



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

EL TEATRO AFICIONADO DE MAGALLANES:

Un recorrido por testimonios, para el rescate de un patrimonio cultural

Estudiantes:

Paula Javiera Aguilar Medel

Javiera Ignacia Huerta Kosky

Profesor Guía:

Guillermo Becar Ayala

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciad(o/a) en Artes.

Santiago de Chile

2021

©2021, Paula Javiera Aguilar Medel y Javiera Ignacia Huerta Kosky

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su(s) autor(a/es).

DEDICATORIA

A la Región de Magallanes, tierra donde termina o comienza el mundo.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y papá, por su apoyo incondicional. Luego de haber ya estudiado una carrera profesional que no era mi vocación, me dieron la oportunidad de poder concretar mis sueños y dedicarme a las artes escénicas que fue lo que siempre imaginé para mi vida. Se lo dedico a mi sobrino, para que siempre sepa que tiene que hacer lo que le apasiona, y que nunca es tarde para realizarlo.

A mis amigas, que, durante mi larga etapa estudiantil, siempre estuvieron conmigo.

Y a mi compañera y amiga de estos cuatro años de formación de intenso aprendizaje, Javiera Huerta Kosky.

Agradezco y dedico este trabajo a mi mamá y papá, que han luchado incansablemente por mi formación y anhelos.

A mi hermana, a mis abuelos y abuelas.

Al Baloo, Milo y Coffee.

A mi compañera y amiga Paula Aguilar Medel y a su familia por su calidez y recibimiento.

A nuestra querida escuela Academia Club de Teatro, que nos formó en el oficio teatral, y por consiguiente a Fernando González Mardones y todos/as las/os funcionarios/as del Club, muy especialmente a Silvi, Flori, Ernesto, Sra. María y Nelson que nos entregaron cariño y contención.

A nuestro profesor Guillermo Becar y a Antonia Maureira, por su apoyo y guía en este nuevo proceso académico.

Y muy especialmente a Claudia Cattaneo, Patricia Martínez, Tomás Vieria, Carlos Águila, Blas Flores y Mauricio Bahamondes, que sin sus testimonios esta investigación no sería posible.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA _____	III
AGRADECIMIENTOS _____	IV
TABLA DE CONTENIDOS _____	V
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES _____	VII
RESUMEN _____	VIII
1. Introducción _____	1
1.1 Contexto Introdutorio _____	2
1.2 Antecedentes _____	3
1.3 Planteamiento del problema _____	10
1.4 Justificación del problema _____	13
1.5 Pregunta de investigación _____	14
Objetivo general	
Objetivos específicos	
2. Marco Teórico _____	15
2.1 Historia Chilena: La crisis económica y el auge del Teatro Social	
Teatro Aficionado	
2.2 Historia de la Región de Magallanes	
Cambios culturales y teatrales de la Región de Magallanes desde que la declaran Puerto Libre en 1956	
- Hitos culturales importantes de la década 50	
- Hitos culturales importantes de la década 60	
- Hitos culturales importantes de la década 70	
2.3 Implicancias del centralismo en la cultura regional Magallánica	
2.3.1 El Centralismo en Chile: Descentralización en Magallanes	
2.3.2 El arte en la región de Magallanes: Las nociones de territorio y su implicancia en las artes regionales	
3. Marco Metodológico _____	45
4. Análisis _____	49

Capítulo I:

La identidad aficionada: Como se autodenominan o reconocen

Capítulo II:

El teatro en Magallanes, la construcción regional: Características del teatro de Magallanes

Capítulo III:

Lo aficionado y lo profesional, un teatro: La diferencia entre actor/actriz aficionada/o y actor/actriz profesional

Capítulo IV:

El teatro y la pedagogía, un vínculo inherente: Rol del teatro en la Pedagogía

5. Conclusión	70
6. Referencias	72
7. Anexo	77

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIGURA I	<hr/>	31
-----------------	-------	-----------

RESUMEN

La siguiente investigación es elaborada a partir de los relatos en red de sus mismos cultores, quienes constituyen una muestra viva que está reconstruyendo su propia historia, a partir de la siguiente pregunta ¿Cuál es la posible reconstrucción histórica que se puede articular por medio de los relatos de los/as actrices/actores aficionados magallánicos, a partir de la ausencia de documentación de este? Para responder esta pregunta se plantean los siguientes objetivos: 1) Identificar hitos en la historia nacional y regional que influyeron en el desarrollo del teatro aficionado 2) Reconocer las condiciones en las que se desarrollaba el ejercicio teatral aficionado en la Región de Magallanes 3) Articular una documentación respecto al relato histórico del Teatro Aficionado de Magallanes a partir de la reconstrucción oral de los propios cultores. Para alcanzar estos objetivos se referirá al Marco Teórico, que hace un recorrido por la historia chilena, específicamente por la crisis económica y el auge del Teatro Social, llegando al Teatro Aficionado chileno, lo que decanta en el primer capítulo, enfocado en la identidad aficionada. Luego se tomará como eje central la historia de la Región de Magallanes, para desarrollar con mayor profundidad los cambios culturales y teatrales de la región desde que la declaran Puerto Libre en 1956, destacando hitos culturales de las décadas 50, 60 y 70, culminando con el segundo capítulo, el Teatro en Magallanes: la construcción regional. Abocado en el centralismo, que tuvo directa incidencia en el desarrollo del Teatro Aficionado de Magallanes, las condiciones propias del territorio austral configuraron características particulares en la creación escénica, lo cual finalizará con lo aficionado y lo profesional: la diferencia entre actor/actriz aficionada/o y actor/actriz profesional. A lo largo de esta investigación surgió un tema emergente, la relación entre la pedagogía y el teatro. Como conclusiones se plantean significaciones y reflexiones más que una reconstrucción cronológica de los hechos e historia de nuestro objeto de estudio.

1. Introducción

Las intenciones que movilizan esta investigación, surgen principalmente a partir de la posibilidad de generar una aproximación a la reconstrucción histórica del desarrollo del Teatro Aficionado de Magallanes, por medio de biografías y experiencias de actores y actrices anónimas/os que dieron forma a este oficio regional, engranado el relato en red de estos cultores/as, que representan una muestra viva que estará constantemente refiriéndose a sí. De manera que, la narrativa que se articulará a partir del Teatro Aficionado de Magallanes se sustenta en el relato de sus sujetos, por lo que es posible, aunque sin quererlo, pasar por alto creadoras/es o momentos que se hayan desarrollado durante la historia de este.

Así, esta investigación no pretende crear una historia oficial respecto al Teatro Aficionado en Magallanes o en Chile, sino aproximarnos a la construcción de un oficio regional que es patrimonio cultural de la nación, por medio de la biografía de los cultores de la historia del Teatro Aficionado.

El estudio será de tipo cualitativo para las artes, lo cual nos permite analizar y reflexionar múltiples contextos para así identificar los significados subjetivos e intersubjetivos que forman parte de las realidades observadas.

1.1 Contexto Introductorio

El presente estudio es motivado principalmente por el origen territorial de parte de una de las investigadoras, correspondiente a la ciudad de Punta Arenas, Región de Magallanes. Con la intención de visibilizar y retribuir parte de su historia e identidad desde el área de formación que en parte configura su cultura local. Frente a aquello, surge como necesidad evidenciar el trabajo artístico que se ha realizado en la región, centrándonos para ello en el trabajo de las y los actores y actrices aficionadas/os que sentaron las bases para las compañías y colectivos actuales.

A su vez, la segregación constante de la región con respecto al resto del país es otro factor constitutivo de la investigación. Durante años Magallanes ha sido relegada en el proceso de toma de decisiones, ignorando que el carácter de la región es indiscutiblemente diferente al resto de las múltiples culturas y realidades que conforman el país.

Así, la presente investigación pretende estudiar una posible reconstrucción histórica del Teatro Aficionado de Magallanes, y tal vez, a través de esta búsqueda, preservar la memoria regional y poner en valor a los creadores/as, actrices, actores, directores/as y grupos no reconocidos oficialmente.

La metodología que se utilizará será la de investigación histórica, es decir comenzaremos desde el pasado de la historia del Teatro Aficionado, pasando por grandes antecedentes como La Cuestión Social, las figuras de Antonio Acevedo Hernández e Isidora Aguirre y su influencia en las agrupaciones teatrales de la época, a su vez el Puerto Libre.

1.2 Antecedentes

Para desarrollar la presente investigación es necesario poner en contexto social y político en el que se desarrolla el periodo teatral a partir del año 1900.

La revolución industrial trajo consigo conflictos de clase, se articularon diferencias jerárquicas en tanto supusieron grupos dueños de capital y trabajadores de este.

De esta manera la etapa de inicio de siglo XX configura un periodo inherentemente dialéctico, donde la convención de los “locos años 20”, con sus modernos avances y progresos materiales constituyen como señala Correa, Sofia, et al. “prosperidad ilusoria, carente de sólido asidero” (2001, p. 49). En el que el alcoholismo, prostitución, enfermedades, desnutrición, los altos índices de mortalidad infantil y violencia, se suman a la larga lista de necesidades vitales de la población. Esa realidad emergió en el territorio popular y obrero, en espacios compartidos como son los conventillos y ranchos, que derivan en condiciones deplorables al tiempo que eran cohabitadas por distintas familias. Entonces, los espacios de cohesión social en torno y a partir de las privaciones y realidad material, así como la evidente y creciente desigualdad, devino en convulsión social.

A partir de esto Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña (2001) señalan:

La limosna y la caridad no bastaron (...) se postularon otras alternativas. Desde los sectores populares organizados (...) sobre la base de su propia experiencia, emergió la necesidad de agrupar en asociaciones al mundo obrero (...) que asegurarían la prosperidad de los trabajadores, elevados ahora a la calidad de artífices de la solución de sus propios problemas, en virtud de mecanismos tales como el apoyo mutuo, el ahorro y la solidaridad (p. 56)

Bajo el alero de estas concepciones sociales surgen nuevas formas de organización como las mutuales, cooperativas y mancomunales, seguidamente las ideas socialistas, comunistas y anárquicas, toman espacio dentro de los sectores obreros y populares. Es preciso nombrar esto, ya que, enmarcado a aquello, se gesta la figura de Luis Emilio Recabarren, quien impulsó la creación de compañías y agrupaciones teatrales conformadas por trabajadores, con obras afines a la lucha política de aquellos sectores. A su vez, otra figura fundamental para el surgimiento del Teatro Social Obrero es el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández.

En relación con la configuración de las realidades locales, la figura de la artista Isidora Aguirre Tupper supone un hito para la creación teatral nacional. La misma autora bajo el contexto de los Festivales de Aficionados del Teatro de la Universidad de Chile y la participación de agrupaciones regionales, señala que “trajeron interesantes obras de creaciones colectivas sobre su vida y problemática” (Aguirre, Isidora). Este punto es sumamente atinente ya que como se señaló con el teatro de Recabarren y Hernández, la poética teatral del periodo suponía un inherente rol político, compromiso con la realidad material y sus configuraciones sociales.

