GD.55	<p>E:Cuál es su percepción de la accesibilidad a espacios culturales como compañía.</p>

GD.56	A1: Mira nosotros hace 35 años atrás, 37 años atrás, tenemos nuestro espacio y siempre hemos luchado por tenerlo, siempre lo hemos tenido, primera vez que ahora, ahh algunas años tenemos un espacio que nos ha cedido alguien, ¿ya? Pero antes nosotros nos peleábamos nuestros lugares, como decía Mario, nosotros arrendamos una casa, más de 30 años estuvimos arrendando, pasando arriendo por una casa en que nosotros ganábamos muy poca plata porque todo se iba en pagar arriendo, la luz, el agua, entonces ahora yo te digo, ahora es una maravilla, si yo lo veo como viejo, ahora es una maravilla, porque está, hay espacios como este, está el otro teatro, está el Teatro Regional, hay colegios que tienen escenario, hay un montón de espacios en que la gente puede hacer obras de teatro, está La Casa de la Cultura, está el Centro Cultural Baquedano, hay un montón de lugares donde la gente se puede juntar y hacer cosas, ¿ya? Antes no existía eso.
GD.57	A2: Bueno además que ahora en la región, todas las ciudades y pueblitos tienen hermosos teatros, entonces uno gana un proyecto, o cualquier proyecto gana un proyecto regional, y tiene lugar donde presentar la obra, oye Rengo tiene un teatro fantástico, Requinoa teatro fantástico...
GD.58	A3: Nancagua.
GD.59	A2: Nancagua.
GD.60	A1: Si po, Paredones, Pichilemu, en todas partes hay espacios en el fondo...
GD.61	A2: Hay espacios, y eso gracias a proyectos, a proyectos del Estado
GD.62	E: ¿Y sin esos proyectos, ustedes creen que esos espacios son accesibles de todas formas? ¿O creen que ahí se complica?
GD.63	A2: Mira...
GD.64	A1: Gratis son accesibles, si yo quiero hacer una obra de teatro allá gratis, me lo van a prestar, si yo quiero empezar a cobrar entradas, ahí voy a empezar a tener problema.

GD.65	<p>A2: Además que las municipalidades ahora no están pagando mucho a las compañías, las municipalidades saben que existen proyectos, de Intendencia, de FONDART, y si nosotros tenemos, o cualquier grupo, puede ir a hacer obras gratis a la Municipalidad, si ya está financiado, entonces esperar normalmente, una gran mayoría, no todos, esperan esos proyectos para poder presentar obra y no pagan a las compañías. Nadie ha venido al Tiara, excepto algunas excepciones, “Oye Tiara queremos hacer una obra, y les vamos a pagar”. La mayoría de las municipalidades tiene lindos teatros pero esperan los proyectos, hay espacios, pero para eso.</p>
GD.66	<p>E: ¿Qué crees tú? (Hacia A3) Desde una visión que lleva menos años haciendo teatro.</p>
GD.67	<p>A3: No soy tan joven en verdad, llevo con los Tiara, estaba sacando la cuenta cuando estaban conversando, creo que llevo como 17 años con ustedes. Porque partí, bueno, partí desde muy niña porque los venía a ver, pero cuando hacían teatro infantil los Tiara, y bueno, después pasaron los años y estudié acá y después me dieron la oportunidad de entrar a la compañía, y entré a un proyecto FONDART, en cuanto a la accesibilidad de los espacios, o sea siempre si es gratis, el asunto, claro uno tiene la voluntad de hacer una obra pero gratis, está el espacio, como por ejemplo no sé po, en mi caso, tengo otro rol, por ejemplo que trabajo en una comunidad terapéutica y soy psicóloga ahí y también actriz, y por ejemplo, siempre llevo teatro pa’ los pacientes y pa’ hacer presentaciones con ellos, y claro, a mi me facilita el teatro de Nancagua, porque trabajo en Nancagua, pero para llevar un espectáculo para allá o una obra de la comunidad, pero no puedo cobrar entrada, o sea no podemos hacerlo desde lo lucrativo solamente una muestra gratis, ya si el tema de los espacios parte desde lo accesible pero hasta cierto punto en verdad, yo creo que los que más podrían así como sufrir con esto de la poca accesibilidad, son como un poco los grupos emergentes, los que recién están partiendo, que yo he visto que todavía hay grupos que no tienen donde ensayar po, y yo, me he juntado con colectivos que tengo que hacemos performance y otras cosas, y ensayamos en las plazas, ensayamos en el Parque Koke, ensayamos en la casa de una amiga, no tenemos un espacio asi como para ensayar, solamente particular o al aire libre, pero por ejemplo si es un grupo que lleva hartoo tiempo y tiene cierta trayectoria y buenas redes, les ceden el espacio, pero para hacer algo gratis.</p>

GD.68	A1: Claro, y si uno se va al Cultural Baquedano por ejemplo, el que está allá arriba, el...
GD.69	E: El Oriente.
GD.70	A1 y A3: El Oriente.
GD.71	A1: Yo creo que les pasan el espacio, pero claro, como dices tú tiene que ser un poquito más conocido y sin plata, ojalá le puedan pagar al guardia para que se quede más rato.
GD.72	E: Ya que no va a venir la otra muchacha me gustaría que hiciéramos la actividad 1. La idea es que según estas fechas que están aquí (En línea de tiempo en papelógrafo), también puede agregar otras por ejemplo si quieren agregar el '80, el '88, el 2000, pueden agregarlas. Voy a dejar el plumón aquí a disposición y en los post-it necesito que según estas fechas definan ciertas etapas históricas que ustedes han vivido como compañía, por ejemplo, ¿Cómo le llaman ustedes a la época de '75? ¿Cómo les llaman ustedes a la época del '90? Los nombres que les pondrían a las épocas que ha vivido Tiara básicamente. Pueden pensarlo si quieren, y la idea es que lo escriban y después puedan pegarlo en la época que corresponde. ¿Se entiende? ¿O es muy enredado?
GD.73	A3: Yo parto del 2003 pa' allá...
GD.74	A2: ¿Qué nombres le ponemos a cierta fecha? Como actor yo, qué nombre le puedo poner al '75.
GD.75	E: Claro, por ejemplo si para ustedes... voy a decir un ejemplo solamente, para ustedes es una dictadura, es un régimen, no sé, cómo definen las etapas. También si quieren explayarlo un poco más, desarrollarlo igual puede ser. Esto nos va a ayudar a guiar un poco más las preguntas después cuando vayamos por etapas. (Espacio de actividad)
GD.76	A1: ¿Las vamos poniendo por aquí?
GD.77	E: Sí. (Espacio de actividad)

GD.78	E: Si quieren pueden marcar etapas como conceptos como “apagón cultural” o si consideran que no hubo un apagón cultural como algunos autores sugieren, como se siguió haciendo teatro de todas formas, algunos piensan que no hubo apagón, como ustedes quieran. (Espacio de actividad)
GD.79	A1: Ya.
GD.80	E: ¿Están?
GD.81	A3: No, a mí me falta. Soy matea.
GD.82	E: Ah ya, no hay apuro.
GD.83	A1: Está buena.
GD.84	A2: Fíjate que nosotros...una de las cosas que coloqué ahí, en el año 2003 entre el '90 y 2003 fuimos a Australia varias veces.
GD.85	E: ¿Si?
GD.86	A2: Fuimos invitados por la comunidad chilena a presentar obras, y a trabajar exclusivamente autores nacionales. La primera gira que tuvimos nosotros estuvimos tres meses, recorrimos la mayoría de las ciudades: Sidney, Melbourne, Adelaida, Canberra, tuvimos funciones para el cuerpo diplomático, fue el primer grupo de teatro del año '90... '91, el primer grupo de teatro, de Chile, que iba a Australia. Después que fuimos nosotros invitaron al teatro de... de... La Negra Ester llegó a Australia, pero nosotros fuimos los primeros, primer grupo de teatro en ir a Australia (Pausa).
GD.87	E: No sé si tendrán alguna conclusión en base a lo que escribieron ahora, o en lo que leyeron que escribieron, si es que leyeron a cada uno en realidad.
GD.88	A3: Sí, yo leí... para ver si estábamos...
GD.89	A1: Yo leí.
GD.90	A2: Yo la única conclusión que tengo yo, yo soy una persona que me enamoré del teatro muy joven, no tengo pareja, yo...me casé con el teatro, para mí el teatro es mi pasado, mi presente y mi futuro, eso es. He vivido el teatro... lo he pasado bien, lo he pasado más o menos, lo he pasado excelente, es lo que amo. Estoy casado con el teatro.

GD.91	A1: Yo con el único que no me he casado es con el teatro. (Risas)
GD.92	E: Me gustaría saber ahora que armamos su historia de manera general, ¿Cuáles han sido según estas etapas las características de su compañía? En cuanto a como se han desarrollado. Por ejemplo en cuanto a su metodología, sus obras, sus lenguajes...
GD.93	A1: Normalmente siempre hemos seguido casi instintivamente, al principio, el método Stanivlaskiano de interpretación, ¿Ya? Nos gusta mucho el naturalismo, y lo hemos trabajado en su mayoría, aunque hemos pasado por todo en realidad, hemos hecho comedia, farsa, tragedia, hemos hecho de todo. Cada uno de nosotros tenemos nuestros gustos por ciertos tipos de obras, y hemos llegado siempre a consensos para hacer los montajes que hemos hecho, por lo que hablábamos al comienzo, se dio esa simbiosis que todos íbamos más o menos para el mismo lado. Siempre hemos sido defensores, también sin que haya una cosa implícita, en que hayamos dicho “así va a ser” o “así es” pero terminó siendo: defensores de las obras de texto...
GD.94	A2: Claro, básicamente po, el teatro que hemos hecho, el 80% del teatro que hemos hecho es teatro de texto. Nos hemos preocupado de cada vez que hacemos obras de ocupar texto, de hecho hemos trabajado con grandes autores. Imaginate, hemos hecho obras de Wolf, hemos hecho obras de no sé, de Sieveking, de Heireman...
GD.95	A3: Jorge Díaz.
GD.96	A2: Jorge Diaz. Entonces nos hemos preocupado de trabajar este tipo de teatro, en su gran mayoría...
GD.97	A1: Y generalmente de dramaturgos chilenos.
GD.98	A2: Exacto, básicamente de dramaturgos chilenos, ese es nuestro estilo, nuestra forma, nuestra bistoria, todas nuestras historias de la compañía, y por eso somos conocidos, porque cuando aquí en Rancagua cuando se habla del Tiara, “Ah el Tiara, compañía de teatro de texto”. Entonces eso para nosotros es un orgullo.
GD.99	A1: Yo al final puse un papelito que dice que hay una época que ha sido como un poco plano, encuentro que nos. Hemos mantenido así como (gesto) sin...sin...(pausa) encuentro que el trabajo ha estado como...o sea no, no el trabajo, si no que no ha habido grandes cambios, nosotros partimos el 2001 parece con la escuela de teatro...

GD.100	A3: Sí.
GD.101	A1: Y hemos estado ya hace 20 años con la escuela de teatro, de ahí han salido la gran mayoría de los actores, actrices más jóvenes que están...La A3 fue de la primera parece....
GD.102	A3: Yo entré como en el 2002, y ya como el 2003 a un FONDART y ya estaba con ustedes...
GD.103	A1: Pero tú fuiste la primera generación de la escuela...
GD.104	A3: Sí.
GD.105	A1: Que egresó digamos.
GD.106	A3: Sí.
GD.107	A1: Y de ahí ha sido, entonces ahí como que nos hemos mantenido, fíjate que el cambio, el terremoto que nos desmoronó la sala, que tuvimos que hacer unas funciones, vender unas obras, funciones ahí como para sacar plata para arreglar la sala, después la casa se vendió esa que arrendábamos, y tuvimos que salir a buscar un espacio, y nos conseguimos este lugar, que estaba destrozado digamos, si tu viera pa' atrás como estaba, esto era nada que ver como está esto.
GD.108	A2: Bueno, de hecho este lugar pertenece a la CORMUN, a la Municipalidad.
GD.109	A1: Y nos pusimos a arreglar esto, y a poner cortinas, y a poner eso, eso rompió un poco lo que venía así como una cosa tranquila, relajada, y eso, claro, a eso me refiero con un poco plano con el trabajo, porque ha sido relajado, tranquilo, nos hemos ganado un proyecto, hemos hecho una obra de teatro, normalmente al año siguiente nos ganamos un par de proyectos, hacemos dos obras de teatro, de repente pasa un año que no hacemos ninguna obra de teatro, de repente que sólo hacemos funciones de obras de teatro que ya tenemos, porque eso es algo que nuestra compañía tiene, que no tienen muchas agrupaciones, que en estos momentos podemos tener 10, 11, 12 obras de teatro, que tu las puedes pedir y en 15 días están listas. Porque como nos mantenemos los mismos actores hace muchos años, entonces las obras están po, los actores están, a lo más de repente hay que reemplazar a una persona que ya se fue, y... pero esa es una virtud nuestra, por eso, a eso me refiero a que ha sido com tranquilo el trabajo en los últimos años.

GD.110	E: Me gustaría saber también respecto a su desarrollo, bueno, hablamos de estrategias de financiamiento... me gustaría saber más sobre las temáticas en sí, ya se que lo hablamos en general pero me gustaría profundizar más, por ejemplo, mencionaron “Los Invasores” si es que ustedes lo hacían... desde qué perspectiva, o qué lenguaje utilizaban, o incluso las comedias actualmente... ¿Cuáles son esas técnicas dentro del escenario que utilizan?
GD.111	A1: Han habido diferentes directores de teatro que hemos tenidos en todos estos años, hemos tenido a dos largos años, largo tiempo que tuvimos a dos, uno al comienzo y otro después, pero entremedio han dirigido y...y hemos mantenido casi todos...
GD.112	A2: Una línea.
GD.113	A1: Una línea, sin tener la misma escuela, viniendo de repente de mismas escuelas, hemos mantenido más o menos la misma linea da un movimiento naturalista, y de una estética realista, y siempre las obras las hemos mantenido y hemos tratando de buscar ya sean comedias o no, el que si esté implícita dentro de alguna critica social, psicológica incluso, y siempre buscando el qué deja esa obra, aparte de las risas, qué nos deja en lo profundo, siempre tratando de buscar esa parte, are repente como que la hemos perdido un poco, pero yo te digo que al menos en un 90% hemos mantenido esa...esa idea de que siempre el trabajo tenga alguna ética teatral, como dicen los grandes estudiosos del teatro, de poder dejar en el espectador, a través de la risa o del llanto o como sea, pero dejarle ese, esa critica que en el fondo es realista, es algo que estamos viviendo, que la persona vive, que vivimos nosotros como personas, y personas pobres en general que sabemos lo que es tener necesidades digamos, no estamos lejos de eso, eso es lo maravilloso de ser de repente actores pobres de teatro, que se pierde un poco con la televisión, el cine y todo eso, que ya se pasa como a una cosa media <i>snob</i> en que todo cambia, esto es la realidad digamos, esto es, hemos sido nosotros los que llegamos a barrer acá, a limpiar, a armar, a poner cortinas, a poner alfombras, todo eso lo hemos hecho nosotros con nuestras manos, entonces eso nos da esa realidad que queremos plasmarla en las obras. No siempre la encontramos, pero siempre la buscamos.