La identidad nacional fue el motor creativo de las obras y trabajos de Isidora, en el que la historia y su documentación suponían su mecanismo autoral para retratar y evidenciar por medio de la teatralidad, la precariedad y la vulneración de derechos fundamentales que se enmarcaron en el periodo de La Cuestión Social en Chile. Con relación a la autora, en el sitio Memoria Chilena se señala:

Isidora Aguirre fue una de las figuras más sobresalientes del teatro chileno del siglo XX. Durante más de cincuenta años su labor artística desarrolló un proyecto artístico que logró conjugar la popularidad con una profunda preocupación por los temas sociales y una

constante indagación en la identidad chilena, ya sea reflexionando sobre la actualidad nacional o, bien, revisando su pasado histórico. (Memoria Chilena. (s.f.) Isidora Aguirre (1919-2011))

Isidora Aguirre no sólo tematiza en torno a la identidad e historia nacional sino también fue una figura importante en la consolidación del Teatro Aficionado, a través de su experiencia como creadora de la escena teatral, en el libro Teatro Experimental Popular Aficionado, Isidora Aguirre señala que se desarrollaron acontecimientos y experiencias que determinaron la necesidad de crear y poner en práctica un teatro experimental popular aficionado (TEPA). (Cross, A., Henríquez, T. 2019, p.11)

En materia de mecanismos y vanguardias, el teatro Hispanoamericano estuvo sujeto a las poéticas de Piscator y Brecht, entendiéndose que aquellos suponen mecanismos y estructuras preponderantemente políticas y de clase, métodos atinentes con la práctica teatral del territorio, frente a aquello Márquez-Montes, Carmen señala:

Isidora Aguirre aprovecha las influencias y tendencias creativas no con un sentido mimético, sino desde la voluntad de dar una visión abarcadora y reflexiva sobre la situación chilena, sirviéndose tanto de acontecimientos y situaciones de su presente como desde la historia. De este modo, ha elaborado en clave teatral una historia chilena, desde las luchas de lo mapuche contra los españoles, pasando por la independencia, la guerra civil, las revueltas de inicios de siglo XX, hasta la dictadura de Pinochet y los momentos de la vuelta a la democracia a partir de los noventa. (2010, p. 199)

La importancia que la ley # 12.008 tuvo para Magallanes, declarándola Puerto libre en el año 1956 causó un auge del arte y la cultura en la región, principalmente del teatro regional.

Para comenzar se debe aclarar en qué consiste la Ley #12.008, según nos indica la biblioteca del congreso nacional, en su encabezado se menciona lo siguiente:

El artículo 5° de la Ley 14824, publicada el 13.01.1962, dispone todas las mercaderías que en ella se indican y que se internen en las provincias de Chiloé, Aysén y Magallanes, quedarán afectas al pago de todos los derechos e impuestos que se cobren por las aduanas, con excepción del impuesto adicional establecido de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 169° de la Ley 13305 y deroga para las referidas provincias, la vigencia de lo establecido en los incisos cuarto y quinto del presente artículo. (Ley Chile, BNC)

Lo anterior, quiere decir que las regiones mencionadas: Chiloé, Aysén y Magallanes quedan exentas de pagar impuestos. Las regiones que restan no están incluidas en esta ley.

Por otro lado, lo que dice específicamente la ley, es lo siguiente: “Libera a los artículos y mercaderías que se importen a la provincia de Magallanes de los gravámenes que indica, y de las contribuciones de bienes raíces, por el plazo de diez años, a las construcciones que señala.” (Ley Chile, BNC)

Dado los innumerables beneficios que la ley #12008 traía a la región de Magallanes, sumado a la llegada de la dictadura cívico-militar, periodo en el que se comienza a crear leyes en torno al beneficio de la Junta, se decide abolir la ley, frente a esto Hernández señala:

Con la llegada del gobierno militar, los cuales buscaban decretar leyes en su total beneficio, llego a la región la zona franca. Una vez en práctica el decreto ley #889, comienza a delinearse la implementación del sistema Zona Franca que surge con el decreto ley #1055 del 25 de junio de 1975 el cual entrara en plena vigencia a partir del 31 de diciembre de 1977, aboliendo legalmente los últimos alcances de la ley #12008. El 3 de marzo de 1975 y en conjunto a una serie de medidas comienza a desarrollarse la reforma tributaria con la

instauración del Impuesto del Valor Agregado (IVA) en reemplazo del antiguo sistema de compra y venta existente en el país, del cual los magallánicos estaban exentos gracias a la Ley del puerto libre, por lo que su implementación supuso un brusco incremento de precios al que no estaba habituado el presupuesto familiar. (2008, pp. 97 – 98)

Lo anterior, tuvo múltiples consecuencias en Magallanes, cambiando las condiciones de vida por completo de las familias oriundas de la región. Las necesidades básicas de los magallánicos comienzan a incrementar su valor, surgiendo efecto en el núcleo completo de la comunidad, llegando a lo más profundo.

Uno de los factores influyentes más constitutivos en el desarrollo cultural de Magallanes fue el periodo en que el puerto era de libre acceso, conocido como Puerto Libre. En primer lugar, es necesario desarrollar el significado o alcance teórico de la expresión puerto libre, de lo que Le Blanc, Romina (2006) señala “puerto libre y puerto franco deben ser significados como términos sinónimos” y cita:

Así, se sustenta que "Los Puertos Francos eran puertos que se consideraban fuera del territorio aduanero, de tal suerte que las mercaderías podían entrar y salir libremente; la aplicación de los derechos de aduana y el cumplimiento de las formalidades aduaneras no tenían lugar sino en el momento en que se franqueaba la línea de demarcación, que separaba el territorio del Puerto Franco del Territorio Aduanero” (Lang, A. 1962 en Le Blanc, R. 2006, p. 15)

Esta fluctuación de capital y personas llevo a una diversificación de cultural, que permitió la aparición de nuevos servicios y espacios de desarrollo, en relación con aquello Cárdenas, R señaló:

Magallanes fue reconocido como territorio chileno en el año 1932, antes de esta época era una zona ocupada por Chile, pero no elegía autoridades, no existían representantes en el poder político, por lo tanto, Magallanes era un territorio ocupado simbólicamente por Chile. Es por esto que se habla que Magallanes era una zona libre de impuestos, de libre comercio, ya que el gobierno de Chile no tenía control total sobre el territorio, y por ende los que gobernaban la zona eran principalmente empresas marítimas. En 1848 con la llegada de los ocupadores europeos (con gran poder económico), Magallanes se transforma en un puerto marítimo importante a nivel internacional, ya que era el único paso natural entre el océano atlántico y el océano pacifico. Es por esto que se habla del primer puerto libre en Magallanes, el cual surgió de manera natural. Como menciono anteriormente Magallanes fue reconocido como territorio nacional en 1932 y en el año 1955 bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo se da inicio al segundo período de puerto libre y es en donde el teatro aficionado se ve beneficiado. (Comunicación personal, 12 de mayo de 2021)

Debido a la promulgación de la Ley N°12008, es que la cultura cobra relevancia en la Región, ya que la diversificación de personas de otros países que arribaban a la ciudad incitaba a las mezclas culturales o sincretismo cultural que, a su vez, aportaban sus expresiones artísticas particulares, por lo tanto, con los ingresos económicos que producía esta liberación del puerto, se podía invertir en cultura, volviéndose una necesidad en una zona extrema que se encuentra alejada de los centros artísticos del resto del país.

En el párrafo citado anteriormente se desarrollan varios puntos que dan cuenta de la influencia que tuvo el puerto libre de 1956 en la cultura regional. En primer lugar, Magallanes no era considerado, llegando a ser marginado en el poder político, es decir, no se elegían autoridades en la zona y no existía representación política, por lo tanto, la primera consecuencia sobre este punto es que Magallanes se transforma en un lugar totalmente independiente de las medidas que se pudieran tomar en torno a Chile continental, ya que al ser una ciudad tan extrema (lo cual influye en la educación, economía, etc., factores decisivos dentro de una comunidad), las necesidades que surgían eran diferentes al del resto del país, por lo tanto, las decisiones que se tomaran eran totalmente atinentes a la realidad que se vivía, ya que estas decisiones eran resultado de la evidencia del extremo sur, y no influía el resto del país.

Desde el punto anterior se desprende también que, al ser Magallanes políticamente independiente, lo que sucedía en la región era responsabilidad de las autoridades marítimas de la época, por lo tanto, estas autoridades decidieron que las ganancias que les provocaba ser puerto libre de acceso (debido a la naturalidad de la unión entre el océano atlántico y pacífico), irían en directo beneficio de la cultura magallánica.

También, al ser una ciudad en donde emergían diferentes inmigrantes por el puerto libre, la diversidad cultural aumentó en gran medida, y se debía albergar y dar espacio cultural a la gran cantidad de representantes que habían de distintas zonas del mundo, principalmente desde Europa.

Todas las aristas mencionadas, derivaron en que finalmente se reconoce a Magallanes como parte del territorio nacional y comienzan a regir en la región austral las mismas leyes que rigen al resto del país.

1.3 Planteamiento del Problema

“¡Quien sabe a dónde vamos,
sí casi ni nos acordamos de dónde venimos!”

- Johann Wolfgang Von Goethe

Para configurar el problema es necesario desarrollar el concepto teatro aficionado, para ello en primer lugar señalaremos lo que se define por aficionado; “que tiene afición o gusto por alguna actividad o por un espectáculo al que asiste con frecuencia. Que cultiva o práctica, sin ser profesional, un arte, oficio, ciencia, deporte, etc.” (RAE, s.f., def. 1-2). Si integramos aquella concepción a la actividad teatral, entenderemos que teatro aficionado es la comunión de un colectivo no profesionalizado a fin de la creación escénica. En efecto, el teatro aficionado es forma y, el carácter popular y político es fondo.

A partir de la recopilación documental que nos presenta el autor Luis Pradenas, 2006 en el libro “Teatro en Chile, huellas y trayectorias del siglo XVI - XX”, es que podemos señalar que el teatro aficionado del siglo XIX y XX tematiza en torno a el carácter obrero y popular, sobre los conflictos de clase, y las condiciones materiales de la clase trabajadora.

La historia e información respecto al desarrollo del teatro aficionado y las teatralidades en general se atañe a la zona norte, centro, llegando hasta Valdivia, de esta manera la zona Austral del país queda relegada:

El centralismo avasallador de estos decenios retardó el proceso de expansión del teatro en las provincias (...). La falta de carreteras apropiadas antes del trazado del

ferrocarril del sur que trajo el progreso a esa extensa zona geográfica del valle central retrasó la expansión del teatro en las provincias australes.

Los viajes eran largos, incómodas las diligencias, tedioso el recorrido a caballo, más aún en los inviernos lluviosos. fueron por estas razones las compañías de gimnastas, volantinos o maromas, las únicas que se arriesgaron en la empresa. conjuntos pequeños, podían improvisar el espectáculo en locales abiertos, o en casas particulares, combinando los juegos de destrezas, las pantomimas circenses y los sainetes/vehículo folclórico de danzas y cantos a cargo de los aficionados locales.

La vida teatral republicana fue por estas circunstancias muy lenta en desarrollarse en las ciudades agrarias del sur.” (Pereira, E., 1974, p. 313-325.)

Entonces, el desarrollo de las artes escénicas le fue limitado a la región de Magallanes, lo que no le permitió acceder a la posterior proliferación e integración del teatro a la vida de los ciudadanos.

Esto configura una primera tensión con respecto a la desigualdad frente al resto del país producto de la falta de acceso al material artístico, es decir, obras de teatro, directores, tramoyas, dramaturgias, etc., que permitieran nutrir la creación escénica en la región. Lo que posteriormente se acentuará con el régimen centralista que se implementó en el país.

Entonces, a partir de aquel conflicto, es que se carece de conocimiento con respecto al desarrollo de la actividad escénica en Magallanes, lo que no ha permitido la articulación de una herencia oficial con respecto al quehacer teatral de la región. La orientación que nos ofrece la historia teatral del territorio se abre como una posibilidad que está al servicio de la práctica creativa para poder

definir los enfoques que se le darán en su desarrollo, a su vez, es necesario saber las experiencias anteriores para poder integrarlas al desarrollo de las políticas regionales culturales.

De tal manera, la presente investigación pretende comprender e identificar la historia que ha forjado el teatro aficionado de la región, entonces a partir de los puntos expuestos se desprende el siguiente problema, ¿Cuál es la posible reconstrucción histórica que se puede articular, por medio de los relatos de los/as actrices/actores aficionados magallánicos, a partir de la ausencia de documentación de este?

1.4 Justificación del Problema

La realización de la presente investigación supone un aporte para el teatro, entendiendo que el vacío de conocimiento respecto al desarrollo del teatro aficionado en Magallanes no ha permitido la articulación de un relato en torno al acervo cultural que se gesta, a partir de la historia y orígenes del ejercicio escénico en la región.

Teniendo en cuenta la participación íntegra de una variada población inmigrante europea, que inherentemente contribuyó en los orígenes de la cultura regional, la presente investigación será un aporte en la historia de estas sociedades europeas. A su vez, se intentará develar cual es el aporte principal de los inmigrantes en la formación de una identidad magallánica que, evidentemente ha hecho diferencia como región al resto del país. Esta identidad magallánica se configura bajo tres vertientes: por un lado, la comunidad aborígen que habitaron la zona, la inmigración chilota que supone desde lo fundacional y la inmigración europea en la región.

Siendo una región en la cual se ha cultivado el teatro regional, debido a la alta concentración de diversidad cultural, conociendo la importancia que éste ha tenido para sus habitantes, no se le ha dado el reconocimiento que le corresponde en la historia del teatro regional ni nacional, existiendo una escasa o nula investigación respecto al tema que rescate las memorias y ponga en valor a los grupos, actores y directores que sentaron los cimientos del teatro regional actual.

La investigación podría suponer la integración de aspectos poco considerados en el estudio historiográfico de la cultura en Chile, incorporarlo permitiría ampliar y profundizar sus perspectivas, integrando de tal manera la perspectiva local y territorial de aquellas experiencias a la realización artística actual, en tanto aquello ofrece nuevos elementos para el ejercicio creativo de la misma.

1.5 Pregunta de Investigación

¿Cuál es la posible reconstrucción histórica que se puede articular por medio de los relatos de los/as actrices/actores aficionados magallánicos, a partir de la ausencia de documentación de este?

1.6 Objetivo general

Preservar la memoria regional de Magallanes en torno al desarrollo del Teatro Aficionado en ella, poniendo en valor a sus grupos, actores/actrices y creadoras/es escénicos no reconocidos, realizando así, una reconstrucción histórica de carácter patrimonial.

1.7 Objetivos específicos

- Identificar hitos en la historia nacional y regional que influyeron en el desarrollo del teatro aficionado.
- Reconocer las condiciones en las que se desarrollaba el ejercicio teatral aficionado en la Región de Magallanes.
- Articular una documentación respecto al relato histórico del Teatro Aficionado de Magallanes a partir de la reconstrucción oral de los propios cultores.

2. Marco Teórico

2.1 Historia Chilena: La crisis económica y el auge del Teatro Social

Teatro Aficionado

2.2 Historia de la región

Cambios culturales y teatrales de la Región de Magallanes desde que la declaran Puerto Libre en 1956

2.3 Implicancias del centralismo en la cultura regional magallánica

2.3.1 El Centralismo en Chile: Descentralización en Magallanes

2.3.2 El arte en la región de Magallanes: Las nociones de territorio y su implicancia en las artes regionales

2.1 Historia Chilena: La crisis económica y el auge del Teatro Social

Teatro Aficionado

El periodo transcurrido entre los años 1880 y 1920, enmarca la “Cuestión Social”, periodo de cohesión de la capa obrera y popular a partir de una realidad política, económica y social de privaciones y desigualdad.

La convulsión política derivó en conformaciones organizacionales, uno de los liderazgos más notorios y constitutivos por la lucha popular es Luis Emilio Recabarren, quien, abocado a la demanda social, empuja la conformación de agrupaciones teatrales populares a fin de educar y proyectar aquella realidad de privaciones, y articular a través de ello una retórica política.

El Teatro Social de Recabarren en 1917 y la consolidación dramaturgica de “Chañarcillo” de Antonio Acevedo Hernández el año 1936, suponen una herramienta al servicio del poder popular, este punto es tremendamente importante ya que es aquí donde podemos ver como se empieza articular este sentido de auto formación y creación teatral en grupos interesados en el ejercicio de la puesta en escena. El mismo Recabarren señala:

En Chile tenemos bastantes aficionados al arte teatral, pero debemos ser francos: en condiciones muy deficientes, tanto en la preparación del personal aficionado como en la calidad de los trabajos escogidos para la representación. Estimamos y consideramos al teatro como una necesidad educativa y de crítica a los defectos sociales, y por esto todas las producciones teatrales que salgan de este objetivo carecerán de atracción real (Recabarren, L., sf., como se citó en Vera-Pinto, I., 2018)

A su vez, este teatro supone la configuración de una poética identitaria que tematiza en fondo y forma la desigualdad y vida de la clase obrera del país, esto quiere decir que el territorio y las

culturas locales serán de suma importancia durante el período, entendiendo que cada espacio tiene necesidades y realidades independientes y distintas con otras. Respecto a aquello Vera-Pinto, I señala:

Esta refundición cultural se expresó en la colectividad artística de diversas maneras. Por ejemplo, en la conformación de los elencos, la selección del repertorio, la incorporación de algunos relatos identitarios, la transmisión de ciertas experiencias escénicas, el trabajo colectivo en la producción teatral, las temáticas y en los influjos de estilos en la conducción de los equipos artísticos. (s.f, p. 6)

En el presente marco teórico abordaremos diversos aspectos que son fundamentales para entender las influencias del teatro aficionado, de tal manera que, a partir de relatos de importantes artistas chilenos/as revisaremos cómo a través de sus experiencias se ha articulado la concepción de aquel.

A partir de aquello, la experiencia del actor, director y docente Héctor Noguera nos entrega una perspectiva en la que, acerca al Teatro Aficionado a la idea de una actividad paralela a fin de complementarse con goce, así señala “ser aficionado significa dedicarse-en este caso- al teatro, por afición, es decir, porque gusta hacerlo, porque satisface, porque cumple una función espiritual, no interesada.” (1978., pág.21) es decir, el ejercicio teatral como un acompañamiento de vida para su desarrollo pleno, como un quehacer desinteresado de lo productivo.

Considerando aquello el autor señala a su vez, que, si bien esto surge de forma desinteresada y espontánea, de igual manera significa un aporte en el relato y desarrollo de la teatralidad en Chile:

El Teatro Aficionado debe completar el vacío dejado por el teatro profesional o, mejor dicho, debe cumplir su función con ese sentido no como un complemento del otro,

sino como parte vital del teatro. Para ello hay que dar pie a las obras inéditas sobre todo de autores jóvenes, quienes, en la actualidad, yacen aislados de los grupos. (1978, p.22)

A su vez, Noguera señala que en relación las formas de organización de estos grupos carecen de una orgánica sólida y eficaz tanto en fondo como en forma, es decir, que esta falta de pragmatismo traspasa al trabajo creativo de manera que se tiende a una falta de identidad, enfoque o eje temático que movilice a la agrupación o el proyecto que deseen levantar:

Pero a poco andar comienzan los problemas: defecciones y cambios continuos de los integrantes, indisciplina, desacuerdos en cuanto a qué obra o tema abordar, dificultad para ubicar las obras, carencia de folletos o libros o monitores que den alguna guía técnica sobre cómo iniciar el trabajo, incomprensión del medio. (Noguera, H, 1976, p. 14-15)

Del mismo modo, de acuerdo la experiencia de los estudiantes que dieron lugar a grupos de teatro aficionado universitario, bajo el pretexto de extender su paso por la educación superior hacia un ejercicio expresivo, que les permitiera salir de la lógica académica y estudio excesivo, Noguera señala:

En cuanto a la forma de trabajo, (los diferentes grupos que no tienen nombre) trabajaban en estrecha relación. No utilizan monitores profesionales, sino que buscan guías para los que recién comienzan entre los más experimentados. El problema técnico les parece secundario y estiman que las actividades naturales junto a la experiencia superan ese problema. ·Utilizan al público (formado en su mayoría por los propios alumnos) como indicador. Este tiene entonces una participación activa en la conducción del movimiento. (1978, p.19)

Entonces, de manera general el teatro aficionado “nace de la necesidad expresión”, de tal forma que, cada conjunto configura una pequeña comunidad de expresión y a veces como una reacción en contra del teatro profesional, convirtiéndose. a su vez, con el tiempo, en teatros profesionales. (Noguera, H., 1978)

Si bien hasta acá se ha expuesto un teatro aficionado de carácter recreativo podemos notar que a partir de los años 70 se torna un ejercicio más reflexivo, “Estas obras tratan de la realidad social que los circunda [*sic*] y algunas tienen fines didácticos, tales como los hábitos de higiene y de solidaridad, dramatizando situaciones de la vida cotidiana.” (Noguera, H., 1978., p.18)

Con relación al desarrollo de las actividades, estas comenzaron a tener un soporte práctico, de aquello señala:

En la actualidad, el teatro aficionado ha reiniciado su quehacer. Diversos grupos poblacionales ven respaldadas sus inquietudes, referentes al teatro, por distintos organismos, o instituciones, que les facilitan un lugar donde reunirse y un apoyo de tipo técnico y humano. (p.17)

Integrando lo anterior es necesario dialogar con la experiencia de Isidora Aguirre, figura precursora en el desarrollo del Teatro Aficionado en Chile, siendo ella quien fundó el Teatro Experimental Popular Aficionado en un periodo paralelo al que desplegamos anteriormente.

El carácter de este marca una diferencia con relación a lo expuesto por Héctor Noguera, en tanto ella le otorga contenidos, características y modos de operar particulares.

Así, en primer lugar, desarrolla este teatro afín al proyecto de la Unidad Popular, del cual señala que “(..)el propósito de un taller como este, más que <<llevar>> teatro a los sectores populares,

(...)era el de <<estimular>> o impartir conocimientos básicos para que ellos realizaran un teatro propio. (Aguirre, I., 2019., p.19).

El proyecto de la Unidad Popular con el “socialismo a la chilena”, encabezado por Salvador Allende representó una vía concreta para las capas medias y bajas a fin de reivindicar su espacio, sus derechos y malestar. La campaña presidencial de la UP surgió el año 1969, a partir de la coalición Frente de Acción Popular que levantó la candidatura del presidente Allende, de aquello se señala:

Bajo la figura de Salvador Allende, la Unidad Popular llegó al poder en 1970 con el proyecto de instaurar el socialismo por la vía democrática. Su programa de gobierno contemplaba la construcción de un Estado Popular y una economía planificada, de corte estatal” (Memoria Chilena, s.f. El gobierno de la Unidad Popular 1970-1973)

El gremio artístico tomó lugar con el proyecto de la UP, que invitaba a los y las creadores/as a plegarse a la voluntad del pueblo como compromiso inalienable de las artes, de manera que hacer propaganda por Allende significaba poner en valor a los grupos marginados y sus necesidades, así se señala:

Al asumir Salvador Allende la Presidencia de la República se hizo nítida la atmósfera ideológica de izquierda, que invitó a los artistas a reflexionar en torno al papel del arte y al comportamiento de aquellos en una sociedad de cambios, de acuerdo al itinerario político del gobierno de la Unidad Popular. (Gaspar, G, Ivelic, M, 1990, p.37.)

Así, el Teatro Experimental aficionado (TEPA) surge bajo esta premisa y convocatoria de aunar al mundo popular al quehacer teatral, Isidora Aguirre en torno a este punto expresa que “para

nosotros era un gran incentivo contribuir con el teatro a la campaña, contando con lo más esencial: un público popular que se congregaba para el acto político.” (2019., p. 17)

Aquí se marca una diferencia con el carácter del teatro aficionado que define Noguera, mientras este le otorga un valor secundario en relación con la vida de las personas que lo practican, Aguirre en su lugar, lo pone como herramienta en servicio directo a las vidas de los sujetos que lo ejecutan, vale decir Noguera es forma y Aguirre fondo.

Héctor Noguera nos ofrece un primer acercamiento al teatro aficionado, nos entrega la definición e Isidora Aguirre nos sitúa en un periodo histórico concreto, vinculado, comprometido y militante.

2.2 Historia de la Región de Magallanes

Cambios culturales y teatrales de la Región de Magallanes desde la ley que la declaran

Puerto libre en 1956

- Hitos culturales importantes de la década de los 50

Desde el primer día en que entró en vigor la ley N° 12008, en la Región hubo un notorio cambio cultural; por ejemplo, el 17 de marzo de 1956 se llevó a cabo la primera ascensión de la cara sur del Monte Sarmiento (Cordillera Darwin en Tierra del Fuego) por los montañistas italianos Clemente Gueret y Carlo Mauri, guiados hasta el pie de la montaña por Alberto María De Agostini, quien había intentado encumbrar en diversas oportunidades.¹ Hecho de extrema trascendencia para la zona y para los alpinistas del Museo de la Montaña de Torino, quienes han seguido visitando Magallanes para desafiar las cumbres más australes. En aquella época (10 de marzo de 1956), también se encumbra el Monte Italia (Cordillera Darwin, Tierra del Fuego), esto lo relatan los escritores magallánicos Niki Kuscevic (1964-2019) y Víctor Hernández en su libro “Restauración del Puerto Libre” (2008), en el que comentan que: “nunca antes se había conseguido llegar a sus respectivas cimas, concretado por la expedición de alpinistas italianos dirigida por Alberto de Agostini” (2008, p. 103). Esto marca el primer hito cultural registrado en la historia del puerto libre, ya que, al ser de libre paso para los turistas, se atrae a una variedad de personajes que aportan con actividades nunca vistas y hacen visible la Región para el resto del mundo, puesto que estas actividades se fotografiaban y se enviaban al exterior.