GD.114	A2: Claro, una cosa muy importante también, uno elige la obra de teatro que va a hacer, tratando lo más básico, tratando el texto del autor, básicamente respetando la obra de autor. Tú sabes que el actor cuando lee una obra, ¿qué es lo primero en que piensa? El director, el autor... en el público; tratar de traspasarle lo que pensó el dramaturgo, el estilo de teatro, por eso hemos trabajado con diferentes autores, hemos trabajado con Jorge Díaz el teatro del absurdo, el teatro psicológico de Wolf, traspasarle al público eso, que entienda, que comprenda, que si hacemos una obra de Wolf, el público tiene que entender a través de nuestro lenguaje, la puesta en escena que Egon Wolf es un autor que trabaja el drama psicológico, que hace pensar al público, u obras de Rivano, que es teatro realista absoluto, entonces, que es distinto al teatro de Wolf, Jorge Díaz, es distinto al teatro de Rivano, de Wolf, entonces tratando de respetar los estilos y el público entienda. Sepa qué estilo de teatro estamos nosotros proyectando a través del escenario, a través de lo que nosotros pensamos, que hay que respetar.
GD.115	A3: Y esa es una gran labor del actor y de las actrices también porque está el texto que lo tiene todo, pero pasa por el actor po, y el actor puede transformar ese texto por eso nosotros estudiamos, estudiamos el texto, tenemos el trabajo de mesa, se hace el análisis, por eso está el director, que si no está la intención que está en el texto y el actor lo está diciendo de otra manera, se va ensayando, se corrige, porque si no, se desvirtúa el mensaje po...
GD.116	A1: Claro.
GD.117	A3: Entonces todo lo que pasa por el actor es como una gran responsabilidad, de como compañía Tiara, tomar textos de ese calibre por decirlo así, porque son textos complicados, no es fácil, no es fácil los textos que hemos trabajado.
GD.118	A1: Si po, hemos hecho obras realmente importantes, o sea, hicimos la única obra que escribió como obra de teatro Pablo Neruda: "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta". Es una obra complicada, con música en vivo, con baile, con canto...
GD.119	A2: Y con un... y no con un buen texto.
GD.120	A1: ¡No! No, porque (risas) no fue nunca Neruda un buen dramaturgo digamos.

GD.121	A2: En su texto pide disculpas porque es poeta, entonces pide disculpas por el atrevimiento de hacer una obra de teatro. Y hemos trabajado de todo...
GD.122	A1: Una de las cosas positivas que nos ha ocurrido fíjate, es que las personas nuevas que han entrado al grupo de teatro, en su gran mayoría, y que están... han pasado por la escuela. Y la escuela, nosotros dos somos los profesores bases de la escuela, directores de la escuela, entonces se ha plasmado en el estudiante en el fondo en cierta forma, nuestra forma, entonces cuando ellos llegan a la compañía, llegan primero porque nos llamó la atención su calidad, su talento, su profesionalismo, su responsabilidad, llegan a la compañía y llegan plasmados del mismo espíritu, que tenemos nosotros, que tiene la escuela, y que al final tenemos hoy en el Tiara, y las personas que se acoplan, perfecto, y las que no se acoplan, han seguido su camino digamos. Eso ha sucedido, en el Tiara han pasado más de 100 personas, de repente nos ponemos a contar la cantidad infinita de actores o actrices, pero en este momento hemos 10-12 personas, y eso es lo que... de repente nos hemos mantenido hasta un poco menos. Yo creo que eso ha sido importante en eso, nunca hemos tenido ese problema que llega alguien y "No, pero que, yo quiero hacer esto, quiero hacerlo de esta forma" No, como que ya vienen con esa onda, de buscar el texto, de buscar el buen teatro, el teatro en serio, esa cosa digamos.
GD.123	E: ¿Y eso siempre fue así? ¿Desde el inicio?
GD.124	A1: Yo creo que desde el inicio fue así, y siempre buscando fíjate qué es lo que queríamos entregarle al público, qué queríamos decirle al público, yo tengo compañeros, amigos, que ellos hacen teatro por el trabajo que a ellos les gusta, les da lo mismo si al público le gusta o no.
GD.125	A3: Si entiende o no.
GD.126	A2: A eso iba yo.
GD.127	A1: Si entienden o no entienden, eso que decía A2 recién, claro, lo primero para nosotros es el público, ¿A quién queremos llegar y qué queremos decirle? Eso. Y de repente eso es más importante que lo que nosotros pensamos, nuestros pensamientos personales nunca han interferido mucho con nuestros pensamientos como compañía, siempre nos hemos mantenido así como separado. Yo pienso así, la compañía es otra cosa, la compañía va a acá, tú podrás ir acá, podrás ir acá, pero la compañía va acá.

GD.128	E: Y, ¿Cuál es el proceso para elegir una obra por ejemplo? ¿Cómo lo deciden?
GD.129	A2: Hay varios, varias formas, de repente es tan simple como que alguien, un actor llega con un texto, se lee y nos gusta a todos, “Ya po, hagamos esa obra” lo que es difícil porque tú sabes que aquí somos todos libres pensadores entonces todos tenemos las mismas posibilidades, aquí no hay alguien que diga “yo hago esto y aquí” y todos hacen lo que el diga, no, tratamos de que sea una comunidad entonces si algún actor llega con una buena obra y le gusta al grupo, se hace, si llega con una obra mala no se hace.
GD.130	A1: Claro, esa es la forma, normalmente no buscamos obras en conjunto...
GD.131	A2: Salvo...
GD.132	A1: No nos ponemos a buscar “oye entre todos buscamos y leemos juntos” no, como que cada uno por su lado puede leer teatro y lee obra de teatro y de repente diga y “oye sabes que tengo esta obra de teatro, ¿leámosla?” La pasamos, la leemos, “Oye, ¿nos gusta? ya, hagámosla”. Y siempre tenemos así como dos, tres obras como en carpeta, porque son obras interesantes.
GD.133	A2: Fíjate que salvo en la primera etapa del Tiara, el año '75 al '80 donde habían un director y nosotros teníamos, nos complementábamos muy bien con los dramaturgos de esa época, y ellos nos pasaban obras, y a nosotros por consecuencia nos gustaban, el Ictus por ejemplo, cuando vimos “Tren hacia un sábado”, me acuerdo que fuimos con el que dirigió la obra, el Álvaro Muñoz, vimos la obra y nos encantó, y Nissim Sharim nos dijo “háganla”, Nissim Sharim. La habían estrenado recién. “Ya po, hagámosla”. O estaba Rivano con “Te llamabas Rocicler” que la estrenó en el teatro imagen, y a los 15 días nos pasó las obras a nosotros, entonces ahí no elegíamos...eran ciertas personas que elegían, era un grupo bien grande, habían 17, 18 personas. Pero en esa primera etapa, hablamos de Rivano, hablamos de Wolf, de repente ya al final de la etapa de Radrigán, eran obras que tenían contenido y las hacíamos rápidamente, porque los dramaturgos nos pasaban las obras, “tomen, hagan esto”.
GD.134	E: Había esa cosa como de compartir los textos libremente.
GD.135	A2: De compartir los textos, en esa época sí, no po ahora tú tienes un texto y tienes que pagar derecho.

GD.136	A1: No hay derecho de autor, no hay nada.
GD.137	A2: No hay nada, antes los dramaturgos pasaban las obras no más, oye Egon Wolf, oye incluso Rivano venía, iba al Sindicato donde estábamos nosotros actuando, y él llegaba con su máquina de escribir, y hacía las obras con nosotros...
GD.138	A1: Escribía textos, sí.
GD.139	A2: Nos hacia improvisar y nos hacía...Egon Wolf, Egon Wolf, tremendo dramaturgo, él en varias obras fue a los ensayos.. y él dejaba de lado casi al director y decía “no, esto se hace así, se hace así”, entonces era como más entrecomillas, más fácil, porque los dramaturgos nos pasaban obras que a nosotros nos encantaban, Egon Wolf, no sé po...
GD.140	A1: Y éramos caros jóvenes, nos estábamos formando también el gusto un poco, yo creo que el gusto fue creado por la época, la época que estábamos viviendo, el contexto en que estábamos incertos, y la cercanía con estos dramaturgos, con el Ictus, nos hizo también ir formando ciertos gustos...
GD.141	A2: Claro po.
GD.142	A1: Y ciertas formas de hacer teatro, porque éramos todos cabros po. Yo estaba en...pre-kinder.
GD.143	A3: Pre-kinder (risas)
GD.144	A2: Por eso mi recuerdo con Sharim, por eso ese homenaje que hago a Sharim. Sharim fue un hombre que siempre nos recibió bien en el Teatro de la Comedia...
GD.145	A1: Nos retaba...
GD.146	A2: Hablábamos con la...¿Cómo se llama? La pareja del Sharim... Un tiempo fueron pareja...la socia...
GD.147	A1: La Delfina.
GD.148	A3: Delfina Guzman.
GD.149	A2: Un tiempo fueron pareja... Entonces ellos, nos recibían muy bien...por eso digo de ese recuerdo lindo que tengo del Ictus.
GD.150	A1: Sí, venían bien seguido para acá, qué sé yo...

GD.151	A2: Venía todo el Ictus, venía Sharim, venía Delfina Guzman, venía Claudia Digirolamo, la hija que estaba pequeña, la Claudia...venían todos todos todos, venían al sindicato en masa a ver nuestras obras de teatro, porque encontraban que éramos un grupo fantástico, porque había mucho talento en el Tiara, había mucho talento.
GD.152	A1: Y se formaba en ese momento, no sé si tu conoces el sindicato...
GD.153	E: ¿El de Sewell?
GD.154	A1: Sí.
GD.155	E: No, no lo conozco.
GD.156	A1: Sewell y mina, bueno ahora no tiene butacas, esta vacío como para hacer reuniones todos parados. Pero en esa época era un teatro con butacas, el escenario, camarines abajo, era excelente, entonces lo que más les gustaba era el ambiente que se formaba cuando habían obras de teatro, yo te digo que era impresionante digamos porque las micros decían “hoy teatro” y la gente iba, si llegaba el vendedor de cabrita, de churro, que se ponían afuera del teatro. Vender porque era como un acontecimiento social en esa época, que fue como duro cuando nosotros dejamos el sindicato y nos fuimos a esta casa que decía Mario, que arrendamos y la formamos en una salida d teatro que era más o menos como de este porte, y era como claro, habían 40 personas sentadas y nosotros nos sentíamos raros porque estábamos acostumbrados a actuar para 500 personas, de repente en ese teatro habían 250 personas y nosotros ya no teníamos ganas de actuar porque había muy poca gente, yo te digo que era un acontecimiento porque por muchos años fuimos la única compañía de Rancagua, el único grupo de teatro que estaba haciendo obras de teatro, entonces fue duro, para mi por lo menos (risas), llegar a la sala y ver...
GD.157	A2: Oye pero nos preguntaban antes...”oye, ¿pero cómo se atreven a hacer esto?” “¿Oye no les pasó nada?” “¿No les pasa nada?” Como que no querían creerlo. (Palabra incomprensible) Por eso el Ictus, que en Santiago estaba en las mismas, tenía tanto cariño por el tiara, porque era como su continuación. El Ictus hacía una obra, a los 15 días lo hacía el Tiara. Entonces como que hay un nexo entre Ictus y Tiara. Era bonito, esa época fue muy linda...complicada pero muy linda, una época desde el amor, una cosa tan linda, tan romántica del teatro.

GD.158	A1: La época en que éramos jóvenes. (Risas)
GD.159	A2: Claro pues.
GD.160	A1: Porque para todos los jóvenes cuando en su juventud...ustedes cuando lleguen a viejos “oye cuando joven que era lindo...” van a decir lo mismo.
GD.161	A2: Oye llegaba tanto...mira, una anécdota que yo la viví: la primera etapa del Tiara, los primeros 3, 4 años del Tiara, se llenaba, no sé por qué, no sé por qué siempre la gente de la CNI...no, de la DINA primero, porque primero fue la DINA después CNI, siempre usaban lentes oscuros...en serio, y siempre cuando nosotros hacíamos obras, en la mitad o la primera fila se sentaban estos tipos, y nosotros sabíamos que eran del grupo represivo de la CNI, y nosotros llegábamos al teatro, y los mirábamos y ellos nos miraban, nos conocían, si llegaba el momento fijate...yo me acuerdo el Peter, un compañero que teníamos nosotros, porque él llegaba siempre, estaba siempre en el teatro...que los saludaba (risas) porque los conocía, y los saludaban “Hola, ¿Cómo está?” (risas) Sabían que eran ellos, pero no sé por qué... no sé si nos tendrían buena...
GD.162	A1: Mandados por la intendencia ellos, viendo obras de teatro con lentes oscuros...para que no se note (risas).
GD.163	A3: Para pasar piola.
GD.164	A2: Oye y nos iba a ver de repente el comandante del regimiento, el comandante Maldonado, que era...nos iba a ver al teatro sindicato, nosotros hacíamos obras complicadas...cuando llegaba el comandante, nosotros decíamos “ah, hasta ahí no más llegamos”, sin embargo, el iba al camarín ¡y nos felicitaba!, nos felicitaba no sé por qué...
GD.165	A1: Y nosotros nos preguntábamos ¿Habrá entendido la obra? A lo mejor no entendió...(risas)
GD.166	A2: A lo mejor no la entendió, creyó otra cosa...pero siempre pasaba, nos pasaban esas cosas raras de esa época digamos, de esa etapa del Tiara..