¹ “El 24 de diciembre de 1986, después de 30 años, los alpinistas de la agrupación "Ragni di Lecco", que incluían a Tore Panzeri, Lorenzo Mazzoleni, Bruno Penati, Pinuccio Castelnuovo y Gianmaria Confalonieri, subieron por la primera vez la cima oeste del Monte Sarmiento escalando por la cara norte de la montaña.” (Wikipedia).

Desde la entrada en vigor del puerto libre, se produce un apogeo del arte en la Región de Magallanes. Asimismo, comienzan los festivales artísticos de barrio que consistían en reunir diferentes actividades en torno a las artes, como lo son los grupos artísticos musicales, los grupos de danzas callejeras, y cualquier tipo de talento que el grupo de una determinada localidad de la región quisiera presentar en los festivales artísticos de barrio.

El primer festival que se realiza es el del barrio Prat, el cual tenía carácter artístico deportivo, Kuscevic y Hernández cuentan que fue un: “evento que pasará a ser imitado posteriormente por otros barrios de punta arenas con el correr del tiempo. Es el caso de lo que sucederá principalmente durante la década del 60 en la Población 18 de septiembre.” (2008, p. 103). Estos son hechos que representan totalmente la llegada de nuevas ideas y nuevos pensamientos que se crean en la comunidad, al comenzar a gestarse la actividad cultural asociada a la liberación del puerto, hecho que particularmente es reciente, ya que ocurrió hace alrededor de 50 años atrás.

Durante la época en que el puerto era libre en Magallanes, surgieron varios centros culturales para recibir a la gran cantidad de turistas que pasaban por su principal ciudad, Punta Arenas. Es así, como Kuscevic y Hernández señalan que:

Para recibir a todos los artistas que llegaban a la región fue necesario dotar a Magallanes de espacios adecuados para generar así una infraestructura cultural influyente, para que eventos de amplia convocatoria masiva puedan contar con gimnasios, teatros o salas acordes a las actividades que se quieran implementar para que estas multitudes interactúen con los actores de la cultura local dignamente, entendiendo que estas disciplinas no son una limosna (2008, p. 31)

Debido a lo anterior, parece totalmente pertinente mencionar al teatro regional, espacio cultural que ha albergado a muchísimos artistas nacionales e internacionales, números artísticos, celebraciones escolares, obras de teatro, estrenos de películas, entre otros. Radio Polar en su

Campaña “7 Tesoros del Patrimonio Cultural de Punta Arenas” nos cuenta: El teatro Municipal, es un lugar lleno de historias y anécdotas que contar; desde marzo de 2002, el Concejo Municipal le asigna el nombre del artista, compositor y autor del Himno de Punta Arenas, Sr. José Bohr.

Este teatro regional es de gran importancia para la ciudad de Punta Arenas, debido a su larga trayectoria, la cual tiene alrededor de más de cien años, ha visto pasar muchas generaciones que se han admirado de las presentaciones que en el teatro ha habido.

La gran influencia argentina en la zona Magallánica, debido a que comparten parte del territorio chileno, específicamente la Patagonia, sumándole la gran espectacularidad del teatro argentino, es que en Punta Arenas se decide crear el teatro en similitud al de la capital argentina, es por eso que se nos cuenta:

El primer teatro de Punta Arenas fue inaugurado el 1 de julio de 1899 y se llamó Colón, denominación idéntica a su homónimo bonaerense. Ese nombre fue cambiado por el de José Menéndez que duro hasta cuando fue adquirido por la Junta de Alcaldes de 1905, identificándolo como teatro municipal. Hoy tiene un nuevo apodo: se llama José Bohr. (Figuroa, A., Risco, D., Vera, P., 2012)

El teatro José Bohr de Punta Arenas, es una infraestructura con un aspecto de “coliseo contaba con una sala atrayente y cómoda, al estilo de sus congéneres de ultramar. Tenía lunetas afelpadas, palcos lujosos, decoraciones artísticas y bóveda acústica” (2008, p. 88). Kuscevic y Hernández, cuentan que:

A pesar de haber existido anteriormente a la Ley #12008, la cual fue puesta en marcha en el año 1956, la existencia del espacio cultural en sí, como lo es el teatro regional de la ciudad de Punta Arenas, tomó mayor importancia en la época de puerto libre ya que la cantidad de afluencia cultural era mucho mayor y el teatro regional hacía de sede regional

de la gran cantidad de repertorio que surgía en la diversidad de grupos artísticos que emergían en aquella época. (2008, p. 88).

En el teatro regional se estrenaron muchas obras, regionales e internacionales, “se estrena en el teatro municipal “el prestamista” monólogo en tres actos del dramaturgo magallánico Fernando Josseau, con la actuación del actor Raúl Montenegro” (Kuscevic, Hernández, 2008, p. 105).

Otros grupos también se presentaron en el teatro municipal de la región. “El grupo “Excelsior” presenta en el escenario del teatro municipal la obra de Jean Baptiste Poquelin, mejor conocido como Molière, “El Avaro” bajo la dirección de Juan Ursic Ljubetic y con las actuaciones de Paulino González, Dalivor Eterovic, Yolanda Casanova, Eugenio González, Erna Maiser, Rubén Álvarez, Rene Fromsntel, y Elias Cruz.” (Kuscevic, Hernández, 2008, p.119).

Otro hecho importante que se gesta en esta época en Magallanes, es el rol social que comienza a tener el teatro regional, por un lado, se busca abrir la cultura teatral gracias a la Ley N°12008 que se dicta en aquel entonces, lo que también significó evidenciar la vulnerabilidad que se vivía en la región de Magallanes. Kuscevic y Hernández, cuentan que:

Para el 10 de agosto comienza a presentarse regularmente en la biblioteca municipal, el teatro de títeres dirigido por Elías Cruz que cuenta con el auspicio del departamento cultural de la municipalidad cuyo presidente es Manuel Ibáñez Pérez y la sociedad de pro arte presidida por Javier campos pastor. A fines de agosto se establece una misión cultural itinerante, conformada por el cuerpo cívico de alfabetización popular y el departamento cultural de la municipalidad de ofreciendo interesantes obras artísticas a los trabajadores de las diversas estancias ubicadas en la provincia de Magallanes, partiendo este tour por la

estancia y mina de carbón de Pecket Harbour y culminando con un acto literario y musical en la comuna de Río Seco. (2008, p. 103).

Es en este momento, que se logra dimensionar que el teatro no solo se estaba gestando en algunas ciudades importantes de la Región, sino que se había comenzado a expandir a los lugares más recónditos a los que el teatro no llegaba y los pobladores no lo conocían, por lo tanto, se abre un nicho que comienza de a poco a ampliarse para artistas regionales y nacionales.

Un hecho importante que reafirmó el quehacer teatral magallánico y que demostró que en la región había talento teatral, es el estreno nacional de una obra del dramaturgo regional Fernando Josseau: “Se estrena en el teatro municipal “El Prestamista”, monólogo en tres actos (...) con la actuación del actor Raúl Montenegro. Dicha obra fue considerada por la crítica nacional como la más relevante e importante del año 1956 y al momento de ser exhibida, al menos 10 países ya habían solicitado su presentación.” (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 105).

El estreno de esta obra abrió grandes puertas para el resto de los actores regionales, por un lado, el conocimiento de la región a nivel internacional, y por el otro, la certeza del gran talento que hay que la región más austral de Chile. Josseau también cuenta que: “una vez presentada en Punta Arenas hará su estreno por diversos países de Latinoamérica, además de México, el barrio latino de New York y diversos teatros de España” (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 105).

Cabe recalcar, que luego del gran éxito que tuvieron presentando esta obra en el teatro municipal, el mismo día, se decide presentar otra obra, pero en un lugar muy distinto, según los autores, “ese mismo día, Raúl Montenegro actuó a beneficio de los reos de la cárcel de Punta Arenas presentando la obra “El daño que hace el tabaco” de Antón Chejov.” (Kuscevic, Hernández, 2008, p. 105).

El teatro aficionado, a su vez, cobró fuerza durante estos años, llegando a ser uno de los más importantes del país junto con los grupos de Antofagasta y Valdivia. Uno de los grupos más importantes de teatro aficionado, fue la compañía teatral *Excelsior*, “el día 26 de Julio queda conformado el grupo de teatro “Excelsior”, con ex alumnos del curso dictado el año anterior por el profesor y fundador del teatro experimental de la Universidad de Chile, Enrique Gajardo” (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 114). Es esta compañía la que inaugura el teatro aficionado en la región y que, gracias a la guía del teatro experimental por medio de diversos talleres que impartían en la zona, logró asentarse fuertemente en los jóvenes teatristas para continuar transmitiendo lo aprendido sin la necesidad de viajar a formarse a la Capital, es decir, generó una cierta autonomía de los artistas de teatro de la Región.

Una causa de lo anterior es la primera huella que marcó el teatro aficionado en la región de Magallanes, “en 1894 nace en Punta Arenas la primera compañía de actores aficionados. Preparan y presentan en el salón de la primera compañía de bomberos el drama romántico “El puñal del Godo”, de José Zorrilla, obra estrenada en España en 1842”. (2008, p. 103).

- Hitos culturales importantes de la década de los 60

Durante los años 60, se sigue forjando el teatro en Punta Arenas, de a poco los impuestos que se obtuvieron de la ley N°12008, se comenzaron a ver reflejados en la cultura regional. Con la gran inmigración croata a la zona, provocada por diversos motivos, en primer lugar:

El hallazgo de depósitos auríferos en las islas del Sur del canal Beagle fue la causa inmediata que movió a los primeros centenares de inmigrantes entre 1890 y 1893, habida cuenta de la difusión que tan atractiva noticia hubo de tener entre ellos en Buenos Aires, por razón de relación racial con los trabajadores del rumano Julio Popper. El saldo inmigratorio que acabó por radicarse en el territorio magallánico, descontados los que regresaron, provino una vez más desde los puertos del río de la Plata, del mismo modo como sucedió con los que arribaron por aquel tiempo para establecerse en Punta Arenas o se desperdigaron por las zonas rurales de la Patagonia y Tierra del Fuego. (Club Croata, Punta Arenas. s.f.)

Lo anterior es uno de los antecedentes de la llegada de los inmigrantes croatas a la región de Magallanes, lo cual fue un hito a nivel cultural en la región, ya que de inmediato se vio influenciada por ello. Quienes comenzaron a hacer comunidad en la nueva región que los albergaba.

Es en este momento cuando se comienzan a forjar el gusto por el arte teatral por parte de la comunidad croata en la región “a inquietud del instituto chileno yugoslavo, se intensifican puntos de acuerdo entre Nikolas Sekalovic y Juan Ursic para formar al interior de la institución un cuadro de arte dramático” (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 125).

A su vez, los autores comentan que otro importante personaje que arribó a la capital regional, es José Bohr:

Por otra parte, Bohr entregará en forma exclusiva su monólogo “Las cosas que me pasan” y se referirá en sus aspectos más generales a las distintas posibilidades que brinda la televisión como medio de comunicación social para poder entregar mayor cultura en el “espectro de las masas”. (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 127).

Por otra parte, la llegada de José Bohr a la región también fue debido al libre acceso al cual estaba siendo sometida la región. Cabe recordar que José Bohr (1901-1994), inmigrante alemán, llegó a las tierras australes gracias al puerto libre. Según lo que nos relata Memoria Chilena:

Nacido en Alemania un 3 de noviembre de 1901 bajo el nombre de Joseph Bohr Elzer, el pequeño José Bohr llegó con su familia a colonizar el sur de Chile en 1904. Fue en la ciudad de Punta Arenas donde comenzó su precoz carrera cinematográfica y musical, componiendo canciones entre las cuales figura el himno "Punta Arenas", tocando el piano para películas mudas y realizando sus primeros trabajos fílmicos antes de cumplir la veintena. (Memoria chilena. s.f)

Los episodios que desarrolla Memoria Chilena nos dan cuenta de la importancia que llegó a tener este personaje alemán en la cultura regional magallánica, siendo actor protagonista de esta.

Por otra parte, las emisoras de radio regionales también comienzan a realizar labores relacionadas al área teatral: “en agosto se estrena en radio polar la radionovela teatralizada “el guerrillero Manuel Rodríguez” escrita por el guionista de la emisora Arturo Ampuero e interpretada por los actores de dicha radioemisora” (Kuscevic, Hernández, 2008, p. 129). Este hecho es

importante, pues el teatro comienza a ser difundido por un medio masivo, llegando a todos los hogares por medio de Radio Polar, una de las emisoras más escuchadas de la Región.

Otra emisora se une al radio teatro, es “Radio Austral que comienza a emitir producciones teatralizadas de autores regionales en el novedoso programa “el rincón de los poetas”. La conocida guionista y actriz de radioteatro María Elena Vukovic, está a cargo de la recopilación y puesta en el aire de los trabajos” (Kuscevic, Hernández, 2008, p. 129).

En este período, un hecho cobra especial relevancia y viene a marcar la historia del teatro regional:

El 1 de diciembre de 1960 Punta Arenas disfruta de la magnífica puesta en escena en el Teatro Municipal de la famosa pieza “La Pérgola de las flores”, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, la cual es representada por el legendario “Teatro Ensayo” de la Universidad Católica de Chile. Para llevar a cabo esta actividad se precisó hacer una breve ampliación del teatro, pues la obra consta con más de 300 actores, los que llegaron a la ciudad en un vuelo especial de LAN. (Kuscevic y Hernández, 2008, p. 131).

- Hitos culturales importantes de la década de los 70

Durante los años 70, la cultura sufre un serio apagón, pues, por un lado, se produce el golpe militar de septiembre de 1973 y por otro, la llegada de la zona franca en el año 1977. Ambos hechos, hacen que Magallanes comience a opacar su fervor por el teatro. Aun así, Kuscevic y Hernández, recuerdan que “(...) el grupo de teatro experimental de la UTE de Santiago, TEKNOS, dirigido por Raúl Rivera, pone en escena la polémica obra, censurada en Argentina, del dramaturgo Osvaldo Dragún “Heroína de Buenos Aires” en el teatro municipal de Punta Arenas.” (2008, p. 209). Exitosa obra que, a pesar de ser censurada al otro lado de la cordillera, se logra estrenar en el Chile pre-dictatorial.



Figura N° 1: Nota de La Prensa Austral del 6 de agosto de 1970.
Fotografía extraída del archivo tekno.usach.cl

La figura N°1, indica los festivales de invierno que se realizaban en la región, y denota también la influencia teatral que existía en la época, ya que nos cuenta cómo venían desde la capital de Chile a participar de estos talleres invernales que estaban enfocados totalmente en los jóvenes de la región. Por otro lado, en la figura se menciona la importante participación de María Asunción

Requena personaje importante en la dramaturgia magallánica. Es por esto que Memoria Chilena nos cuenta:

En 1949 ganó su primer reconocimiento artístico al obtener el Premio de la Municipalidad de Punta Arenas por sus poemas. En los cincuenta se trasladó nuevamente a Santiago, donde comenzó a desarrollar su vocación teatral y su obra fue ampliamente reconocida. Casi todos sus textos obtuvieron premios de dramaturgia y fueron estrenados por importantes compañías, con gran afluencia de público y buena recepción crítica. Tuvo tres hijos de su primer matrimonio; de ellos, uno, Rodrigo Córdova Requena, heredó su vocación teatral. Asimismo, su segunda pareja, Raúl Rivera, la acompañó en la labor creativa dirigiendo algunas de sus obras. (Memoria chilena. s.f. María Asunción Requena 1915-1986)

A pesar de haberse ido de la región desde muy pequeña, Requena forma parte fundamental de la teatralidad magallánica, ya que fue en las tierras australes en donde comenzó a forjar su camino como dramaturga y desde donde inició su amor por la literatura. Memoria chilena nos dice lo siguiente:

Inscrita dentro de la Generación del 50, su obra se caracteriza por un fuerte compromiso social, que sigue la línea trazada por Antonio Acevedo Hernández, y por un importante interés en la recuperación histórica y tradicional, compartido con autores como Isidora Aguirre y Luis Alberto Heiremans. Su mayor contribución dramaturgía reside, por una parte, en la construcción de atmósferas teatrales de gran riqueza poética que permiten conjugar el tono épico con las derrotas cotidianas; por otra, en la representación de personajes que plasman el amor por su tierra, su pueblo y sus tradiciones, pero cuya dignidad resulta extralimitada por la dureza del entorno y la

injusticia de una sociedad que deja en el abandono a las provincias. (Memoria Chilena, s.f)

En este punto se comienza a estrechar a Requena con su rol social, el cual ejercía durante su vida literaria. A la vez su amor por la región que la vio crecer desde muy pequeña también se refleja en sus textos, mezclado con la injusticia regional, y su poética hacen de esta mujer forjada en Punta Arenas una gran influyente teatral.

Hubo un actor, dramaturgo, profesor y director teatral magallánico importante para el teatro regional, se trata de Don Domingo Tessier, de raíces croatas, quien ha marcado la historia del teatro nacional con su trayectoria destacada: “Debuta en las tablas del teatro municipal la compañía de teatro de Domingo Tessier con la premiada comedia de Robert Anderson “Tú sabes que no te puedo oír cuando el agua está corriendo”, con Anita Klesky, Roberto Parada, Malú Gatica y Sergio Urrutia, actualmente los mejores actores del teatro, cine y televisión” (Kuscevic, Hernández, 2008, p.211)

Esta fue la época de menor movimiento teatral en la región, debido a la emergencia que vivía el país con la llegada abrupta de la dictadura. Cerca de los años 80, se reactivaría el teatro independiente con la aparición de algunos grupos teatrales aficionados, a cargo de directores de la vieja escuela y algunos que regresaban a la región luego de concluir estudios en la capital.

Cuando la dictadura militar toma el mando del país se comienzan a crear leyes y normas en su favor y en el de su familia, por lo tanto, la Ley #12008 que favorecía a la extrema región no les convenía y es por lo que Niki y Víctor relatan:

A partir del 1 de septiembre de 1977, el decreto Ley #1.845 adelante en 6 meses el lanzamiento de zona franca, herramienta que en teoría debe prescindir de los vicios y errores del Puerto Libre, y comienza a operar oficialmente en Magallanes siendo inaugurada el día

11 de septiembre de 1977. A contar del 1° de enero de 1978 la Zona Franca entrará a funcionar en plenitud de sus atribuciones administrativas, legislativas y jurídicas, extinguiendo el marco jurídico precedente que hizo posible la Restauración del Puerto Libre en Magallanes. (2008, p. 241)

Es en este momento en donde la Ley #12008 se deroga y la región se comienza a regir de igual manera que el resto del país, sin considerar el contexto en el cual se desenvuelve, el cual está condicionado por su clima tan extremo.

2.3 Implicancias del centralismo en la cultura regional magallánica

El centralismo que caracteriza la división geopolítica del territorio chileno ha condicionado nuestra forma de habitar, trabajar, relacionarnos, organizarnos, etc. Entendiendo centralismo como el “sistema de gobierno que propende a la concentración del poder político y las competencias administrativas en los órganos centrales del Estado” (RAE), pero esta definición carece de una aproximación al territorio, el cual es el foco principal de esta investigación, y, por cierto, del conflicto de la distribución de recursos materiales e inmateriales en Chile. Así, entenderemos el centralismo como “un régimen político y económico en el cual se produce una jerarquización del territorio y de sus autoridades, y donde es dicha jerarquización la que da forma y articula al país”. (Contreras en Rojas, 2013, p. 5)

La geografía de Chile supone una particularidad y por tanto un gran desafío, el país tiene un largo de 4.300 kilómetros y si pensamos en la distancia entre Santiago y la Región de Magallanes, serían 2.103 km en los que hay 6 Regiones intermedias, aquella territorialidad supone una inmensa diversidad.

El poder político y económico está capitalizado en Santiago, lo que no solo ha significado concentración de la toma de decisiones, sino de una amplia oferta educacional, acceso a productos, especialistas médicos, etc. Esto ha derivado en un gran asentamiento urbano, agudizando aún más las desigualdades en relación con otras regiones debido a esa alta demanda de servicios.

La descentralización, no solo significa autonomía para las regiones, significa también, profundización de la democracia, eficiencia, cohesión, y a su vez, supone transferir capacidades del poder central a los gobiernos regionales, permitiéndoles tomar decisiones vinculantes y resolutorias, las cuales tienen un impacto directo en sus comunidades y en su desarrollo. Todo esto, exige una nueva visión para la creación de políticas públicas, en la que se entiende que, deben

necesariamente tener una mirada focalizada, es decir local, lo que requiere una diversificación del poder.

Un país descentralizado supondría también la validación de aquellas otras lógicas identitarias de los distintos sectores que se agrupan en una nación, entendiendo que “el territorio puede pensar por sí mismo” (Costamagna en CNN, 2015), es decir, un cambio cultural como “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (RAE).

En los siguientes puntos a desarrollar se revisará a fondo la experiencia magallánica frente al conflicto del centralismo, su incidencia en el arte, y las nociones de territorio para el desarrollo de este.

2.3.1 El centralismo en Chile: La descentralización en Magallanes

El centralismo, es una problemática presente en la historia del país, siendo amparado y ejecutado por parte de nuestro sistema político e institucional desde hace más de dos siglos. El antecedente de este régimen es señalado por Ferreiro de la siguiente manera:

El “trauma” que desencadenará el futuro centralista del Estado chileno data de 1826, cuando se dictaron leyes federalistas. Su ideólogo fue José Miguel Infante, quien, influenciado por los avances económicos y sociales que mostraba el federalismo en los Estados Unidos, propuso la división de Chile en ocho provincias gobernadas por cabildos y gobernadores electos. (2015, p. 73)

De modo que el fuerte carácter unitario de este régimen proviene de la Constitución de 1833, cuyo contenido se explica cómo rechazo y reacción a los experimentos constitucionales federalistas de los años anteriores (Ferreiro, 2015). Avanzando al periodo dictatorial, Ortiz señala que:

(...) en particular a partir de 1976, se implementa una regionalización que solo puso énfasis en la descentralización administrativa y económica, y que en ciertos aspectos reforzó el modelo autoritario-portaliano consolidando el presidencialismo metropolitano. La descentralización, entonces, resultó ser un patrón instalado desde arriba, despreciando la identidad provinciana. (2018, p. 40).

Si dialogamos con los presentes datos, vemos que la noción centralista aparece como respuesta a las intenciones de democratización, en otras palabras, surge de manera reactiva a la posibilidad de profundizar el desarrollo de la Región y el territorio. Y si entendemos

que la demanda por la descentralización es un conflicto que ha perdurado aún luego del retorno a la democracia, vemos que el centralismo se ha constituido como una especie de tradición económica, política y cultural. (Ortiz, 2018).

Ahora bien, la primera noción que es necesario abordar en esta discusión es la de autonomía. Ésta guarda relación con un orden institucional sistémico, así la RAE señala que esta significa “Potestad que dentro de un Estado tienen municipios, provincias, regiones u otras entidades, para regirse mediante normas y órganos de gobierno propios”, la segunda acepción que se contempla es la “Capacidad de los sujetos de derecho para establecer reglas de conducta para sí mismos y en sus relaciones con los demás de los límites que la ley señala” (RAE, s.f.).

Es decir, la autonomía supone un régimen que integre el derecho de los territorios a decidir y administrar su poder.