GD.167	E: Quería preguntarles igual por eso, si es que tomaban alguna medida respecto a la censura. Porque dicen que no tenían miedo pero quizás igual se cuidaban desde cierto lugar, o tomaban ciertas medidas desde algún lugar o antes de salir....
GD.168	A2: Normalmente no, porque éramos como decía Tito, éramos tan jóvenes que no...no teníamos la consciencia de que nos podía pasar algo en realidad. Teníamos tantas ganas de hacer esta obra o esta otra, que no teníamos esa consciencia...la única vez que nos pasó algo fue cuando las primeras etapas del Tiara, en nuestra propia sala, que nosotros hicimos una obra que se llamaba “Érase una vez el rey”, estamos hablando del año antes del fin de la dictadura...
GD.169	A1: '84, '83 por ahí...
GD.170	A2: Claro, hicimos esa obra donde imitamos a Pinochet, que era complicado.... Entonces esa vez cuando estamos iniciando la obra nosotros, seguimos un golpe fuerte en la mampara, y alguien gritó “¡Bomba!”, y salimos y salieron los que estaban afuera y vieron una caja, y dijimos “ah, esta es una bomba” y le explicamos al público que había una bomba (A1 ríe) y la gente salió arrancando, había un patio más adelante, por arriba de la pandereta todos arrancando (risas) las actrices y los actores también po. Llegaron...llegó el GOPE, en esa época ya era el GOPE... CNI y rodearon, cerraron toda la cuadra, y llegaron con esas mascarillas, ese bulto que estaba frente a la sala, ahí en la puerta, pero resulta que era una falsa alarma, pero fue una amenaza po, de todas maneas, era una amenaza fuerte, el hecho de que estuviéramos haciendo ese tipo de obra en una época complicada, donde nos reíamos del dictador, nos reíamos del dictador...que la gente decía “¿Cómo ustedes hacen estas cosas?” Pero creo que esa es la única vez quizá que tuvimos una amenaza fuerte que tuvimos de, como diciendo...una advertencia, como la próxima quizá va a ser inevitable...
GD.171	A1: Nosotros todavía hacemos esa obra, todavía la tenemos en cartelera, de hecho el 20 tenemos una función en Graneros de esa obra, hoy es para la risa, pero en esa época...
GD.172	A2: Claro.
GD.173	A3: Hoy no tiene tanto impacto como lo tuvo esa época...
GD.174	A1: En esta época es un chiste no más
GD.175	A2: Pero en esa época no era ningún chiste po.

GD.176	A1: Claro, igual como pasó en “La noche de los volantines”...
GD.177	A2: Claro... son obras con contenido fuerte.
GD.178	A1: Hay obras que son...sí.
GD.179	E: ¿Nunca les pasó que los persiguieran o los amenazaran personalmente a alguno?
GD.180	A2: A mi sí. A mi en el sindicato en la primera etapa... porque había un toque de queda que era al principio era a las 4 de la tarde, después fue a las 7...y nosotros ensayábamos temprano pero esa vez nos atrasamos, y yo me vine por Cuevas a la casa, y me pararon...y uno de ellos me puso la pistolita en el pecho: ¿De dónde vení? Con los garabatos correspondientes...”Vengo del sindicato”, “Aah, ustedes son los hueones que hacen teatro”, y yo dije hasta aquí no más llegué... y me dijo “mira, ¿Dónde viví tú?” “Yo estoy como 4 cuadras más allá, si me atrasé no más, ni no pasa nada”, “Ya, nosotros vamos a dar una vuelta, tení 3 minutos para correr, porque si no, nos vamos a dar la vuelta, y si a la vuelta te pillamos afuera, hasta ahí no más llegai”. Nunca había corrido tanto en mi vida...y llegué a la casa y no hubo ningún problema, pero esa vez fue complicado.
GD.181	A1: Pero como compañía fijate no...no. No tuvimos problema como compañía. A mi también me pillaron de repente por el toque de queda, pero cosas, pero así como compañía...sí nos sentimos muy vigilados, y como te decía Mario, siempre iba...sabíamos que estaban los de la DINA y CNI ahí detrás mirando las obras y todo eso, pero no tuvimos...nunca nos fueron a prohibir hacer algo... nunca, no.
GD.182	A2: Nunca, nunca, nunca. Hubo un grupo aquí en Rancagua que los relegaron, los torturaron...una compañía de aquí de Rancagua que fueron torturados de todas maneras, y fueron relegados al sur de Chile.
GD.183	A1: Claro, porque ellos privilegiaron lo político literalmente partidista, y no defendieron el texto. Eso era para nosotros fundamental, entonces cuando hablaban por ejemplos del “dictador”, de la “isla no sé cuanto paradisiaca” que estaba ahí muy bien, ellos hablaban de Pinochet por ejemplo...
GD.184	A3: Ponían nombre.
GD.185	A1: Claro.

GD.186	A3: Con nombre y apellido.
GD.187	A2: Entonces ahí...
GD.188	A1: Ahí tuvieron problemas.
GD.189	A2: Ahí tuvieron problemas. Nosotros lo supimos hacer.
GD.190	A1: Sin ser necesario, porque todo el mundo sabia a qué íbamos po.
GD.191	A2: Hablábamos de Pinochet sin nombrarlo, y todo el mundo sabia que estábamos hablando de él, entonces, fuimos, en ese aspecto fuimos bien inteligentes...o muy estúpidos. No sé, pero alguna de las dos cosas (risas), por suerte fue lo otro.
GD.192	E: Y ¿Cuáles creen ustedes que son sus tácticas para posicionarse como compañía estable ya en democracia?
GD.193	A2: Bueno, de hecho nos posicionamos en democracia po, llegó la democracia...
GD.194	A1: Ya estábamos.
GD.195	A2: ...y salimos del sindicato. Llegó la democracia y nosotros... es triste decirlo, pero nos echaron del sindicato prácticamente con la vuelta de la deomocracia.
GD.196	A1: Pero salimos antes de la democracia...
GD.197	A2: Antes de la democracia, claro po, cuando hubo elecciones, porque antes de la democracia...
GD.198	A1: Nosotros salimos el '84.
GD.199	A2: ...Hubo elecciones en el Sindicato Sewell y Mina, hubo elecciones, y el presidente que habían impuesto por la dictadura nos mantuvo en el Tiara...en el Sindicato. Pero hubo elecciones, cambió el presidente y de ahí nosotros nos fuimos porque no estuvimos de acuerdo con el método de él. Él quería hacer las obras que él quería, y nosotros dijimos no, nosotros somos Tiara: Teatro Independiente de Actores Rancagua, ¡Independiente de actores de Rancagua! “Nosotros jamás hemos ido a ala intendencia a entregar textos, y menos te vamos a entregar un texto a ti po”. “Entonces se van”. Nos fuimos. Y ahí llegamos a la sala y ahí seguimos funcionando.
GD.200	A1: Sí, nosotros estábamos posicionados ya en el '90.

GD.201	A2: Claro, estuvimos 8 años en el sindicato.
GD.202	A1: En el '90 llevábamos 15 años ya... del '75, '85, '90... 15 años po. 15 años haciendo teatro, 15 años que no son como los últimos años en que hay otras compañías, si no que 15 años donde fuimos los únicos. Los que salvamos el teatro por decirlo de alguna forma aquí en Rancagua en esa época, y bueno, había una compañía de teatro que tenía el Teniente, la “Braden Copper Company” cierto, que tenía un grupo de teatro pero eso con obras muy puntuales y todo muy mandado digamos, si, para nosotros no hubo mucha diferencia, yo no lo sentí como “Llegó la democracia” teatralmente no. Incluso, me atrevería a decir que se relajó tanto la cosa que se relajó también en el público. Es lo mismo que hablábamos, que hablaba Facundo Cabral, que llegó la democracia y quedó cesante como cantante de protesta digamos, porque ya a la gente no le interesaba porque todos podían decir lo que antes nadie se atrevía a decir, y que tenían que ir al teatro para verlo.
GD.203	A2: Bueno, de hecho, muchos dramaturgos también po, el mismo Radrigán, oye premio nacional de teatro, mientras estuvo la dictadura, él... todo el mundo hacía sus obras, llegó la democracia y ya las obras, ya nada, ya esta todo dicho y esa es la diferencia entre un obra que fuese clásica y perdura en el tiempo, a una obra que habla de una época determinada, como Radrigán por ejemplo, siendo gran dramaturgo pero hablaba de una época determinada, y después ya se transformaba en una obra testimonial, pero nada más.
GD.204	A1: Claro, uno de repente ve textos de Radrigán ahora, y...
GD.205	A2: No te dice nada.
GD.206	A1: Ni un brillo, está como pasado de moda ahora.
GD.207	A2: Sin embargo, tú ves obras de Wolf, y...
GD.208	A3: Y están totalmente vigentes.
GD.209	A2: ¡Vigentes! Claro.
GD.210	A3: Como “Los Invasores” po.
GD.211	A2: ¡Claro! “Los Invasores” pues. Siendo una obra social, pero ya todavía está vigente.
GD.212	A3: Es que son... es que era más visionario también. Traspasaban más...

GD.213	A1: Es que es una crítica social más que política, porque lo social no se va a terminar, siempre...
GD.214	A3: No po, y siempre son como los mismos conflictos sociales.
GD.215	A1: Si po, siempre hay marginados de la sociedad, y siempre....
GD.216	A2: Y siempre Wolf, en todas sus obras se enfrentó a las clases. En todas sus obras, si tú ves “Flores de papel”, la mujer de la clase alta que llega con un hombre que vivía en la periferia...
GD.217	A1: Un vagabundo.
GD.218	A2: En la periferia del río, entonces ahí lógicamente había enfrentamiento, porque el hombre se dan más fuerte al enfrentamiento entre las clases sociales y Wolf la mayoría de sus obras era eso, habían enfrentamientos sociales, que no eran tan políticos, ¿Cierto? Como lo podía haber hecho Radrigán que hablaba de una época determinada, que ahora ya como te digo, pasa a ser una obra más testimonial que una obra... que se puede hacer.
GD.219	1.22.17.39 A1: Claro, para nosotros como te decía delante, siempre ha sido más importante para nosotros enfrentarse a esa crítica social; del pobre, del marginado. A esa crítica social, más allá del político de moda, o el que esté arriba o le toque el turno. Hemos pasado varios gobiernos y siempre la crítica social existe, porque siempre hay pobres, siempre hay marginados, siempre hay unos que se aprovechan y otros que la sufren, eso siempre ha existido y siempre existe, entonces las obras no pasan de moda, las obras siempre están vigentes y siempre la crítica sirve. Eso es lo que pensamos nosotros, si hay una persona que salga pensando distinto ya logramos nuestro objetivo. Porque la crítica política partidista termina ahí. Nosotros reclamamos por Pinochet por ejemplo, Pinochet se fue, terminó y se murió, listo, se acabó. Entonces no es lo mismo que reclamar sobre la pobreza por ejemplo, o sobre abusadores, porque esos siempre han existido.
GD.220	E: A partir de este relajo del público del que me hablan, ¿ustedes toman ciertas medidas para tratar de atraerlos nuevamente en algún momento? ¿O siguen haciendo lo mismo, se mantienen en una constante?

GD.221	<p>A1: Lo que te decíamos delante, yo creo que ahí empezamos a emigrar, entonces hacíamos un par de comedias chistosas, entonces la gente iba, y de repente hacíamos una obra un poquito más seria, más profunda. Entonces la gente iba a ver una comedia y se encontraba con una cosa más profunda, “chuta ya”, ¿Cachai? Entonces después hacíamos otra comedia para liberar... eso fue lo que tuvimos que empezar a hacer, porque antes la mayoría de las obras era todas así como al callo digamos, pero después hubo que empezar a matizarlo un poquito eso, y el público empieza a cambiar, bueno, los años empiezan a pasar, los viejos que iban a vernos cuando nosotros éramos jóvenes estaban todos muertos, empieza a salir gente más joven, y la gente joven viene con otras ideas, con otros pensamientos, y hemos tratado de escucharlos... (pausa)</p>
GD.222	<p>A3: (risas) Sí.</p>
	<p>A2: Aquí lo que salva al Tiara es la calidad de los actores, o sea, es innegable que Tiara tiene actores talentosísimos, y eso yo creo que una obra que no es tan buena, si está hecha con buenos actores, es una obra que vale la pena hacer. Eso hablábamos de repente en el teatro, que una vez se enojaron mucho cuando yo hablé del teatro digestivo, porque una obra de gran texto se puede transformar en un teatro digestivo, si está mal actuada y está mal dirigida, ¿si o no? Una obra como Shakespeare se puede transformar en teatro digestivo si está mal hecho. O una media tan simple como una que estamos haciendo, que con la pandemia se suspendió, “La locura del cura” se llama, una obra de un actor uruguayo, que no tiene un gran... que no es tan profunda la obra, pero si se hace con actores que trabajan bien la comedia, se transforma en gran comedia, ¿cierto? Todo depende de los actores, la dirección, muchas cosas.</p>
GD.223	<p>A1: Se transforma en un teatro digestivo bien hecho.</p>
GD.224	<p>A2: Transformamos las obras de teatro en gran teatro, y esa es la gracia</p>
GD.225	<p>A3: Como que en el fondo, ¿el contenido pasaría como a una segundo plano y se sustentaría en la calidad de la actuación? Es como el Tiara haría una comedia... cómo muestra la comedia en verdad, la actuación</p>
GD.226	<p>A2: ...Sin decir nada, que no diga nada, pero si está bien hecha...</p>
GD.227	<p>A1: ¿Cómo que no diga nada?</p>

GD.228	A3: Eso es lo que quiero... como que estoy tratando de entender al A2: en verdad no tiene mucha profundidad, en verdad la comedia no tiene profundidad, ¿cierto? Esa comedia en particular. Pero lo que demostraría el Tiara es la calidad de la actuación en la comedia de los actores. Cómo nosotros hacemos la comedia, con las técnicas, todo lo que lleva una comedia.
GD.229	A2: Pero claro, con la gracia del actor.
GD.230	A3: Aquí no resalta el texto, el contenido, resaltan las actuaciones.
GD.231	A1: No, no, el texto es entretenido no más.
GD.232	A3: Resaltan las actuaciones.
GD.233	A1: Entonces el público se va a entretener ahí.
GD.224	A2: Pero si está mal actuada, no se va a entretener.
GD.225	A1: Ah no, correcto, sí.
GD.226	A2: A eso voy, todo depende del actor que la trabaje, y cómo se plantea la obra en el escenario.