Por otro lado, Magallanes es la Región más Austral de Chile y de América, aquello supone un carácter principal para la demanda de autonomía local, entiendo que ésta posee condiciones geográficas y climáticas particulares, sobre aquello, Cáceres señala que:

“En este sentido, el interés por estos territorios surge de la constatación de que determinadas condiciones físicas, junto con las formas de asentamiento de nuestro territorio nacional, han originado un desarrollo diferenciado de estos espacios (regiones y/o zonas al interior de estas mismas), especialmente en las regiones extremas.” (Cáceres en Moreno, 2013, p. 97)

De tal manera que, las particularidades de las zonas determinan el carácter de las políticas que se desarrollan en ellas. En el caso de Magallanes, el clima y la lejanía con respecto a otras localidades es parte no solo de la identidad regional, sino, de la forma en que se desarrolla la vida,

la cultura y la economía de la localidad, y esto debe ser incorporado en el proceso de descentralización del país.

Según Bascopé, “La descentralización va envuelta en la autonomía, es la esencia de ella. Es un absurdo pensar que existe autonomía sin descentralización, o, en otras palabras, aquella sin ésta no es realmente autonomía”. (2015, párr.39) Precisamente, en relación con el carácter de la Región, el director del diario La voz de Magallanes, Emilio Turina, en el marco de una fuerte crisis administrativa y económica en la Región, escribe en torno a los factores que inciden, entre los que, en primer lugar, estaría el factor de la baja cifra de población en Magallanes, lo que se compensa con la pronunciada distancia en relación al centro y al resto de las regiones, con la matriz de desarrollo económico divergente a la capital y el clima extremo.

Luego está el factor físico-geográfico, el que consiste en la ubicación de la Región, su distancia con respecto a las demás, el mayor o menor aislamiento y la mayor o menor comunicación, la clase y calidad del suelo y subsuelo, el sistema hidrográfico y su extensión, la costa, las llanuras o cerros, las corrientes marinas, el clima, etc., que imponen modalidades a cada Región. Así, todos estos índices influyen enormemente en hacer de Magallanes una zona diversa de las restantes del país. (Bascopé, 2015).

El tercer factor, es el productivo, el cual está íntimamente relacionado con el índice físico-geográfico. Magallanes es una zona esencialmente ganadera, mientras que el centro del país es preponderantemente agrícola. Por último, está lo que Bascopé denominó factor comercio e industrias no extractivas, que en Magallanes sería el puerto, espacio que adquiere un gran movimiento, sirviendo de intermediario a ciudades grandes del interior.

Los factores que señala el autor son los que constituyen el material sustantivo de la demanda que reivindica a Magallanes como territorio digno de autonomía, y por tanto soberano de las decisiones que atañen a la Región, es decir que sus políticas serán gestadas desde lo local guardando

derecho a la legislación de la Nación. Esta movilización que demanda una descentralización y autonomía se capitalizó en la creación del Partido Regionalista de Magallanes (PRM) el año 1932.

Al respecto, Rojas señala que:

El partido se presentó como una instancia de coordinación de las demandas ciudadanas y los intereses locales. El surgimiento del PRM se debe entender como una reacción de autoorganización vecinal frente a reiterados problemas comunes, desatendidos y olvidados por el vertical y rígido Estado Centralista. Rápidamente se entendió que se requería un nivel superior de institucionalización para enfrentar la que se consideraba fuente de las malas decisiones respecto al territorio: el centralismo. De lo que se trataba era de encarar políticamente el problema y así lo hicieron, con la generación de este partido. (Rojas, s.f, p. 31)

De manera tal que son los mismos pobladores/as que toman por asalto los espacios institucionales porque entienden que es en ese espacio donde reside el problema estructural del centralismo, así se activa una voluntad política por la democratización del poder a través de puestos de representación popular.

Es necesario vincular el excesivo centralismo del país con el desarrollo del arte y su actividad en la región de Magallanes, puesto que su desarrollo está inherentemente permeado por la desigualdad en relación con la capital, respecto al acceso tanto de servicios como de diversificación de espacios para el desarrollo de material creativo, para analizar aquello es pertinente revisar los datos y las experiencias en torno a aquello.

2.3.2 El arte en la Región de Magallanes: Las nociones de territorio y su implicancia en las artes regionales

Otra noción fundamental de territorio es la que se desprende de Deleuze y Guattari, quienes le otorgan un carácter rizomático con forma de multiplicidad conectada, heterogénea, segmentada, estructurada. Es necesario revisar aquello porque no solo es una lectura de organización, sino que también está integrada a las perspectivas estéticas e históricas y en esas lecturas reside el carácter cultural del territorio y cómo se entrelaza con la producción de material artístico.

“La geo-estética es la búsqueda del arte a partir de la diversidad de medios que terminan por condicionarlo” (Roa, J, 2017, p.3), aquella afirmación concierne a la realidad chilena sobre todo por la diversidad regional geográfica que nos ofrece.

De igual manera, el territorio es poblamiento confluído en un espacio, quienes a partir de él construyen e interactúan, si bien es a su vez en términos concretos, un perímetro definido, también es diversidad en asentamiento. (Herrera, L.A, Herrera, L, 2020)

El territorio para los sujetos que lo habitan también significa sentido de pertenencia, apropiación, subjetivación, así como una dimensión simbólica a través de una identidad territorial. (Haesbaert, 2004, en Herner, T, 2009)

Lo recién expuesto asevera lo que en puntos anteriores se planteaba en torno a la necesidad de crear en el mismo espacio, porque es en él donde surgen aquellas pulsaciones que se desprenden de la historia y experiencia local, de manera que, si los procesos son ejecutados desde la “fuga”, desde aquello que se desprende del espacio geográfico de la región, carece de asidero respecto a las posibilidades creativas que ofrece.

Así la desterritorialización es “(...) el movimiento por el cual se abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga” (Deleuze, G., Guattari, F., 2002 en Reyes, M., 2011)

El quehacer creativo en la región de Magallanes está inherentemente permeado por la desigualdad del acceso a él con relación a la Capital, tanto en la formación de creadores/ as, como en la cantidad de espectadores de actividades artísticas, fondos de proyectos, etc. Y a su vez, por la desigualdad del acceso a la formación de creadores con relación a la capital del país. Si bien Magallanes cuenta con una universidad, esta no posee Facultad de Artes. Y aunque Punta Arenas posee un Espacio Cultural, La Casa Azul del Arte, que imparte diversos talleres de teatro, música, artes visuales y marciales, a cargo de la Corporación Municipal, estos están en el rango de educación no formal, lo que es un significativo aporte para el desarrollo de la cultura y la educación artística en niños/as. Pero estos espacios no constituyen un sistema que permita la profesionalización del rubro.

Las cifras del Informe Anual de estadísticas culturales del año 2019 exponen de manera concluyente la desigualdad en relación con la RM respecto a la actividad cultural en la región.

Así, el número de establecimientos de Enseñanza Media Técnico Profesional que impartieron especialidades artístico-culturales por región indica que, del total, la Región Metropolitana representa un 40,7% y la región de Magallanes el 0,0%.

Respecto al número de matrículas en carreras profesionales y técnicas en los ámbitos artístico, cultural y patrimonial por región, Magallanes tuvo un total de 311 y la Metropolitana 48.905. En la misma línea las matrículas por programas de doctorado, magíster, postítulo y diplomado en los ámbitos ya señalados, por región, fueron en total 2.142 en la RM mientras que Magallanes 1. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019)

Los datos entregados refieren a la desigualdad frente al acceso a servicios educacionales, es decir en la formación de artistas regionales y la aplicación de una perspectiva artístico-educacional en la

educación básica y media, limitando el desarrollo de habilidades en niños/as y jóvenes que apliquen para actividades creativas.

Por otro lado, solo en el año 2019, la Región Metropolitana tuvo 1.104 proyectos por fondo, según región, mientras que Magallanes presentó 80. Estas cifras, muestran que el ejercicio creativo en la Región de Magallanes está supeditado al centro, es decir que, si bien se han creado fondos de fomento regionales para la cultura, la Región Metropolitana sigue siendo el beneficiario principal. (MINCAP, 2019)

Si nos detenemos en el número de matrículas, tanto en educación superior como educación escolar, vemos que el total de cifras de Magallanes no supera al 1%, mientras que la Región Metropolitana tiene los mayores números de todo el país, es decir, hay una relación en la formación de creadores locales con la creación de material cultural en la zona. Por lo que, para poder acercarnos a una idea de descentralización en materia cultural, las cifras demuestran que es necesario diversificar y territorializar los centros educativos y de formación del área creativa. En la medida en que los sectores poseen profesionales del arte, más se está fomentando la creación artística local. (MINCAP, 2019)

Si bien, el centralismo provoca esta tremenda desigualdad que inevitablemente permea el quehacer artístico, los y las trabajadores/as regionales de la cultura continúan desarrollando sus proyectos en el territorio:

Sin embargo, esto no implica que la actividad cultural en regiones no prospere o se estanque. Por el contrario, día a día las iniciativas se materializan gracias a sus creadores y empapan las localidades con proyectos que surgen desde los mismos sectores. Esto, a diferencia de cómo era concebido hasta hace un tiempo: la descentralización como la

exportación de productos culturales desde Santiago o el extranjero. (Montecinos en El Mostrador, 2019, párr.4)

En el marco de la creación de la línea de acción del Consejo de la Cultura en el periodo 2017-2022, creadores de la Región de Magallanes aportaron en el diseño de las políticas nacionales en torno a la cultura. Uno de los artistas asistentes señaló:

Creo que es súper importante que se tome en cuenta la voz del artista, del creador respecto de las políticas públicas, porque finalmente somos nosotros los que estamos recibiendo directa o indirectamente el beneficio del público. Es relevante que consideren los planteamientos y cosmovisión que tiene el artista sobre las políticas que nos van a regir durante los próximos cinco años. (Valle, s.f., MINCAP).

Este punto, supone otorgar facultades al territorio, entendiendo que la localidad es el espacio en el que se efectúan aquellas políticas públicas, y para ello se requiere la experiencia regional para poder avanzar en la efectividad de éstas.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo. El formato de lo cualitativo nos permite proceder con el problema de nuestra investigación, como reconstrucción simbólica y subjetiva, por su impronta de recolección, en su mayoría, a través de la experiencia y el análisis.

La investigación cualitativa responde a la necesidad que tiene este estudio de aproximarse a relatos de personas particulares, de manera que nos ofrece diversas técnicas de abordaje y recolección de la información adquirida para poder desarrollar nuestros objetivos investigativos. Es decir, que por medio de la interacción con los agentes seleccionados y a través de la experiencia personal, poder responder a nuestra necesidad investigativa; como se ha desarrollado el Teatro Aficionado Magallánico y sus implicancias en el quehacer teatral de la región.

3.2 Tipo de investigación

Esta investigación pertenece a una de tipo *para las artes*, puesto que propone extraer conocimiento a partir del ejercicio de acercamiento sobre el objeto de estudio, es decir un proceso de naturaleza histórica. (Borgdorff, Henk., 2010)

Así, la siguiente *investigación para las artes* es de carácter histórico, ya que lo que se sostendrá en esta es la capacidad de reconstruir el pasado en torno al Teatro Aficionado Magallánico.

La investigación supone un valor constitutivo para la disciplina teatral y una contribución a la documentación de la Historia del Teatro Chileno, entendiendo que los espacios de aficionados han conformado una parte significativa en el desarrollo del oficio teatral del país.

Por otro lado, puesto que no se encuentra gran cantidad de bibliografía relacionada con el tema principal de la investigación, indagaremos en las experiencias de los referentes, protagonistas del

Teatro Aficionado Magallánico, es decir, en la información que se encuentra en ellos, para así deambular por la historia.

Lo anteriormente mencionado significa que nos basaremos en dos tipos de fuentes, en primer lugar, las primarias; se derivan de nuestro propio registro por medio de entrevistas, información de diarios regionales y documentales, y en segundo lugar por las fuentes secundarias que derivan de la investigación de otros, como los autores y referentes chilenos de teatro aficionado.

3.3 Definición de la muestra

La presente investigación en torno al Teatro Aficionado Magallánico se centrará en el análisis y recolección de material, a partir de relatos dados por parte de las/los protagonistas de la misma historia. Para ello, tendremos como muestra de trabajo metodológico a directoras/es, actrices y actores, creadores escénicos en general (tanto aficionadas/os como profesionalizados/as), correspondientes al ejercicio teatral desarrollado en la región de Magallanes a partir aproximadamente desde 1970 en adelante, quienes darán voz a la experiencia histórica del Teatro Aficionado de aquel territorio.

Así, su valioso aporte nos permitirá documentar la historia jamás referenciada del Teatro Aficionado Magallánico.

3.4 Unidad de análisis

La presente investigación busca estudiar el desarrollo del Teatro Aficionado de la Región de Magallanes y su impacto en el ejercicio teatral actual de aquel territorio, a partir de la historia del teatro aficionado de la época de los 70 de la misma región, partiendo por medio de la identificación de los hitos del teatro nacional aficionado que influyeron en el teatro aficionado magallánico, los cuales se conectan con los hechos históricos. Seguido de esto y por medio del análisis que se

realizará, se logrará reconocer las implicancias que sostuvo el centralismo en la cultura Magallánica, lo cual se evidenciará en el ejercicio del teatro aficionado magallánico actual.

3.5 Técnica de recolección

Este tipo de investigación ofrece la posibilidad de estudiar de manera directa a las personas, la cultura, grupos humanos, historias, etc. Así, la primera técnica de recolección que utilizaremos para el desarrollo de esta investigación es Historia de Vida, tomando los testimonios de los/as protagonistas de la historia del teatro aficionado y que estos se transformen en la fuente de origen de esta investigación. Esta metodología es un encuentro en el cual el entrevistador obtiene información, opiniones o creencias, lo que nos permitirá descubrir el sentido de las palabras que los protagonistas nos aportan.

Estos encuentros serán de manera individual y personal, para poder particularizar cada uno de sus relatos manteniendo una conversación cercana. con respecto al tema particular que nos convoca.

3.6 Técnica de análisis

La técnica de análisis que utilizaremos se dividirá en cuatro pasos:

Primer paso: Categorización, el cual consiste en transcribir la información adquirida y dividir unidades temáticas.

Segundo paso: Estructuración, el cual consiste en realizar una descripción y luego realizar una síntesis de los hallazgos realizados.

Tercer paso: Contratación, el cual consiste en relacionar los resultados con los estudios paralelos o similares del marco teórico referencial.

Cuarto paso: Teorización, el cual consiste en realizar una síntesis final del estudio para la reconstrucción de la información adquirida, que se condensan en la documentación del relato expuesto a partir del desarrollo de la presente investigación.

4. Análisis

Capítulo I: La identidad aficionada: Como se autodenominan o reconocen

En primer lugar, es necesario ratificar el principio fundamental de este estudio, la ausencia de conocimiento y documentación del Teatro Aficionado, particularmente el que se desarrolló en la Región de Magallanes. De manera que el presente análisis será orientado principalmente a la información obtenida a partir de los encuentros sostenidos con las/os colaboradoras/as de la investigación por medio de sus relatos. Cabe señalar que el Teatro Aficionado al que referiremos será en su mayoría aquel que se desarrolló a partir de los 70, a finales de siglo.

Por otro lado, en el Marco Teórico se expuso un primer acercamiento a la caracterización de este teatro, que es pertinente contrastar con el nuevo material obtenido. En esa línea, la referencia que Héctor Noguera entrega, dista mucho de lo que como investigadoras pudimos recoger. Noguera señala que el Teatro Aficionado debe completar el vacío del teatro profesional, pero sin ser un complemento de éste. Entonces, si los aficionados debían alcanzar lo que el profesional no, en Magallanes dicha condición no se sujetaba, puesto que no existían profesionales de la actuación y la región se encontraba aislada del resto de la actividad teatral del país. (1978, p.22)

En esa misma línea, aquella premisa supone una distinción entre las/os actores/actrices, los clasifica y separa en grupos distintos bajo un único criterio; la academización. Y si bien algunos/as de las/os actores y actrices que nos entregaron sus relatos, optaron por seguir el camino de la profesionalización, su identidad y lectura respecto al oficio teatral es transversal en todas/os.

Mauricio Bahamondes, actor profesionalizado que fue parte del Teatro Aficionado en la ciudad de Punta Arenas, reflexiona en torno a su identidad como actor:

Yo soy actor (...) O sea, desde el momento en que nos hacemos actrices y actores nos aficionamos a esto. Solamente que se profesionaliza o no. (...) Más allá que tú puedes tener o no tu cartón, hayas o no hayas estudiado, del teatro uno se aficiona porque le gusta hacer esto. (Bahamondes, Momento 1, 2 de noviembre de 2021)

Previamente describimos al Teatro Aficionado como una actividad desinteresada de lo productivo, que se hace por gusto, es decir por afición. De manera que a esta acepción se le debe agregar el carácter del realizador/a teatral, es decir, su deseo y convicción por el oficio. En ese sentir y dedicación, aparece una identidad colectiva, un espacio de pertenencia en el cual todos/as las/os creadores escénicos convergen, que trasciende la distinción de profesionales o aficionados. Y el teatro pasa a ser una decisión en la cual los actores y actrices sostienen una militancia con el oficio:

Uno no se puede sacar el teatro encima porque es la vida misma, uno escoge una forma de vida, por eso para mí el teatro es sagrado. Ahí yo encuentro la conexión con lo sagrado, porque es como meterse a ser monja, cura o monje tibetano. Es toda tu vida, no es un trabajo. Y yo por eso siempre he sido feliz con el teatro, porque nunca lo he tomado como un trabajo, soy feliz, yo amo el teatro y el Teatro Aficionado es mi hogar, yo me siento en casa. (Cattaneo, Momento 38, 15 de noviembre de 2021)

Blas Flores y Carlos Águila, actores no profesionalizados que participaron largamente en el Teatro Los Socios, compañía de Teatro Aficionado precursora de la actividad teatral en la ciudad de Punta Arenas, sostienen ser actores vocacionales, enfrentando la idea de afición. Así, entre los

actores y actrices que dieron forma al teatro en Magallanes se encuentra un sentido de pertenencia identitaria que remonta a un periodo particular en sus biografías, reconociendo el aporte que supusieron para la cultura de la región.

La directora, actriz y docente Claudia Cattaneo, recuerda el espacio aficionado como piedra angular en su desarrollo teatral, “El Teatro Aficionado es mi casa, de ahí pertenezco (...)Yo siento que soy parte del teatro aficionado y que de ahí salí y orgullosísima (...)Yo amo el teatro y el teatro aficionado es mi hogar, yo me siento en casa.” (Cattaneo, Momento 28, 15 de noviembre de 2021)

La Compañía Los Socios articula un punto de partida en las carreras de los/as actores y actrices que participaron en él, fue la escuela que los formó. De manera que el Teatro Aficionado de aquella época pasó a ser una especie de teatro oficial en la región, frente al centralismo del teatro institucionalizado, como señala Noguera “Muchas veces el teatro aficionado ha surgido como una reacción-, en contra del teatro profesional, convirtiéndose, -a su vez-con el tiempo en teatros profesionales.” (1978, p.16)

Esa vocación que se nombró anteriormente confluyó en la configuración de una especie de voz autoral o curatorial del Teatro Aficionado de Magallanes, como un profuso compromiso y fidelidad con la realización y práctica teatral, abnegados/as a ella. También bajo la cultura regionalista propia de Magallanes:

Era esa cosa de hacer teatro contra viento y marea. Si no teníamos plata para los vestuarios, no importaba, no había plata para hacer un montaje, no importa. Nadie ponía plata, nos conseguíamos las cosas, las cosas se hacían igual y las hacías con amor, preocupado y de verdad, tratando de hacer lo mejor posible porque había un cariño, un respeto muy grande con el público. Teníamos esa conciencia de que había un espectador

que te iba a ver y que ese espectador se había tomado el tiempo, no te preocupabas de que, si ese espectador había pagado una entrada, eso no era tema, era que ese espectador se había tomado el tiempo en su vida de salir de su casa y de ir al teatro a verte. Entonces, tú tenías que hacerlo mejor, entregarle el alma a esa persona, nosotros teníamos eso. (Cattaneo, Momento 21, 15 de noviembre de 2021)

Capítulo II: El Teatro en Magallanes, la construcción regional: Características del Teatro de Magallanes

Por medio de los encuentros realizados identificamos la construcción del teatro regional en base a hitos de la historia nacional y regional que influyeron en el desarrollo del mismo teatro aficionado.

En primer lugar, nos encontramos con la relación entre lo que provoca el centralismo y las características propias de estas regiones ubicadas al extremo del país. Con respecto a esto Mauricio nos señala:

El esfuerzo que se hace y que, si lo preguntas en capaz, no sé en Iquique, quizás también te hablen del esfuerzo del centralismo y de todas esas cosas que están a la par, pero que también hacen bien porque se construye una identidad, el teatro se construye, tiene una identidad. Claro, somos hasta medios chovinistas, pero, sí, nos gusta hablar y nos gusta intercambiar cosas, cuando uno va a los festivales en realidad lo que uno intercambia más allá de llevar un Shakespeare magallánico es la relación que uno hace y cómo toma eso. Pero tiene su identidad, pero básicamente el esfuerzo, los lugares...es difícil conseguir lugares, habiéndolos. (Bahamondes, Momento 8, 2 de noviembre de 2021).

Lo que refleja esta cita, es como el centralismo crea diversos escenarios teatrales en las zonas extremas de nuestro país. Debido a este se crean nuevas realidades en torno a la dificultosa experiencia teatral, lo que lleva a problemáticas que son propias de las zonas excluidas, como la mayor dificultad que se presenta respecto a la realización teatral en la región, por la falta de infraestructura, vestuario, iluminación, etc., el acceso a estos elementos claves para una creación escénica. El vestuario es un elemento trascendental para la realización teatral, y al no existir lugares

que puedan ofrecer una amplia variedad los/las actrices, actores se ven en la necesidad de ser mayormente creativos y trabajar con lo que la geografía nos permite.

En torno a la infraestructura es un tanto similar, a pesar de existir una pequeña variación de lugares en los cuales se puede ensayar y realizar montajes escénicos, siguen siendo limitados para la cantidad de artistas escénicos que hay en la región, y se vuelve una problemática central, ya que la condición climática de la región no permite ensayos al aire libre como en el resto del país, por lo tanto, la necesidad de estos espacios es fundamental para el desarrollo teatral. No existe un lugar físico de carácter municipal gratuito que se haga cargo de esta problemática regional, por lo tanto, el camino se ve mayormente truncado.

En torno a la iluminación surge la misma problemática que en los dos aspectos anteriores, dejando así a los artistas escénicos regionales en la disyuntiva de ¿hacer o no hacer teatro?, debiendo dejar de lado la necesidad imperiosa de realizar teatro, no sólo con fines de espectáculo, sino con el fin que caracteriza al teatro, con el fin de construir opinión y pensamiento crítico en el público. De manera que debe existir un sistema municipal gratuito que privilegie, y que permita a las zonas extremas poder realizar teatro de manera constante, y así poder seguir acercando el teatro a las zonas extremas, olvidadas por el centralismo.

Blas Flores apunta lo siguiente en torno al centralismo:

El anti centralismo efectivamente está, esta sensación de que estamos alejados, que te da esa necesidad de ser como región, como ciudad, autosuficientes.

Si no viene teatro del norte, lo vamos a generar nosotros, si no hay obras, lo vamos a crear nosotros. Por eso vas encontrar hartos grupos locales que son como súper importantes, en pocas regiones, porque me crie en distintas partes de Chile,

pero en ninguna otra parte encontré grupos como Patagonia Cuatro, Amalgama, que son como grupos escolares crecidos entre comillas, que tienen tantos seguidores pues la gente lo escucha en la radio, como que los grupos regionales si no tienen trascendencia nacional no se escuchan ni en sus propias regiones y acá no, el Taller Alturas con su canto a Magallanes, es la necesidad de generar producto local para la gente, entonces tienes hartito de eso también.