GD.227

A1: De hecho, trabajos que hemos ido a... nos pasó una vez en un encuentro internacional de teatro, no sé si en Osorno, en Chillán, por ahí...estaban dando una obra de teatro que estaba muy mal hecha, a nuestro gusto estaba como mal actuada, mal hecha. Entonces de repente alguien dice “mira, cierra los ojos, cerremos los ojos y escuchemos la obra” e hicimos un poco el ejercicio de cerrar los ojos y escuchar la obra, y llegamos a hacerla, creo que era “Isla de porfiado amor” parece que era. Y el texto era maravilloso, pero estaba mal hecho, y mal hecho se pierde, entonces volvemos a lo que hablaba un poco Peter Brook cuando habla del teatro mortal, no sé si lo has visto, pero habla del teatro mortal, teatro mortal es justamente lo que dice el Mario, puedes pescar un texto de Shakespeare y echarlo a perder, o puedes pescar un texto de cualquiera, desconocido y de repente engrandecerlo si está bien hecho, mira, más que bien actuado, que también reconozco que hemos logrado juntar dentro de la compañía buenos talentos, eso es innegable, pero más que eso que es la forma seria y profesional de hacerlo y de tomar el trabajo, eso yo creo que es lo importante, porque si e suma comedia vamos a hacer bien la comedia, y vamos a defender el texto, y vamos a trabajar los matices y vamos a trabajar en las inflexiones y todo eso, y lo vamos a trabajar, en serio, es la diferencia que nosotros podríamos tomar una obra del Pato Torres, y yo te aseguro que si nosotros lo hacemos, la obra va a ganar, porque la vamos a hacer seriamente, profundamente vamos a estudiar el texto, y como decía la A3 recién, vamos a estudiar, a hacer un estudio de personaje, un trabajo de mesa, qué piensa este personaje, no una cosa, “ya hagámoslo no más”, “oye te saliste del texto” “eso no va en el texto” “me pegaste fuerte”, ese tipo de cosas que en el fondo matan, ese es el teatro mortal famoso, porque en definitiva terminan matando un poco el teatro, yo creo que ahí esta la cosa, en hacerlo, en trabajar en serio. Nosotros de repente hemos estado 6, 7 meses trabajando en una obra de teatro, porque no hacemos la obra d teatro hasta que esté lista, nosotros no partimos diciendo “ya, empezamos ahora a hacerla, entonces en dos meses más tenemos la función de estreno”, no, nosotros estrenamos cuando la obra esté lista, hay obras que se demoran más y obras que se demoran menos, pero, pero no nos ponemos fecha de estreno, como sé que hacen muchas compañías que se ponen fecha de estreno cuando empiezan a ensayarla, esté como esté la obra, aunque le falte correrla, aunque le falte lo que sea, ahí yo creo que está un poco la diferencia.

GD.228	A2: Yo he visto obras de García Lorca que son una... mira, de una manera no tan...más delicada, yo creo que han sido una mugre, ¿por qué? Porque la obra se hizo en un mes, no hubo un estudio profundo, ¡especialmente la obra de Lorca! Entonces no hubo un estudio profundo del personaje, no:“¡aprendase el texto! ¿no te has aprendido el texto? Ahora ta ta tá listo, está lista la obra” pero no hubo un estudio de personaje, no es el Tiara lógicamente, otras compañías, pero que ha sido... ahí esta lo que dice A1, si uno no trabaja con seriedad una obra cual fuere, el resultado no va a ser bueno, menos si la hacen en un mes.
GD.229	E: ¿Cuánto tiempo dura su proceso de trabajo más o menos? O sea, ¿cuánto se demoran en general como en promedio? ¿Cuánto tiempo prueban las primeras cosas, cuánto tiempo ensayan, cuánto tiempo la corren...?
GD.230	A2: Según la obra, por ejemplo, “Los Invasores” la estuvimos ensayando como 7 meses, Los invasores. Otras obras que han sido menores, pero normalmente el Tiara, de 4 meses de ahí no salimos.
GD.231	A1: Sí, 3 meses como mínimo, te digo ensayando 5 veces a la semana.
GD.232	A2: Imaginate la obra de Neruda, cuánto estuvimos ensayándola.
GD.233	A3: Ensayábamos hasta el domingo.
GD.234	A1: Si po.
GD.235	A2: Claro.
GD.236	A1: Ensayábamos en la noche.
GD.237	A3: O en la mañana tempranito.

GD.238	A1: Ahora, normalmente el trabajo de mesa empezamos a leer la obra, empezamos a leer la obra aquí sentados, este es nuestro trabajo de mesa, empezar a ponerle inflexión y a conversar de los personajes, de dónde son, como dice Mario, depende de la profundidad de la obra que estemos enfrentando, ahí partimos y estamos en eso, diría yo unos 15 días y empezamos ya a mover la obra en el escenario, a darle movimiento, y en ese proceso en que le damos movimiento y pasamos la obra, vamos memorizando el texto, y una vez que la obra está memorizada, está hecha, está todo marcado el movimiento, está lista, luego viene el proceso del ajuste, de buscar el texto, o sea, de buscar vestuario, el maquillaje, una vez que está todo eso más o menos listo, le damos unas buenas pasadas, y una vez que la obra corre y está corriendo bien, ahí programamos el estreno (risas).
GD.239	A2: Y todo depende del director, han habido ratos que hemos estado ensayando la obra 6 meses, 7 meses, y al director de repente se le ocurre “ay no que mejor hagamos esta, cambiemos esta escena...” lo que pasa.
GD.240	E: Pasa.
GD.241	A2: Entonces eso también le hace mal a una obra po.
GD.242	A3: También se pule cada uno también, cada uno tiene su trabajo individual, si bien es colectivo, cada uno también tiene que entrar como en la misma sintonía, y si hay que ayudar al compañero, se para y el compañero tiene que repetir y repetir y repetir hasta que encuentre su personaje.
GD.243	A2: Como dicen en el teatro no siempre 2+2 son 4.
GD.244	A3: Y a veces la gente no entiende, como que no comprende que el proceso sea tan largo, “¿Tanto para ensayar una obra, en serio?” Creen que es rápido, y es de verdad es un proceso, porque nosotros lo tomamos así con la seriedad que corresponde en verdad, y nos demoramos lo que nos tenemos que demorar porque tiene que salir bien po.

GD.245	<p>A1: A mí lo que me pasa, que me ha pasado mucho con el teatro escolar, porque muchos de nosotros los actores hacemos clases en colegios, y tenemos talleres de teatro y todos los años va... seguramente tu has escuchado y sabemos que en Pichilemu se hace un encuentro de teatro donde llegan todos los colegios que quieren, alrededor de 40 colegios, y a mí me pasa que yo terminé este año en 2020 y en diciembre los chicos salen de vacaciones y les paso el texto del próximo año, entonces me ha tocado que he llegado a Pichilemu, y he tenido a compañeros, colegas, profesores que llegan a ensayar porque no tienen listo el final todavía, o que recién están terminando de aprenderse el texto, y la obra yo ya la hice funciones en el colegio hace 2 meses, esa es un poco la fórmula que se da del trabajar la obra que sea, el texto que sea como sea, pero trabajarlo en serio, profundamente, cuan bien el colegio, cuan bien o cuan mal pueda salir, eso depende bueno de los talentos, el teatro en el colegio, uno está haciendo participar al teatro, más que enseñar profesionales, hay cabros que son malos y no le pegan ni el quinto bote al teatro pero cual están y hay que hacerlos actuar.</p>
GD.246	<p>A3: Es que es más que aprenderse el texto, porque te lo puedes aprender de memoria, en verdad es repetir, es interiorizarse en el personaje, como tomarlo po, en serio, porque si es por repetir un texto, ¿cuánto nos demoraríamos en aprendernos un texto? Nada po...(pausa) depende del texto (risas) depende de la persona y el texto, pero la interiorización es más larga, si no es como actor... un actor pasivo encuentro yo. Lo que le transmitimos al público, la proyección, estamos transmitiendo una verdad, o sea es una fantasía en verdad, pero se hace verdad que el público al final cree, cree en lo que está viendo, pero si no lo hacemos con la verdad que tiene el personaje, esa verdad no... va a ser...no va a llegar po, o sea no va a llegar al público, no le llegaste al público.</p>
GD.247	<p>E: Me gustaría saber también cuán importantes fueron esos vínculos teatrales que lograron tanto al inicio como lo que pudieran tener ahora también. Como lo que me mencionaban del Ictus, esos dramaturgo que les otorgaban obras... ¿Cuál fue el impacto que tuvo en ustedes en ese momento? Y si aun tienen lazos con otras compañías, con otros actores o dramaturgos, o si eso se fue perdiendo con el tiempo.</p>

GD.248	A2: Yo pienso que los primeros vínculos que tuvimos, los primeros años fueron los que nos marcaron a nosotros, de todas maneras, yo creo que a nosotros nos marcó Wolf, Radrigán, nos marcó Rivano... el Ictus, fueron los que nos formaron a nosotros como actores, ahora vínculos ahora muy raro, no tenemos tanto vinculo...
GD.249	A1: O sea las amistades duran, siempre somos, pero ellos están en su camino, nosotros en el nuestro, se fue...
GD.250	A2: No hay tanto vinculo.
GD.251	A1: Claro.
GD.252	A2: Pero en la primera etapa si, que fue la que nos marcó a nosotros, en nuestro estilo y nuestra forma de trabajar. Esa escuela del '79, '75 hasta el '80, '85, nos marcaron esos dramaturgos de todas maneras.
GD.253	A1: Ahora los vínculos existen, ellos saben que nosotros existimos, nosotros sabemos que ellos existen, y hemos ido sintiendo de apoco, creo que, porque como eran mayores que nosotros, se han estado muriendo, y los hemos estado perdiendo, entonces y... esos vínculos, pero siempre existen, hemos tenido la suerte de encontrarnos... Una vez nos encontramos en Chillán por ejemplo con Oscar Castro...
GD.254	A2: El actor...el dramaturgo,
GD.255	A1: El actor justamente, el dramaturgo de "Había una vez un rey", y "¡Hola!" "¡Hola!" Nos sacamos fotos, compartimos, conversamos. En algún momento nos hemos ido encontrando con ellos, no hace tantos años estuvo acá Jorge Díaz, que vino para un aniversario nuestro, Fernando González, ¿Qué se yo? La...
GD.256	A2: Radrigán.
GD.257	A1: Radrigán.
GD.258	A2: Wolf.

GD.259	A1: Bueno, Wolf hace muchos años, pero el, como se llama... pero el hace poco, hace 5, 7 años atrás o 10 años atrás, ya no me acuerdo cuantos años atrás... vinieron y estuvieron acá con nosotros compartiendo, la Mané... Fernando Cuadra. Me acuerdo que vivieron para un aniversario, y siempre hemos estado como te digo se han dividido un poco las vidas, y con todo esto de la democracia como que la cosa se calmó también toda esa efervescencia que existía en esa época, y que los que nos atrevíamos a decir algo nos juntábamos, y nos apelotonábamos, pero después como todos podían decirlo, ahí como que la cosa se relajó un poco, pero siempre existió, hasta los últimos años estuvo acá con nosotros, para los 40 años estuvo celebrando en “Te llamabas Rosicler”...
GD.260	A2: Rivano.
GD.261	A1: ¡Rivano!
GD.262	A2: Rivano estuvo con nosotros un año antes de morir. Nosotros le hicimos un homenaje a Rivano en nuestro aniversario, y después murió...
GD.263	A1: Si po, y vino pa’ acá, estuvo con su mujer, compartió con nosotros, vio la obra... siempre hemos tenido ese contacto, no nos veíamos tanto, porque ya no estábamos viajando a Santiago a buscar obras de teatro como lo que se hacía al principio, porque empezaron a salir muchos más dramaturgos, además hemos tratado como te digo yo, de abrirnos un poco, porque uno cuando viejo se empieza a cerrar, y a hacer “esto hago yo” y “esto es lo que hacemos” y hemos tratado de no cerrarnos tanto y de ir abriéndonos un poco al pensamiento de la gente más joven, de los nuevos dramaturgos y todo eso. No siempre lo hemos logrado, pero lo tratamos, digo sinceramente que lo tratamos de hacer.
GD.264	A3: Yo creo que como en el 2000, cuando empezaron 2000 ahí como partieron ustedes con el cambio a la apertura, como puse ahí, porque yo siempre tuve el conceptos del Tiara cerrado, Tiara cerrado en el tema de grupo, de grupo de muy consolidado ustedes pero no accesible a nadie, yo de verdad como que lo escuché en algún momento... pero cuando se abrieron paso como a la escuela y pasó a ser el Tiara más de educación, porque el Tiara en definitiva siempre ha sido más educativo el Tiara, porque con todas las obras que han tomado de esos textos han enseñado al público desde el teatro.

GD.265	A1: Y siempre hicimos talleres antes po, antes de partir con la escuelas todos los años hicimos talleres de teatro, claro.
GD.266	A3: Y ahí partió, empezó a entrar gente nuevo po, y eso hizo super bien po.
GD.267	A1: Y siempre hubo esa imagen de grupo cerrado ah, pero siempre yo les he dicho “¿Pero tú has ido al Tiara?” Como que piensan que ellos van a llegar y van a decir: “¡Uh llegó la A3, ya hagamos una obra donde esté la A3!” ¡No po! Hay personas que han estado un par de años por lo menos antes de subirse al escenario a hacer una obra de teatro, porque hay que estar para hacerse necesario, si uno no está no se hace necesario y las cosas siguen funcionando igual.
GD.268	A3: Sí.
GD.269	E: Pasando ya a otra parte en la recta final, me gustaría saber cómo se observan ustedes como artistas. Su rol como artistas a través del Tiara.
GD.270	A1: Su rol de artista...
GD.271	A2: Eh, yo, a ver, yo desde el año '75 a través del tiempo yo pienso que no he cambiado mucho, a mi gusto de siempre mi admiración por el teatro de texto, sabiendo que con el teatro de texto no voy a ganar...se puede ganar más haciendo comedia, pero mi transformación como actor no ha sido tanto, las técnicas, algunas cosas nuevas, yo... uno nunca termina de aprender pues, yo de cada persona aunque sea un alumno, yo aprendo, y eso me ha ido haciendo evolucionar un poco en ciertos aspectos. Insisto, para mi, hablo de forma personal, me marcó mucho trabajar con grandes maestros, y independientemente que nos guste más hacer este estilo de teatro, o este otro estilo de teatro, a mi. A mi me gusta los extremos, me gusta el drama o me gusta la comedia, pero obras así que no te dicen nada no me interesan, personalmente no me interesan. O se hace una gran, una gran, una comedia pero desatada, o se hace un trabajo bonito con un autor de texto, y eso ha sido mi pequeño evolución en el teatro, además cuando empiezas a ponerte más viejo, te pones más exquisito po, claro, le cuesta más elegir obra, ¿Por qué? Porque se pone más no sé po, “esta obra tiene esto, pucha pero no me gusta mucho lo que dice” te empiezas a poner mas exigente, porque ya han hecho tantas cosas, no cualquier cosa que te entreguen uno la va a hacer, y la evolución ha sido esa, básicamente esa, pero sigo manteniendo esa escuela de teatro de texto...

GD.272	A1: No sé a qué... no entiendo mucho la pregunta.
GD.273	E: Me refiero como a... a cuál creen ustedes que es su posición o su trabajo como artista de la compañía Tiara, y no sé, en la región, o en el país, a través del tiempo... Claro, ustedes me hablaron de la dictadura que en ese tiempo fue un rol muy importante, porque era la única compañía que existía, pero, ¿Cómo eso se va transformando en el tiempo? ¿Cuál creen que es su rol hoy, por ejemplo, como artistas, en esta compañía?
GD.274	A1: Yo creo que...
GD.275	A2: Yo te hablé en forma personal.
GD.276	E: Sí, esta bien, está bien.
GD.277	A2: No como compañía, como Tiara.
GD.278	A1: Como forma personal en la compañía.
GD.279	A2: Claro.
GD.280	A1: Si po.
GD.281	A2: Eso es lo que preguntó, por eso yo le contesté de forma personal, lo que yo, cuál había sido mi evolución, mi rol.
GD.282	A1: Si po.
GD.283	A2: Eso me parece que es, ¿o no?
GD.284	E: Sí, está bien.

GD.285	<p>A1: Para mi yo siento que mi labor en este momento es educativa si se quiere decir, siento que ahí está lo que en estos momentos me llena más, es el poder ser capaz de traspasar mi experiencia, ya sea en conocimiento, en cuanto a técnica, en cuanto a formas teatrales, como en la practica, desde el escenario, y tratando e cuidar siempre respetando la mirada del actor o de la actriz, pero siento que como por ahí va, yo siento que estos momentos a la parte que voy, cuando vamos a estos encuentros teatrales y nos encontramos con gente, siento de que hay gente que quiere escucharte, y que quiere escucha tu experiencia. Hay otros que no ah, hay otros que no le interesa, que los viejos no tienen idea, ¿cierto? Siempre ha existido un poco eso de que “no saben lo que hacen, nosotros estamos en otra” pero hay un montón de gente que quiere escuchar cuál es tu experiencia, cuál es tu conocimiento, que es lo que uno sentía cuando conversaba con estos grandes maestros, uno los escuchaba, ellos hablaban y uno maravillado los escuchaba la forma en que ellos hablaban, pero yo siento que en forma personal dentro del Tiara, y es cierto que en ciertos forma el Tiara se ha convertido un poco en la mirada final digamos de mucha gente, insisto, no de todos, pero de mucha gente joven que está haciendo teatro, que les gustaría ser como el Tiara, le gustaría llegar a lograr tener una compañía como el Tiara, de poder tener un espacio, gente.. ahí yo creo que esta nuestra mayor responsabilidad de comportarnos de forma correcta porque sabemos que estamos siendo mirados, y entonces no equivocarnos y tratar de hacer las cosas bien para no fallarle a esa gente, eso es lo que siento yo.</p>
GD.286	<p>A3: Ya, para mí...es como, ya..difícil de explicarlo, pero es como, siento que por ejemplo los que estamos, como la generación nueva por decirlo así, pero no tan nueva tampoco... me faltó acá mi otra compañera, siento que nosotras tenemos la gran labor de seguir, o sea darle continuidad al Tiara después que ustedes no estén. (A1 solloza en broma) Siento que...</p>
GD.287	<p>A2: Claro, uno cuando llega, va a llegar el momento, de hecho ya se han retirado algunos ya</p>
GD.288	<p>A3: Claro va a llegar ese momento.</p>
GD.289	<p>A2: Entonces lógicamente la gente que venga de atrás es la que tiene que seguir con la compañía.</p>
GD.290	<p>A3: Y sería súper bonito hacer eso porque el Tiara se ha mantenido en la historia</p>

GD.291	E: Sí.
GD.292	A3: ¡Y se ha mantenido activo! ¡Siempre ha estado el Tiara! Aunque han habido esos momentos medios planitos así esos momentos, pero está el Tiara, está, siempre ha estado el Tiara. Entonces la labor de nosotros los jóvenes en este caso, es seguir po, y seguir con la mística, seguir con sus enseñanzas, porque acá, si bien los chicos tienen sus maestros, que son los dramaturgos, algunos directores y todo, para mi mis maestros son ellos po, ¡son los Tiara po! Los Tiara fundadores po, los Tiara... y profesores también, entonces nuestra labor es continuar con sus enseñanzas y seguir po, que el Tiara siga, llevarlo, como la mística es lo que me encanta de esto, de este grupo que no la encontré en Santiago, no la encontré en Santiago la mística y por eso, me quedé acá en Rancagua en el Tiara, por la mística y por el trabajo, por lo que hacen.
GD.293	A1: Sí, lo que yo... lo importante de que hablaba Mario delante de las discusiones o las peleas que nosotros hemos tenido, y nos hemos agarrado fuerte, te digo en 45 años, o 20 años, o los años que sea, uno discute y pelea, de repente tiene días buenos, y otros días malos, llega malhumorados, llega bien, ¡vive po! Tiene vivencia, tiene familia, tiene gente que...necesidades, problemas, pero siempre para nosotros lo que nos ha unido es esto, es el teatro, esto es lo que nos une realmente. Nosotros normalmente tenemos amigos por otros lados, nos juntamos pa' tomar un copete con otra gente, nos juntamos nosotros también de repente, y muchas veces, per normalmente tu tienes tu círculo de amistades, yo tengo mi círculo.
GD.294	A3: No somos así como los amigos de allá, somos los que nos juntamos acá, y aquí somos la familia, todos nos repartimos, entonces eso nos ha mantenido porque todos queremos el teatro, todos amamos el teatro profundamente, y queremos seguir haciendo teatro, queremos el Tiara, como empresa por decirlo de alguna manera, y aquí estamos po, y nos juntamos, peleamos y todo eso, nos vamos enojados y al otro día aquí estamos, porque esto es más grande.
GD.295	E: Claro, a partir de eso me gustaría saber cuáles para ustedes han sido los momentos más difíciles como compañía, Pueden ser varios.
GD.296	A2: ¡Ay!
GD.297	A1: Bueno, a mi se me viene al tiro a la cabeza el terremoto.

GD.298	A3: A mi también se me vino al tiro el terremoto.
GD.299	A1: El terremoto del 2010 que se nos cayó una muralla que es justamente la muralla de la sala que daba a la calle, y nos quedamos ahí sin problema, por suerte era febrero y no habían clases.
GD.300	A3: No había ni obra no había, o sea ni estábamos.
GD.301	A1: Claro, estábamos como parados en verano, pero... por lo menos en la sala, y eso fue un momento complicado, difícil, porque tuvimos que empezar a hacer funciones, vender entradas, La Casa del Arte nos prestó su sala para que hiciéramos funciones de “La Nona” me acuerdo y vendimos todo, nos comprometimos a vender entradas para sacar plata y poder comprar madera, ladrillos, cemento y trabajar entre nosotros, no había plata para pagar maestros ni nada, afortunadamente uno de los integrantes del Tiara es maestro, trabaja en eso, entonces tiene hartos conocimientos y eso nos ayudó mucho, y tuvimos que reconstruir, eso fue un momento complicado.
GD.302	A2: Ese yo creo que ha sido el momento más complicado, de todas maneras, eso, ahora en lo artístico, uno tiene momentos complicados, por ejemplo, nosotros hicimos una obra en la sala que se llamaba “Pedro, Juan y Diego” y en el estreno no fue nadie. (risas) ¡Fue terrible!
GD.303	E: ¿Qué año fue eso?
GD.304	A2: Eso fue en el año... '90, '93, '94
GD.305	A1: Por ahí.
GD.306	A2: Oye estrenamos la obra ¡y no fue nadie! (risas) Entonces pa' mí eso fue un drama, eso fue uhh momento terrible.
GD.307	A1: Tremendo drama igual.
GD.308	A2: No tanto como el terremoto, pero que a un actor a un estreno no vaya gente pero me sentí ya lo último, entonces eso para un actor...
GD.309	E: Claro.
GD.310	A2: Y hemos tenido momentos lindos, y todo, pero esos eran momentos complicados.

GD.311	A1: Otro de los momentos complicados fue cuando se vendió la casa donde estuvimos más de 30 años, los dueños vendieron la casa, y salimos, yo me acuerdo que salimos con A2 a buscar arriendo, pensando que íbamos a tener que arrendar algo, y empezamos a buscar y nos dábamos cuenta que todo era mucho más caro de lo que pensábamos y que no íbamos a tener cómo pagarlo, eso fue un momento complicado porque veíamos que teníamos que estar desarmando allá, y no teníamos donde armar, no teníamos donde guardar todas las cosas que tenía la compañía... ese para mi fue un momento crítico, hasta que de repente salió la posibilidad de que nos ayudara alguien y alguien nos dijo “¿Oye y ahí al frente que...?” “Oye sí” “Oye sí” “Ah ya, pásaselo al Tiara”. Una cosa así que salió de, te digo, en un día. Y nos pasaron las llaves y nosotros nos vinimos, el Mario se quedó allá con un grupo desarmando y yo me quedé acá con otro grupo armando.y fue que cerramos allá un viernes ya abrimos un lunes...así.
GD.312	A2: Oye, el espacio que estuvo cerrado aquí como este, estuvo años cerrado, que era... estaba lleno de escombros.
GD.313	A1: Era casi una casa-habita po oye. Se pasaba la gente por todos lados y venían a tomar, a hacer fiesta, y toda la cosa, todo destrozado, el techo abajo, era horrible esto, horrible, y nosotros tuvimos que armar esto, con gente del Tiara, y gente de le escuela que nos ayudó y a pintar, a desarmar, a poner alfombras, hacer el escenario, a todo esto, trabajar y poner plata, nos habíamos ganado un proyecto, y pusimos plata nosotros ahí, que sé yo, estamos hablando de 3, 4 millones de pesos, por lo menos, como para empezar a funcionar en esto.
GD.314	E: Claro.
GD.315	A1: Que después se empezó a devolver plata, porque algunos prestamos plata, y después en los proyectos se empezó a devolver esa plata, que se había prestado para armar esto.
GD.316	A2: Pero tuvimos esa suerte.
GD.317	A1: Sí.
GD.318	A2: De, de que, bueno la Municipalidad en verdad que nos facilitó esto.
GD.319	A3: Yo creo que más que suerte es porque es el Tiara.
GD.320	A1: ¡Si po!

GD.321	A2: Claro, de todas maneras.
GD.322	A3: Por la trayectoria, ¡porque es la segunda compañía independiente más antigua de Chile po! Entonces debería también quizá, pero para eso hay que postular a proyectos po, si el Tiara quisiera tener un espacio por decirlo más bacán, pa' el Tiara, porque es el Tiara, por toda la trayectoria que tiene, pero eso tendría que postularse a proyecto po, para tener un espacio...
GD.323	A1: Pero no se puede po.
GD.324	A3: ¿No se puede?
GD.325	A1: No po.
GD.326	A2: Porque esto es, bueno es un colegio esto.
GD.327	A3: Como que construir algo para el Tiara, tendría que ser proyecto po.
GD.328	A1: No, no hay plata pa' eso.
GD.329	A3: ¿No hay plata?
GD.330	A1: No, si lo única forma que tú tengas un espacio propio y tu postules, ¿cachai? Si yo fuera dueño de esto podría postular para arreglarlo, y me podrían dar unos millones de peso para arreglarlo, pero si fuera dueño, pero si no soy dueño olvídate, no hay plata.
GD.331	A3: Y eso...y eso es fome po.
GD.332	A1: Si po.
GD.333	A3: Eso es fome pa'l Tiara que lleva tanto año, y no poder tener eso.
GD.334	A2: A pesar fijate que nosotros somos una compañía de teatro patrimonial.
GD.335	A3: ¡Patrimonial!
GD.336	A2: La Universidad Católica nos dio ese... no sé cómo se le podrá llamar, ese título, ese... nos nombró teatro patrimonial, entonces y yo dije, a ver ¿Qué significa que nos haya nombrado, junto con Ictus, compañía de teatro patrimonial por la Universidad Católica de Chile? Por el centro de estudios de la Universidad Católica de Chile, teatro patrimonial... claro que, la autoridad a nosotros debería ayudarnos, el gobierno de turno a nosotros...

GD.337	E: Es un problema de apoyo.
GD.338	A2: Claro, como teatro patrimonial, pero no ha pasado mucho con eso. Sabemos que lo que hizo la municipalidad, que como dice la A3 porque éramos el Tiara, nos pasó este espacio.
GD.339	A1: Sí, correcto.
GD.340	A2: Si hubiéramos sido otro grupo desconocido, no nos pasan.
GD.341	A1: No po, si hubiera sido un grupo recién saliendo no se lo pasan, digamos. Ahí la trayectoria pesa, hemos postulado, hemos ganado. Yo la otra vez estaba sacando la cuenta, hemos ganado grupal e independiente, actores o actrices Tiara, hemos ganado como 16 proyecto FONDART, y siempre hemos cumplido, nunca hemos fallado a una función de teatro, nunca decimos “ya, no, que no vamos a poder ir” No. Si nosotros decimos, y siempre los proyectos han hecho, y nos han contratado y hemos hecho bien le pega, por eso te digo yo que ahí esta el kit del asunto, en la seriedad y en la responsabilidad de hacer el trabajo, entonces sabias que nos iban a pasar esto y esto no se iba a convertir en un burdel o en una cuestión pa’ hacer fiesta pue’.
GD.342	E: ¡Claro!
GD.343	A1: Sí, eso fue.
GD.344	E: Y ¿Cuáles creen ustedes que han sido los momentos más memorables para ustedes como compañía?
GD.345	A2: A ver, bueno, tú sabes que cada obra pa’ nosotros, cada estreno, es un momento memorable de todas maneras, tú vienes a parir la obra en el escenario, una obra que se ensayamos tantos meses, pero yo creo que uno de los hitos más importantes del Tiara fue... ha sido la invitación a Australia, la invitación a la gira por Australia, ha sido un momento importante pa’l Tiara. Una función que hicimos para el cuero diplomático, en Canberra que es la capital de... de Australia. Entonces eso ha sido para mi un momento muy importante de la compañía, y algunos premios po, lógicamente, nos han dado muchos premios, bueno, la municipalidad, la intendencia...
GD.346	A1: Bueno ahí en la entrada tu podrás haber visto nuestra “egoteca”, está lleno de premios, y muchos que no recopilamos y quedaron por ahí, y todo eso.

GD.347	A3: Harto reconocimiento.
GD.348	A1: Pero yo creo que para mí una cosa que me marcó fue el tiempo después. Los 8 años que estuvimos en el Sindicato Sewell y Mina, en que arrendamos la casa y la empezamos a convertir en una pequeña sala de teatro, que era el sueño de muchos años de todos de nosotros de tener una sala propia, y esas dos piezas, ese living-comedor de esa casa antigua la convertimos en una sala de teatro y con camarines y conseguimos las sillas, eran de mimbre, y la...
GD.349	A2: Oye sí.
GD.350	A1: Y las pusimos, y ¿cómo se llama?, y ese para mí fue un momento memorable, que botamos la muralla, abrimos la ventana, qué sé yo, todas esas cosas, y empezamos e hicimos la primera función de teatro, eso para mí fue maravilloso.
GD.351	A2: Oye, botamos living-comedor sin preguntarle a la dueña (risas). Eso fue terrible, pero después, ella supo que habíamos botado después de un año de tener la casa arrendada. Yo iba a Santiago todos los meses a pagar, a pagar ese arriendo y no me atrevía a decirle. Entonces, hasta que en un momento le dije: “¿Sabe lo que pasó con su casa? Que en un momento se agrietó (risas) entonces tuvimos que botar la muralla porque estaba a punto de caerse”, “¡Ay qué bueno!”
GD.352	E: “¡Gracias!”
GD.353	A2: Entonces hubo que mentirle, y decirle “sabe que botamos esta muralla porque o si no la casa se iba a caer”. De esa manera...
GD.354	A1: Esa señora no sabía lo que tenía aquí en Rancagua, no sabía lo que valía esta casa.
GD.355	E: Claro, arrendaba no más.
GD.356	A1: Pagábamos una cochiná’ de arriendo.
GD.357	A2: Oye otra cosa, esto como una pequeña experiencia, la señora que arrendaba esta casa ¡era pinochetista! Hija de milico, tenía... yo cada vez que iba, todos los meses iba a pagarle, y tenía una esfinge de Pinochet con velas.
GD.358	A3: Un altar.
GD.359	A2: ¡Pinochetista la..! Y me decía a mí: “¿cierto que Pinochet..?” Y yo qué le iba a decir, “¡claro!”

GD.360	A3: ¡Si po!
GD.361	A2: No si... ¡de otra manera perdíamos la sala! No, si claro, "oye pero si se han portado mal con él" "Claro, se han portado mal con Pinochet" Ella juraba que yo era pinochetista, entonces vivió engañada hasta que se vendió la casa.
GD.362	A1: ¿A qué hora hay toque de queda hoy día?
GD.363	A3: A las 12 parece.
GD.364	A1: A las 12.
GD.365	E: Sí, si ya vamos cerrando. La última preguntada de hecho es: ¿Cuál creen que es la visión que tiene la gente de Rancagua o de la región sobre la compañía Tiara?
GD.366	A2: Yo pienso que, mi modo de ver, es una compañía emblemática, una compañía que es representativa not an solo de Rancagua si no de la región. Tú hablas del Tiara y la gente dice "¡Ah del Tiara, un grupo antiguo" Fijate, que, decía mucha gente "oye sabe que mi mamá me llevaba a mi cuando estaba chiquitito a mi al Tiara".
GD.367	A3: Yo po, yo los vi cuando era niña.
GD.368	A1: ¿Te das cuenta?
GD.369	A2: Entonces Tiara es una compañía emblemática de muchos años y representativa de la gente de la ciudad de Rancagua y de la región.
GD.370	A1: Sí, yo creo que la mayoría de la gente nos ve así, nos ve como un patrimonio, nos ve como la compañía de teatro, LA compañía de teatro.
GD.371	A2: Nos tienen mucho respeto.
GD.372	A1: ...de la región.
GD.373	A3: Sí, hay harto respeto por el Tiara.
GD.374	E: Me imagino.
GD.375	A1: Hay un grupo siempre disidente por ahí...
GD.376	A2: Hay gente también que no tiene idea quién es el Tiara po, gente que de la cultura...nada.

GD.367	A3: Pero la mayoría de las personas por ejemplo de aquí de Rancagua, sabe que es el Tiara.
GD.368	A2: Pero lógico po.
GD.369	A3: Y dicen el Tiara “Ah, es como lo clásico”, como que... yo he escuchado eso, “lo clásico”.
GD.370	A1: Si po, tú tienes contacto con gente más joven.
GD.371	A3: Y es lo clásico el Tiara.
GD.372	A1: Claro, alguno que “ah si, esos siempre hacen esto” porque les gusta otro tipo de teatro, “ah, están apitutados, siempre los ayudan” claro yo siempre he dicho: los pitutos son por amistad o son por trabajo en el fondo. Y uno si es cierto que está apitutado, ocupando esa palabra, sí, porque la gente nos conoce, y las autoridades que hoy son autoridades muchas veces nos fueron ayer cuando ellos eran jóvenes al teatro, y alguna no cuando eran jóvenes, pero crecieron con nosotros, crecieron viendo al grupo de teatro, entonces nos conocen, nos respetan, saben quienes somos.
GD.373	A2: Oye y trasciende la política ah.
GD.374	A1: ¡Claro!
GD.375	A2: Porque nosotros, han habido gobiernos de izquierda, que el Tiara ahí, y los gobiernos de derecha también, o sea todos. Hay un gran respeto por la compañía Tiara...
GD.376	A1: Si po, nos ayuda gente...
GD.377	A2: De todos los sectores políticos.
GD.378	A1: Y nosotros a todos les decimos que vamos a votar por ellos. (risas) Ellos saben, nos han dicho: “Yo sé que ustedes van a votar por otro”
GD.379	A2: Oye han venido aquí senadores de derecha a felicitarnos, ellos saben que son un escándalo.
GD.380	E: Claro, sí.
GD.381	A2: Pero respetan la trayectoria de la compañía.
GD.382	A3: Y porque saben que nosotros somos responsables y cumplimos con el trabajo.
GD.383	(llamada telefónica)

GD.384	E: No sé si tienen una palabra final que les gustaría decir, alguna conclusión a la que hayan llegado a partir de esta conversación.
GD.385	A2: Que espero que cuando tú tengas unos 40 años, vengas para acá, nos encuentres a nosotros de nuevo, y nos entrevistes.
GD.386	E: ¡Ya!
GD.387	A3: Por lo menos yo voy a estar. (risas)
GD.388	A1: Por lo menos la A3 te aseguramos que va a estar.
GD.389	A3: Yo voy a estar. (risas)
GD.390	A2: Porque el Tiara tiene 45 años pero pensamos estar mucho años más, este no es... cada día es un comienzo.
GD.391	A1: Sí, agradecerte a ti en forma personal el haber tenido la preferencia de querer saber un poco de nosotros, y como actriz, no sé si te vas quedar en Santiago, si vas a volver a Rancagua, y a ti, como a todos, las puertas de Tiara están abiertas para entrar y para ver que podemos hacer, aquí cuando nosotros nos juntamos, y conversamos, creamos, inventamos y decimos “¿por qué no hacemos esto?” “¿y por qué no hacemos esto?” Cuando estamos en las casas estamos en nuestro pensamiento, pero acá es donde nacen las cosas. Siempre le digo yo, hay que estar, hay gente que viene ha estado un par de días, ha estado una semana, se aburre, ya, como nadie lo pescó poco menos, o no le hicieron un papel, se fue, pero las cosas no nacen así, los que lograr quedarse y los que insisten y perseveran, están con nosotros, imagínate ella tiene ya 20 años acá, la A4 lleva como 15, y así se ha ido integrando gente, porque hay otros viejitos como nosotros que s han ido saliendo, también porque ya están cansados, porque quieren hacer sus cosas, porque hay problema de salud, por lo que sea digamos.
GD.392	E: Ya po, muchas gracias los tres, de verdad.
GD.393	A3: Gracias a ti.
GD.394	E: Me es muy útil esto y me emociona mucho como rancagüina empezando también este camino tan largo y arduo que es el teatro, y lindo también...eso, me gustaría saber si cuento con ustedes por si necesito más información después de ustedes, quizá por zoom... para saber más detalles si se me quedó algo en el tintero...
GD.395	A1: Ningún problema.

GD.396	A3: Si po, ningún problema.
GD.397	E: Muchísimas gracias.
GD.398	A1: Si po, tu tienes mi contacto, ahí me escribes si quieres hablar con A3 o con la que no vino o alguien más.

Categorías y subcategorías

Contexto histórico	Características de la época según la compañía	Estrategia por hitos
---------------------------	--	-----------------------------

<p>1975 Fundación Tiara: Este año se forma Tiara (Teatro Independiente Actores Rancagua), posicionándose como la segunda compañía independiente más antigua de Chile, previo al auge de compañías formadas en dictadura.</p>	<p>Sobrevivencia y sufrimiento GD.25 A2: Entonces Tiara la sufrió de todas maneras, fueron años de sufrimiento, pero no de temor fíjate, eso es lo más importante. Nosotros no sé si éramos no sé, esa cosa quijotesca que teníamos, pero no teníamos temor a lo que nos podía pasar al hacer obras de contenido social en una época tan complicada como fue la dictadura, y en esa época hacer teatro era casi un acto terrorista.</p>	<p>Crítica y protesta GD.3 A1: La gracia de algunas compañías independientes que comenzamos a hacer ciertas cosas de protesta en esa época de hacer algo donde podían tener voz las que no la tenían, y así, pero las políticas de estado, en esa época, nula.</p> <p>GD.28 A2: [...] yo creo que dictadura tan terrible como esa, no creo que haya otra. Ahora el pueblo despertó, no con antes, antes partió la dictadura y la gente se aterró po, entonces... los actores eran en ese entonces como dice el A1, las voces de los que no la tenían, entonces nosotros jóvenes, fuimos los que nos subíamos al escenario a gritar contra la injusticia, a gritar contra los excesos, a través del texto, a través de un personaje, decíamos lo que teníamos que decir, y el público agradecía eso, nosotros actuamos en el teatro de un sindicato que tenía capacidad para 500 personas, y se llenaba, y el público aplaudía de pie nuestras obras, para nosotros era una [...] tan grande el aplauso...</p>
---	--	--

		<p>GD.26</p> <p>A2: Claro si era una cosa así, a medida que pasaron los años fuimos liberándonos un poco más, haciendo lo que queríamos hacer. A algunas compañías les daban permiso para hacer teatro pero no salía de “La Remolienda”, no salían de obras blancas, pero nosotros nos atrevimos con obras más complicadas.</p>
--	--	---

	<p>Ausencia de políticas culturales</p> <p>GD.10</p> <p>A1: Sabes que en esa época del Estado casi nulo, de todas las instituciones fiscales y todo eso, particulares, privados empezaron a ayudar, el chileno-americano.</p> <p>GD. 2</p> <p>A2: Del '75-80-82, políticas culturales no existían, no había rol, lo que existía era un teatro itinerante del Ministerio de educación, era lo único, única compañía que viajaba por el país, pero políticas culturales no, jamás nosotros supimos que había algún tipo de ayuda, de convención de actores o actrices, o cualquier área, no existió, porque al gobierno de la dictadura no le convenía, sabían que el 90% de artistas no era pro dictadura, era gente de izquierda, por lo tanto no existían políticas culturales o alguna línea, cada uno en su mundo. Y cada vez que una compañía hacía algo estaba la acción de la policía que eliminaba cualquier vestigio de que alguna compañía dijera algo en contra de ella dictadura, de hecho muchos artistas fueron relegados, en Rancagua, ni hablar en Santiago ni de otras</p>	<p>Autogestión</p> <p>GD.13</p> <p>A2: Sabes que es importante que en el año '83-'84, pasó otro... creamos nuestra propia sala de teatro donde nosotros cobrábamos entrada, entonces eso nos ayudó mucho porque iba mucha gente a nuestros estrenos, a nuestras funciones.</p> <p>Nosotros, habían obras que duraban 4, 5, 6 meses en cartelera, entonces eso era una gran ayuda para nosotros. Entonces eso fue lo que cambió, el tener una sala propia, eso indudablemente nos ayudó a nosotros para no morir como compañía, porque igual en esa época no había ayuda por. De hecho tener nuestra propia sala nos significó que ya el público comenzó a pagar, empezamos a acostumbrar al público a pagar una entrada por ver teatro</p> <p>GD.23</p> <p>A2: Te voy a contar una cosa... fíjate que en el año '80, '84, '85, nosotros arrendamos una casa y la transformamos en teatro y los mismos actores, los mismos actores fueron los que botaron murallas para agrandar la sala, arreglamos el techo con rieles de tren,</p>
--	---	---

	<p>regiones. La política cultural era la política de la represión, esa es la política cultural de la dictadura. Yo te podría contestar eso y sólo eso, cada compañía subsistía de alguna manera, y esa es la gracia de Tiara.</p>	<p>impresionante, pero de esa manera nosotros creamos la sala Tiara, porque tampoco había ayuda para eso. Después más adelante fuimos arreglando la sala con algunos proyectos, pero partimos así con nuestro propio esfuerzo creando nuestra sala de teatro, que estuvimos más, cuánto... 32 años, 34 años con la sala, estaba en pleno centro de la ciudad.</p>
--	---	---

	<p>Censura teatral GD.161 A2: Oye llegaba tanto... mira, una anécdota que yo la viví: la primera etapa del Tiara, los primeros 3, 4 años del Tiara, se llenaba, no sé por qué, no sé por qué siempre la gente de la CNI...no, de la DINA primero, porque primero fue la DINA después CNI, siempre usaban lentes oscuros...en serio, y siempre cuando nosotros hacíamos obras, en la mitad o la primera fila se sentaban estos tipos, y nosotros sabíamos que eran del grupo represivo de la CNI, y nosotros llegábamos al teatro, y los mirábamos y ellos nos miraban, nos conocían, si llegaba el momento fijate...yo me acuerdo el Peter, un compañero que teníamos nosotros, porque él llegaba siempre, estaba siempre en el teatro...que los saludaba (risas) porque los conocía, y los saludaban “Hola, ¿Cómo está?” (risas) Sabían que eran ellos, pero no sé por qué... no sé si nos tendrían buena...</p> <p>GD.170 A2: Claro, hicimos esa obra donde imitamos a Pinochet, que era complicado.... Entonces esa vez cuando estamos iniciando la obra</p>	<p>Evasión censura GD.4 A2: Cuando nosotros íbamos hacer alguna obra de teatro teníamos que ir a la intendencia para que vieran el texto, ¿y me vas creer que nosotros nunca fuimos? Pensamos que íbamos a tener problemas, pero nunca nosotros, eso es lo bueno del Tiara, las obras que hicimos jamás fuimos a la intendencia para que le dieran el visto bueno, la hacíamos no más, pero bueno, nunca tuvimos grandes problemas, pero nunca lo hicimos, pero esa era la política, nada.</p> <p>GD.35 A1: Porque siempre para nosotros, ha primado lo teatral, siempre a través de una obra de teatro, de un texto teatral, hacemos una critica social, o una critica política, pero nunca hemos convertido en esa critica en una critica partidista, política, en el cual derechamente nosotros nunca dijimos “¡Que se muera Pinochet!” Por decirte...</p> <p>GD.37 A1: No se podía (mencionar o criticar directamente a Pinochet, pero dentro de la</p>
--	--	--

	<p>nosotros, seguimos un golpe fuerte en la mampara, y alguien gritó “¡Bomba!”, y salimos y salieron los que estaban afuera y vieron una caja, y dijimos “ah, esta es una bomba” y le explicamos al público que había una bomba (A1 ríe) y la gente salió arrancando, había un patio más adelante, por arriba de la pandereta todos arrancando (risas) las actrices y los actores también po. Llegaron... llegó el GOPE, en esa época ya era el GOPE... CNI y rodearon, cerraron toda la obra en una época complicada, donde nos reíamos del dictador, nos reíamos del dictador... que la gente decía “¿Cómo ustedes hacen estas cosas?” Pero creo que esa es la única vez quizá que tuvimos una amenaza fuerte que tuvimos de, como diciendo... una advertencia, como la próxima quizá va a ser inevitable...”</p> <p>GD.182 A2: Nunca, nunca, nunca. Hubo un grupo aquí en Rancagua que los relegaron, los torturaron... una compañía de aquí de Rancagua que fueron torturados de todas maneras, y fueron relegados al sur de Chile.</p>	<p>obra de teatro estaba como implícito eso, hablando de otros dictadores que vivían en una isla paradisiaca en otro lado, ¿entiendes? Pero siempre privilegiando obras de texto.</p>
--	---	---

	<p>GD.3</p> <p>A1: Eso es en el fondo, si imagínate que en ese tiempo la política gubernamental era impedir, no permitir ni ayudar, carrera universitarias, de la (Universidad) Chile, por ejemplo, se cerraron las carreras de teatro al principio de la dictadura, muchos artistas fueron perseguidos y grupos de teatro que de alguna manera después empezaron a ser subvencionado por algunas universidades, todos haciendo las cosas que les permitían hacer.</p>	
--	--	--

	<p>Solidaridad y lazos dentro del medio teatral</p> <p>GD.135 A2: De compartir los textos, en esa época sí, no po ahora tú tienes un texto y tienes que pagar derecho.</p> <p>GD.137 A2: No hay nada, antes los dramaturgos pasaban las obras no más, oye Egon Wolf, oye incluso Rivano venía, iba al Sindicato donde estábamos nosotros actuando, y él llegaba con su máquina de escribir, y hacía las obras con nosotros...</p> <p>GD.151 A2: Venía todo el Ictus, venía Sharim, venía Delfina Guzman, venía Claudia Digirolamo, la hija que estaba pequeña, la Claudia...venían todos todos todos, venían al sindicato en masa a ver nuestras obras de teatro, porque encontraban que éramos un grupo fantástico, porque había mucho talento en el Tiara, había mucho talento.</p> <p>GD.157 A2: Oye pero nos preguntaban antes..."oye, ¿pero cómo se atreven a hacer esto?" "¿Oye no les pasó nada?" "¿No les pasa nada?" Como que no</p>	<p>Alianza con teatristas con más experiencia</p> <p>GD.133 A2: Fíjate que salvo en la primera etapa del Tiara, el año '75 al '80 donde habían un director y nosotros teníamos, nos complementábamos muy bien con los dramaturgos de esa época, y ellos nos pasaban obras, y a nosotros por consecuencia nos gustaban, el Ictus por ejemplo, cuando vimos "Tren hacia un sábado", me acuerdo que fuimos con el que dirigió la obra, el Álvaro Muñoz, vimos la obra y nos encantó, y Nissim Sharim nos dijo "háganla", Nissim Sharim. La habían estrenado recién. "Ya po, hagámosla". O estaba Rivano con "Te llamabas Rocicler" que la estrenó en el teatro imagen, y a los 15 días nos pasó las obras a nosotros, entonces ahí no elegíamos...eran ciertas personas que elegían, era un grupo bien grande, habían 17, 18 personas. Pero en esa primera etapa, hablamos de Rivano, hablamos de Wolf, de repente ya al final de la etapa de Radrigán, eran obras que tenían contenido y las hacíamos rápidamente, porque los dramaturgos nos pasaban las obras, "tomen, hagan esto".</p>
--	--	--

	<p>incomprensible) Por eso el Ictus, que en Santiago estaba en las mismas, tenía tanto cariño por el tiara, porque era como su continuación. El Ictus hacía una obra, a los 15 días lo hacía el Tiara. Entonces como que hay un nexo entre Ictus y Tiara. Era bonito, esa época fue muy linda... complicada pero muy linda, una época desde el amor, una cosa tan linda, tan romántica del teatro.</p>	
--	--	--

	<p>Teatro como acontecimiento GD.156</p> <p>A1: Sewell y mina, bueno ahora no tiene butacas, esta vacío como para hacer reuniones todos parados. Pero en esa época era un teatro con butacas, el escenario, camarines abajo, era excelente, entonces lo que más les gustaba era el ambiente que se formaba cuando habían obras de teatro, yo te digo que era impresionante digamos porque las micros decían “hoy teatro” y la gente iba, si llegaba el vendedor de cabrita, de churro, que se ponían afuera del teatro a vender porque era como un acontecimiento social en esa época, que fue como duro cuando nosotros dejamos el nosotros dejamos el sindicato y nos fuimos a esta casa que decía Mario, que arrendamos y la formamos en una salida d teatro que era más o menos como de este porte, y era como claro, habían 40 personas sentadas y nosotros nos sentíamos raros porque estábamos acostumbrados a actuar para 500 personas, de repente en ese teatro habían 250 personas y nosotros ya no teníamos ganas de actuar porque había muy poca gente, yo te digo que era un</p>	<p>Teatro como instancia de reunión y protesta GD. 28</p> <p>A2: [...] nos subíamos al escenario a gritar contra la injusticia, a gritar contra los excesos, a través del texto, a través de un personaje, decíamos lo que teníamos que decir, y el público agradecía eso, nosotros actuamos en el teatro de un sindicato que tenía capacidad para 500 personas, y se llenaba, y el público aplaudía de pie nuestras obras, para nosotros era una [...] tan grande el aplauso...</p>
--	--	---

	<p>muchos años fuimos la única compañía de Rancagua, el único grupo de teatro que estaba haciendo obras de teatro, entonces fue duro, para mi por lo menos (risas), llegar a la sala y ver...</p>	
--	---	--

<p>1990 Fin dictadura: Posterior al plebiscito para determinar la continuación o el cese de la dictadura de Pinochet, al ganar el “No”, se da paso a la democracia con la elección presidencial de Aylwin, lo que conlleva múltiples cambios a nivel sociopolítico y cultural.</p>	<p>Apoyo municipal, del sector privado e internacional GD.15 A2: La vuelta a la democracia, claro, hubo... gran apoyo.</p> <p>GD.86 A2: Fuimos invitados por la comunidad chilena a presentar obras, y a trabajar exclusivamente autores nacionales. La primera gira que tuvimos nosotros estuvimos tres meses, recorrimos la mayoría de las ciudades: Sidney, Melbourne, Adelaida, Canberra, tuvimos funciones para el cuerpo diplomático, fue el primer grupo de teatro del año '90... '91, el primer grupo de teatro, de Chile, que iba a Australia. Después que fuimos nosotros invitaron al teatro de...de... La Negra Ester llegó a Australia, pero nosotros fuimos los primeros, primer grupo de teatro en ir a Australia (Pausa).</p> <p>GD.10 A1: Sabes que en esa época del Estado casi nulo, de todas las instituciones fiscales y todo eso, particulares, privados empezaron a ayudar, el chileno americano.</p>	
---	---	--

	<p>Baja de público y decaimiento de crítica y obra política</p> <p>GD. 202</p> <p>A1: [...] para nosotros no hubo mucha diferencia, yo no lo sentí como “Llegó la democracia” teatralmente no. Incluso, me atrevería a decir que se relajó tanto la cosa que se relajó también en el público. Es lo mismo que hablábamos, que hablaba Facundo Cabral, que llegó la democracia y quedó cesante como cantante de protesta digamos, porque ya a la gente no le interesaba porque todos podían decir lo que antes nadie se atrevía a decir, y que tenían que ir al teatro para verlo.</p> <p>GD.203</p> <p>A2: Bueno, de hecho, muchos dramaturgos también po, el mismo Radrigán, oye premio nacional de teatro, mientras estuvo la dictadura, él... todo el mundo hacía sus obras, llegó la democracia y ya las obras, ya nada, ya esta todo dicho y esa es la diferencia entre un obra que fuese clásica y perdura en el tiempo, a una obra que habla de una época determinada, como Radrigán por ejemplo, siendo gran dramaturgo</p>	<p>Estilos teatrales rentables</p> <p>GD. 37</p> <p>A1: [...] Como los cantantes de protesta, dicen que llegó la democracia y quedaron cesantes, ¿Cierto? Porque ya no tenían qué protestar, porque ya cualquiera podía protestar, entonces nosotros, yo he sentido que ha habido un cambio en la elección de nuestras obras de teatro, y las obras esas profundas, obras de... la gente no las ve mucho, nosotros hacemos una obra como “Los Invasores” de Elgon Wolf, una obra preciosa maravillosa, nunca pudimos venderla. Hicimos las 10 funciones del proyecto, y nunca pudimos vender esa obra, primero porque no era barata, creo que la única vez que fue, fue en el Teatro...</p> <p>GD.219</p> <p>A1: Claro, para nosotros como te decía delante, siempre ha sido más importante para nosotros enfrentarse a esa crítica social; del pobre, del marginado. A esa crítica social, más allá del político de moda, o el que esté arriba o le toque el turno. Hemos pasado varios gobiernos y siempre la crítica social existe, porque siempre hay pobres,</p>
--	--	--

	<p>determinada, y después ya se transformaba en una obra testimonial, pero nada más.</p> <p>GD.213 A1: Es que es una crítica social más que política, porque lo social no se va a terminar, siempre...</p> <p>GD.37 A1: [...] yo me he dado cuenta que el público no quiere mucho ver obras de teatro... que en ese tiempo la seguía, en la época de la dictadura la gente iba porque sabía que se iba a hablar de cosas que no se podía hablar. Ahora como se puede hablar, yo me puedo parar delante del presidente a decirle “¡Muérete viejo!” ¿Cierto? Como los cantantes de protesta, dicen que llegó la democracia y quedaron cesantes, ¿Cierto? Porque ya no tenían qué protestar, porque ya cualquiera podía protestar.</p>	<p>unos que se aprovechan y otros que la sufren, eso siempre ha existido y siempre existe, entonces las obras no pasan de moda, las obras siempre están vigentes y siempre la crítica sirve. Eso es lo que pensamos nosotros, si hay una persona que salga pensando distinto ya logramos nuestro objetivo. Porque la crítica política partidista termina ahí. Nosotros reclamamos por Pinochet por ejemplo, Pinochet se fue, terminó y se murió, listo, se acabó. Entonces no es lo mismo que reclamar sobre la pobreza por ejemplo, o sobre abusadores, porque esos siempre han existido.</p> <p>GD.221 (Sobre cambio/relajo en el público) A1: Lo que te decíamos delante, yo creo que ahí empezamos a emigrar, entonces hacíamos un par de comedias chistosas, entonces la gente iba, y de repente hacíamos una obra un poquito más seria, más profunda. Entonces la gente iba a ver una comedia y se encontraba con una cosa más profunda, “chuta ya”, ¿Cachai? Entonces después hacíamos otra comedia para liberar... eso fue lo que tuvimos que empezar a</p>
--	---	---

		<p>mayoría de las obras era todas así como al callo digamos, pero después hubo que empezar a matizarlo un poquito eso, y el público empieza a cambiar, bueno, los años empiezan a pasar, los viejos que iban a vernos cuando nosotros éramos jóvenes estaban todos muertos, empieza a salir gente más joven, y la gente joven viene con otras ideas, con otros pensamientos, y hemos tratado de escucharlos...(pausa).</p>
--	--	--

	<p>Falta de espacios GD.311</p> <p>A1: Otro de los momentos complicados fue cuando se vendió la casa donde estuvimos más de 30 años, los dueños vendieron la casa, y salimos, yo me acuerdo que salimos con A2 a buscar arriendo, pensando que íbamos a tener que arrendar algo, y empezamos a buscar y nos dábamos cuenta que todo era mucho más caro de lo que pensábamos y que no íbamos a tener cómo pagarlo, eso fue un momento complicado porque veíamos que teníamos que estar desarmando allá, y no teníamos donde armar, no teníamos donde guardar todas las cosas que tenía la compañía...</p>	<p>Búsqueda de espacios propios/autogestión GD.348</p> <p>A1: Pero yo creo que para mi una cosa que me marcó fue el tiempo después. Los 8 años que estuvimos en el Sindicato Sewell y Mina, en que arrendamos la casa y la empezamos a convertir en una pequeña sala de teatro, que era el sueño de muchos años de todos de nosotros de tener una sala propia, y esas dos piezas, ese living-comedor de esa casa antigua la convertimos en una sala de teatro y con camarines y conseguimos las sillas, eran de mimbre, y la...</p> <p>GD.56</p> <p>A1: Mira nosotros hace 35 años atrás, 37 años atrás, tenemos nuestro espacio y siempre hemos luchado por tenerlo, siempre lo hemos tenido, primera vez que ahora, ahh algunas años tenemos un espacio que nos ha cedido alguien, ¿ya? Pero antes nosotros nos peleábamos nuestros lugares, como decía A2, nosotros arrendamos una casa, más de 30 años estuvimos arrendando, pasando arriendo por una casa en que nosotros ganábamos muy poca plata porque todo se iba en pagar</p>
--	---	---

<p>2003 El Estado toma un rol más activo en políticas culturales, se crea el CNCA, FONDART, Ley donaciones culturales, entre otros.</p>	<p>Potenciación en políticas culturales y ayuda económica estatal GD.19 A2: FONDART. Entonces ahí uno ya podía acceder a proyectos.</p>	<p>Postulaciones a proyectos municipales y fondos concursables estatales GD.13 A2: De hecho tener nuestra propia sala nos significó que ya el público comenzó a pagar, empezamos a acostumbrar al público a pagar una entrada por ver teatro, hasta la época ya de la vuelta a la democracia, ahí ya partieron los proyectos, el FONDART...</p> <p>GD.21 A2: Ahí nosotros también poder hacer...nosotros ganamos varios proyectos FONDART desde el comienzo y eso nos permitía hacer obras con mucho personaje, y como estaba financiado, entonces nos atrevimos a hacer obras de 12, 14, 15, 16 personajes, entonces eso nos permitió a nosotros también explayarnos más en cuanto a trabajar con autores... trabajar con obras masivas, como por ejemplo “Chiloé es descubierto” no sé, obras de Pablo Neruda, de Heiremans, básicamente autores nacionales, y eso gracias los proyectos también.</p> <p>GD.341 A1: [...] Yo la otra vez estaba sacando la cuenta, hemos ganado grupal e</p>
--	--	---

		<p>independiente, actores o actrices Tiara, hemos ganado como 16 proyecto FONDART, y siempre hemos cumplido, nunca hemos fallado a una función de teatro, nunca decimos “ya, no, que no vamos a poder ir” No. Si nosotros decimos, y siempre los proyectos han hecho, y nos han contratado y hemos hecho bien le pega, por eso te digo yo que ahí esta el kit del asunto, en la seriedad y en la responsabilidad de hacer el trabajo, entonces sabias que nos iban a pasar esto y esto no se iba a convertir en un burdel o en una cuestión pa’ hacer fiesta pue’.</p> <p>GD.22</p> <p>A1: Si po, con música en vivo, bailarines, pudimos contratar gente de... coreógrafos de Santiago que vinieran a ayudarnos en las coreografías, en los bailes... músicos para que hiciéramos una obra, claro, ahí se empezó a ver. Siempre es poco, ¿ya?, porque si tú dices claro que un proyecto ganas, qué se yo, diez millones de pesos, empiezas a desglosar eso, a dividirlo, en la cantidad de actores, la cantidad d agente, la cantidad de tiempo que tu te demoras en hacer una obra de teatro, en</p>
--	--	--

		<p>maquillaje, escenografía, todo eso se te empieza a reducir, y la plata igual se te hace poca digamos, entonces...pero por lo menos estaba la posibilidad de salir de esa pobreza de estar cosiendo las cortinas rotas como del Teatro Pobre que habla Peter Brook, salir un poco de eso y poder empezar a armarse, pero la verdad que el gran armado principal que tuvimos nosotros fue por las nuestras, así decididamente por las nuestras, hacíamos funciones que de repente nos pagaban algo de plata y nosotros no ganábamos ni uno porque ocupábamos esa plata para comprar alguna cosa... que nos faltaban focos, que nos faltaba esto...</p> <p>GD.372</p> <p>A1: Claro, alguno que “ah sí, esos siempre hacen esto” porque les gusta otro tipo de teatro, “ah, están apitutados, siempre los ayudan” claro yo siempre he dicho: los pitutos son por amistad o son por trabajo en el fondo. Y uno si es cierto que está apitutado, ocupando esa palabra, sí, porque la gente nos conoce, y las autoridades que hoy son autoridades muchas veces nos fueron ayer cuando ellos eran jóvenes al teatro,</p>
--	--	---

		<p>alguna no cuando eran jóvenes, pero crecieron con nosotros, crecieron viendo al grupo de teatro, entonces nos conocen, nos respetan, saben quienes somos.”</p> <p>“GD.378 A1: Y nosotros a todos les decimos que vamos a votar por ellos. (risas) Ellos saben, nos han dicho: “Yo sé que ustedes van a votar</p>
--	--	---

<p>2020 Etapa más reciente de Tiara, esta época representa una nueva crisis pero principalmente es una mirada a lo que ha sido y significado la compañía en los últimos años.</p>	<p>Protesta en grupos teatrales jóvenes GD.50 A1: Lo bueno es que hay gente joven. Y hay gente joven que tiene grupos de teatro emergente, que de repente aparece, de repente le cambian el nombre al grupo, y hacen obras y hacen otras, pero hay grupo de teatro que están haciendo eso sin importar mucho que nos llene tanto, y poder hacer lo que a uno le gusta, y ahí hay también cabros jóvenes, chiquillos jóvenes que están haciendo eso, que están trabajando.</p>	<p>Posicionamiento político neutral en el teatro GD.28 A2: [...] nunca lo hemos conversado derechamente, pero veo por ejemplo de repente en compañeros, en amigos más jóvenes, en que están con una lucha bastante más comprometida que en la que nosotros estamos. [...] No sé si nosotros estuviéramos, porque hoy están pasando cosas, quizá no están pasando cosas tan graves como las que pasaron en esa época, pero están pasando cosas, y pod...tenemos miles de motivos por los cuales reclamar, protestar, pero también estamos preocupados, pienso yo, de poder seguir haciendo teatro, y de poder seguir haciendo teatro que a la gente le interese ver, porque eso nos da vida, nos da plata para vivir, entonces cómo nosotros vamos, logramos equiparar el estar haciendo una comedia, que a lo mejor nosotros internamente no nos da mucha satisfacción, nos da mucha risa, nos da mucha alegría quizá, pero no nos da mucho satisfacción profunda, de..del teatro com ética teatral, en la cual nosotros si sabemos que está pasando algo malo por qué no hablamos de eso igual. Yo</p>
--	--	--

		que hay otras compañías y otros grupos de gente más joven que tiene un espíritu mas rebelde quizá, que está haciendo ese tipo de cosas.
--	--	---

	<p>Aumento (limitado) de la accesibilidad a espacios culturales</p> <p>GD.57 A2: Bueno además que ahora en la región, todas las ciudades y pueblitos tienen hermosos teatros, entonces uno gana un proyecto, o cualquier proyecto, gana un proyecto regional, y tiene lugar donde presentar la obra, oye Rengo tiene un teatro fantástico, Requinoa teatro fantástico...”</p> <p>“GD.64 A1: Gratis son accesibles (los espacios culturales), si yo quiero hacer una obra de teatro allá gratis, me lo van a prestar, si yo quiero empezar a cobrar entradas, ahí voy a empezar a tener problema.”</p> <p>GD.65 A2: Además que las municipalidades ahora no están pagando mucho a las compañías, las municipalidades saben que existen proyectos, de Intendencia, de FONDART, y si nosotros tenemos, o cualquier grupo, puede ir a hacer obras gratis a la Municipalidad, si ya está financiado, entonces esperar normalmente, una gran mayoría, no todos, esperan esos proyectos para poder presentar obra y no pagan a las compañías. Nadie</p>	<p>Lucha por mantener espacios/autogestión</p> <p>GD.29 A1: [...] No sé si nosotros estuviéramos, porque hoy están pasando cosas, quizá no están pasando cosas tan graves como las que pasaron en esa época, pero están pasando cosas, y pod...tenemos miles de motivos por los cuales reclamar, protestar, Pero también estamos preocupados, pienso yo, de poder seguir haciendo teatro, y de poder seguir haciendo teatro que a la gente le interese ver, porque eso nos da vida, nos da plata para vivir, entonces cómo nosotros vamos, logramos equiparar el estar haciendo una comedia, que a lo mejor nosotros internamente no nos da mucha satisfacción, nos da mucha risa, nos da mucha alegría quizá, pero no nos da mucho satisfacción profunda, de..del teatro com ética teatral, en la cual nosotros si sabemos que está pasando algo malo por qué no hablamos de eso igual.</p> <p>GD.56 A1: Mira nosotros hace 35 años atrás, 37 años atrás, tenemos nuestro espacio y siempre hemos luchado por tenerlo, siempre lo hemos</p>
--	---	--

	<p>venido al Tiara, excepto algunas excepciones, “Oye Tiara queremos hacer una obra, y les vamos a pagar” La mayoría de las municipalidades tiene lindos teatros pero esperan los proyectos, hay espacios, pero para eso.</p> <p>GD.330 A1: No, si lo única forma que tú tengas un espacio propio y tu postules, ¿cachai? Si yo fuera dueño de esto podría postular para arreglarlo, y me podrían dar unos millones de peso para arreglarlo, pero si fuera dueño, pero si no soy dueño olvídate, no hay plata.</p> <p>GD.341 A1: No po, si hubiera sido un grupo recién saliendo no se lo pasan, digamos. Ahí la trayectoria pesa, hemos postulado, hemos ganado.</p> <p>GD.67 A3: [...] ya si el tema de los espacios parte desde lo accesible pero hasta cierto punto en verdad, yo creo que los que más podrían así como sufrir con esto de la poca accesibilidad, son como un poco los grupos emergentes, los que recién están partiendo, que yo he visto que todavía hay grupos que no tienen donde</p>	<p>que ahora, ahh algunas años tenemos un espacio que nos ha cedido alguien, ¿ya? Pero antes nosotros nos peleábamos nuestros lugares, como decía Mario, nosotros arrendamos una casa, más de 30 años estuvimos arrendando, pasando arriendo por una casa en que nosotros ganábamos muy poca plata porque todo se iba en pagar arriendo, la luz, el agua, entonces ahora yo te digo, ahora es una maravilla, si yo lo veo como viejo, ahora es una maravilla, porque está, hay espacios como este, está el otro teatro, está el Teatro Regional, hay colegios que tienen escenario, hay un montón de espacios en que la gente puede hacer obras de teatro, está La Casa de la Cultura, está el Centro Cultural Baquedano, hay un montón de lugares donde la gente se puede juntar y hacer cosas, ¿ya? Antes no existía eso.</p> <p>GD.313 A1: Era casi una casa-habita po oye. Se pasaba la gente por todos lados y venían a tomar, a hacer fiesta, y toda la cosa, todo destrozado, el techo abajo, era horrible esto, horrible, y nosotros tuvimos que armar esto, con gente del Tiara, y gente de le escuela que nos ayudó y a</p>
--	--	---

	<p>colectivos que tengo que hacemos performance y otras cosas, y ensayamos en las plazas, ensayamos en el Parque Koke, ensayamos en la casa de una amiga, no tenemos un espacio asi como para ensayar, solamente particular o al aire libre, pero por ejemplo si es un grupo que lleva harto tiempo y tiene cierta trayectoria y buenas redes, les ceden el espacio, pero para hacer algo gratis.</p>	<p>pintar, a desarmar, a poner alfombras, hacer el escenario, a todo esto, trabajar y poner plata, nos habíamos ganado un proyecto, y pusimos plata nosotros ahí, que sé yo, estamos hablando de 3, 4 millones de pesos, por lo menos, como para empezar a funcionar en esto.</p>
--	---	---

	<p>Preferencia del público por comedia y baja de éste GD.40</p> <p>A2: Claro, la gente ahora lo que quiere es no pensar tanto. Quiere ver una obra de teatro donde la gente se ría, lo pase bien, con todas las problemática que pueden haber en el país ahora, pero muchas veces nos han preguntado: ¿Ustedes tienen obras? Sí. ¿Pero tienen comedia? Entonces claro, ¿Qué es lo que quiere la gente? Quiere una comedia. Las municipalidades, ¿Qué es lo que piden? Comedia. Nadie va a pedir una obra serie que hable de conflictos sociales porque la gente prefiere ver lo que le va a interesar no más.</p> <p>GD.49</p> <p>A2: Claro po, fijate que aquí hay una compañía de teatro que hace un festival de teatro todos los años, resulta que esa compañía trae puras comedias, y cuando trae una obra con contenido, una obra seria, van 100 personas, 50 personas, y pierden plata, entonces ¿Cómo acostumbramos al público a que vuelva al teatro al de antes, al teatro con lo que partimos nosotros como Tiara, y que nos gusta. ¿Cómo volvemos a eso y</p>	<p>Adaptación a estilos teatrales rentables GD.39</p> <p>A1: Al Aire Libre. No era una obra barata porque trabajaba mucha gente, ¿Cierto? Tenía una escenografía grande, pero no le interesa a la gente eso, son muy pocos los que les interesa ese tipo de teatro, entonces nosotros sabemos que si hacemos una comedia, la comedia la vendemos y la compra la municipalidad y esta otra, y la quieren... ah todos quieren ver la comedia, y todos se ríen y dicen ¡Oh que buena, que buena la obra! Entonces nosotros nos hemos ido acomodando ahí, cómo hacemos ese tipo de comedia como para poder subsistir, y además entremedio le hacemos una obra un poquito más profunda con algún crítica social.</p> <p>GD.43</p> <p>A3: Pero eso también como que uno como compañía como que cae también en eso, y se deja arrastrar por ese público, porque en definitiva uno como que cede ante el “es que sabi que no quiero ir al teatro a ver un drama porque tengo tanto drama en mi vida que pasa a ser un factor más nos</p>
--	---	---

	<p>público con ese tipo de obra? Y no es tan sólo un problema local de acá de Rancagua, es un problema en Santiago, en todas partes, en Santiago, no sé po, el Pato Torres por ejemplo hace una obra y queda gente afuera, y el Teatro Nacional de repente, grandes obras, y de repente son fracasos, entonces ¿Cómo reecantamos al público de nuevo? Y eso son, pasan por políticas culturales ah, de Estado, porque si trabajaran proyectos que obligaran a los artistas, a los actores, a trabajar obras que tengan un texto interesante, cambiaría la cosa, de todas maneras.</p> <p>GD:173 A3: Hoy no tiene tanto impacto como lo tuvo esa época...” (respecto a obras con crítica social presentadas en dictadura)</p>	<p>mucha risa, nos da mucha alegría quizá, pero no nos da mucho satisfacción profunda, de..del teatro com ética teatral, en la cual nosotros si sabemos que está pasando algo malo por qué no hablamos de eso igual.</p> <p>GD.113 A1: Una línea, sin tener la misma escuela, viniendo de repente de mismas escuelas, hemos mantenido más o menos la misma linea da un movimiento naturalista, y de una estética realista, y siempre las obras las incluso, y siempre buscando el qué deja esa obra, aparte de las risas, qué nos deja en lo profundo, siempre tratando de buscar esa parte, are repente como que la hemos perdido un poco, pero yo te digo que al menos en un 90% hemos mantenido esa...esa idea de que siempre el trabajo tenga alguna ética teatral, como dicen los grandes estudiosos del teatro, de poder dejar en el espectador, a través de la risa o del llanto o como sea, pero dejarle ese, esa crítica que en el fondo es realista, es algo que estamos viviendo, que la persona vive, que vivimos nosotros como persona, y personas pobres en general que sabemos lo que es tener</p>
--	--	---

		<p>labor en este momento es educativa si se quiere decir, siento que ahí está lo que en estos momentos me llena más, es el poder ser capaz de traspasar mi experiencia, ya sea en conocimiento, en cuanto a técnica, en cuanto a formas teatrales, como en la practica, desde el escenario, y tratando e cuidar siempre respetando la mirada del actor o de la actriz, pero siento que como por ahí va, yo siento que estos momentos a la parte que voy, cuando vamos a estos encuentros teatrales y nos encontramos con gente, siento de que hay gente que quiere escucharte, y que quiere escucha tu experiencia. Hay otros que no ah, hay otros que no le interesa, que los viejos no tienen idea, ¿cierto?</p>
--	--	--