De repente es medio chovinista, eso de que nosotros podemos “hacerlo bien”, de repente incluso mejor que los del norte. Entonces tienes cine local y sin vergüenza.
(Flores, Momento 32, 2 de noviembre de 2021)

Esta cita refleja el centralismo en la expresión escénica teatral, al sentirse y estar distantes del resto del país. En el interior de los creadores escénicos magallánicos se tiene la necesidad imperante de realizar montajes en torno a ese sentimiento, y a la vez poder utilizarlo como estrategia para autosatisfacer el sentimiento de abandono por parte de las autoridades nacionales. Al suceder esto, surgen grupos importantes en la región, los cuales cuentan con apoyo total del público magallánico, debido al mismo sentimiento señalado deciden sostener el teatro regional.

En torno a la temática en sí, la muestra Mauricio nos sigue proporcionando información valiosa, por lo que nos relata lo siguiente:

Entonces, y es contar de lo nuestro, que nos está quedando poco, poco nos queda... no está quedando viento nomás, ya no hay nieve, ya no hay frío, pero el viento, que es lo único, que Eolo, el único que se quedó por estos lados.

Pero eso sí, eso pasa en todos lados, el esfuerzo y las ganas de contar historias porque al final igual somos contadores de historias. Y acá hay historias rebuenas

también siendo un lugar bastante grande, con harto espacio, hay harta historia.
(Bahamondes, Momento 9, 2 de noviembre de 2021).

Las condiciones climáticas que caracterizan a la región de Magallanes son de indudable conocimiento a nivel país, ya que se encuentran en una zona geográfica particular. El viento es el protagonista a diario en la región, el cual ha sido el influyente en diversas anécdotas que ocurren en torno a él. Muchas historias han surgido a partir de las adversidades que esta condición climática proporciona a la vida diaria de los magallánicos.

Las extremas rachas de viento que pueden llegar hasta los 196 km/hr provocan grandes estragos en la ciudad, como lo son: corte de energía eléctrica, techos que se vuelan, caídas de árboles, derrumbes de casas, cortes de tendido eléctrico en ciertos sectores de la ciudad, caídas de los peatones, por lo tanto, lesiones, y hasta los autos tienen dificultad para transitar. Este tipo de acontecimientos no ocurren en otro lugar del país, por lo tanto, se vuelven parte de la experiencia de los/as creadores/as escénicos/as, quienes lo ocupan para la experimentación teatral regional.

Siguiendo en la tónica de las características climáticas de la región de Magallanes y cómo le han dado ciertas particularidades al teatro aficionado regional Carlos Águila señala:

La zona geográfica favorece, si porque por ejemplo si nosotros tenemos que trabajar (ensayar) un sábado o un domingo, y hay un sol radiante, calor, todo el mundo iba a querer salir al campo, pero como esta como las pelotas (el clima), hay un viento que no te puedes ni parar en la calle, juntémonos a hacer teatro mejor. (Águila, Momento 20, 3 de noviembre de 2021)

Este punto es muy propio de la región de Magallanes. La región jamás se ha caracterizado por poseer un clima como el del resto del país, por lo tanto, los ensayos se ven beneficiados ya que las

condiciones climáticas no permiten disfrutar al aire libre, lo cual da otro punto a favor para la realización escénica teatral.

Bahamondes en torno a la temática regional nos indica:

Pero eso sí, pero como digo yo, eso pasa en todos lados, el esfuerzo y las ganas de contar historias porque al final igual somos contadores de historias. Y acá hay historias rebuenas también siendo un lugar bastante grande, con hartos espacio, hay harta historia y hay hartos dramaturgo, pero también hay hartos escritor, entonces también hay una cuna, hay hartos material como para tomar la historia. Más que la dramaturgia en sí, tenemos mucha historia, muchos cuentos que hablan de lo nuestro, tan fanático como Hernán Rivera Letelier, que habla de Antofagasta, y habla del norte y habla de los trenes.

También hay hartos, como digo yo, más que dramaturgo, más contador de historias de cuentos, de novelas. Esta es una ciudad que fue portuaria también entonces tenía todo lo que ha tenido, el mismo incendio de la Federación Obrera que ha llevado a hacer teatro, cine, historias, libros, como todas las ciudades nosotros hemos tomado el teatro para contar nuestras historias e intercambiarlas.
(Bahamondes, Momento 9, 2 de noviembre de 2021)

Mauricio nos relata cómo la historia regional ha sido fundamental para el teatro, nos menciona como al ser Punta Arenas una ciudad portuaria, existen historias diversas características del puerto. El puerto libre de 1956 que mencionamos en el Marco Teórico desata un hito en la historia regional, por consecuencia en la experiencia regional, lo cual va de la mano con la experiencia teatral. La

gran cantidad de navegantes europeos que visitaron la ciudad de Punta Arenas en la época de 1956 abrió la mente de los magallánicos en torno al arte y plasmó de variantes al espacio cultural.

Por otro lado, se menciona el incendio de la Federación Obrera, hito que marca un antes y un después en torno a la historia regional. La Federación Obrera se encontraba sumamente organizada, y era de conocimiento nacional, por lo tanto, se toma desde este punto para expresar por medio del teatro tal hecho histórico, el cual identifica a la región, ya que fue una matanza de trabajadores organizados de la región.

Por otro lado, Patricia, actriz aficionada de la región, en torno a la temática que caracterizaba al Teatro Aficionado en Magallanes nos relata lo siguiente: “nosotros hacíamos teatro social en LA COLETT porque teníamos gente que había sido detenida”. (Martínez, Momento 8, 22 de octubre de 2021)

Durante este punto del encuentro que sostuvimos con Martínez se desarrolló un momento muy emotivo, ya que nos comienza a contar la relación que tuvo con la dictadura militar de 1973, ya que uno de sus compañeros había sido asesinado por la dictadura, por lo tanto, la temática que comienza a esbozar la compañía de teatro LA COLLET ronda la relación con la violación a los derechos de lesa humanidad vividos en Chile.

Capítulo III: Lo aficionado y lo profesional, un solo teatro: La diferencia entre actor aficionado y actor profesional

Gran parte de la literatura ha establecido al Teatro Aficionado como una disciplina distinta al resto de las expresiones teatrales, como un ejercicio inferior subyugado a la práctica profesional. De manera que, se presenta una discordancia entre aquello, y lo apreciado a través de la investigación realizada, el disenso frente al término aficionado/a nos remite nuevamente, aunque esta vez en acuerdo con el texto señalado en el Marco Teórico:

Esta última palabra se presta para algunas ambigüedades que obligan a clarificarle; en primer lugar, hay una mentalidad que tiende a minimizar el término restándole la enorme importancia que tiene. Ser aficionado es sinónimo, muchas veces, de baja calidad, de peor, de mediocridad. Oponiéndose a "profesional" que vendría a ser lo mejor, lo bueno y conveniente. Error de conceptos realmente grave, sobre todo porque esta actitud peyorativa -y esto sin exagerar- abarca muchas veces a los mismos grupos aficionados. En la realidad es posible detectar la baja calidad, la mediocridad escénica también en los grupos profesionales. De tal modo que no es esa la connotación que debe dársele. (Noguera, H, 1978, p. 21)

Respecto a este último punto que señala que lo profesional no se condice necesariamente con calidad, es decir, la profesión no es una virtud es sí misma, sino un estado o característica que se forja a partir de un determinado tiempo de estudios formales, lo que suceda con ese conocimiento y experiencia es relativo a cada actor/actriz:

Las compañías de Teatro Aficionado que trabajan en esa tónica de seriedad, de compromiso, afecto y cariño, yo te diría que incluso eran más profesionales que muchas

compañías profesionales de las que yo trabajé después (...) no se producía eso, ni el ambiente ni los ensayos, era como una obligación, que afecta eso al actor en escena (...) Yo no creo que haya una metodología aficionada, yo creo que es un muy mal nombre. Yo no creo que un actor sea solamente el que se forma en una Universidad. He dirigido actores aficionados que tienen más ganas y que están con esa chispa dentro y que están interesados en aprender y que no te van a decir que algo no es de tal o cual manera, es mucho más afable. Como digo, muy mal puesto el nombre para mí son actores tal cual, yo no hago la diferencia. (Cattaneo, Momento 35, 15 de noviembre de 2021)

A su vez, es posible reconocer que lo aficionado y lo profesional en Magallanes, está muy condicionado y definido por su territorio y cultura en torno a aquello. Por otro lado, las/os actores/actrices que participaron durante el periodo más álgido del Teatro Aficionado en Magallanes, en la actualidad, son en sí una escuela y una fuente de conocimiento. Su trabajo desarrollado por décadas son parte de la historia de la región, por lo que su categorización trasciende el carácter académico institucional.

Hoy con la distancia del tiempo es posible hacer el ejercicio de dilucidar o contrastar su experiencia y práctica con lo que hoy se encuentra en el teatro profesional.

Primeramente, el paso por la academia, entendiéndola como una institución de enseñanza, supone la obtención y dominio de conocimientos al servicio del oficio teatral. Lo que implicaría que el acercamiento tanto al trabajo interpretativo como al desarrollo de la práctica teatral en general es sostenido en una metodología, que en palabras simples sería, saben lo que tienen que hacer, a diferencia de las/os actores/actrices aficionadas/os que la aproximación al mismo trabajo

es inherentemente instintiva:

En el entendimiento de lo que se va a hacer, por supuesto que el que tiene escuela sabes lo que va a hacer, sabe el contexto, y el aficionado no todos tienen el contexto, hay que meterlo y entenderlo para que no sólo digan lo que tengan que decir, sino que entiendan donde está inserto ese personaje, por qué ocurre y eso te lo da la escuela, la metodología. Pero para el otro lado, a veces el actor se sabe tanto la técnica que pierde la esencia natural, que al final es lo que hacemos nosotros (Bahamondes, Momento 14, 2 de noviembre de 2021)

En esa misma línea, Blas Flores recuerda su experiencia al iniciar su carrera actoral en el Teatro Aficionado:

Y la carne que le puedes poner, un cabro de 20 años, no sabía lo que eran deudas, la carne que le podía poner a Sanhueza (personaje) en realidad era muy poca, no tenía refuerzo recurso emotivo para saber qué pasa cuando me cobran, distinto es cuando tú ya tienes las herramientas para hacer un análisis psicológico, actoral respecto un personaje o cómo hacer una entrevista a un tipo endeudado y sacar la emotividad, la emocionalidad y poder traducirlo después dentro de tu personaje, yo creo que por ahí van las diferencias. (Flores, Momento 15, 2 de noviembre de 2021)

De manera que es posible señalar que el material de trabajo de los/as actores/actrices aficionadas/os es sostenido casi únicamente por sus referencias emotivas y biográficas. Algo que prontamente se transforma en una riqueza, que le va a otorgar al Teatro Aficionado una impronta o identidad particular.

Es pertinente volver a la idea de Academia, como se había señalado, la enseñanza institucional otorga conocimientos que llevan a constituir estructuras de pensamientos, los cuales pasan a condicionar el trabajo de la/el actor/actriz de manera indisoluble.

La frontera entre el conocimiento y sus herramientas, con la intuición y espontaneidad, es una batalla que el aficionado no enfrenta porque tiene, como señala Cattaneo, “un equilibrio maravilloso y mágico entre la espontaneidad del juego y la profesionalización” (Momento 40, 15 de noviembre de 2021), refiriéndose al rigor y calidad que posee el Teatro Aficionado.

El Teatro Aficionado en Magallanes, fue genuinamente desinteresado de alguna utilidad productiva, surgía de la voluntad de reunirse y congregarse en torno al teatro, como devoción, que, sin ir en su búsqueda, los/as transformó en trabajadoras/es de la cultura y los/as obreras/os de esta en la región, así lo relata Cattaneo “Creo que el teatro (aficionado) nació de ese espíritu, de compartir, de amor, de cariño, de afecto que había entre los compañeros que realmente tú los sentías como familia”. (Momento 18, 15 de noviembre de 2021)

Esa voluntad autoconvocada de los/as actrices/actores aficionados/as que se traduce en la articulación de agrupaciones aunadas en el cariño y deseo por el teatro, que en ocasiones se diferencia radicalmente con la realidad del teatro profesional, que producto de una cultura y políticas culturales que apuestan por la competitividad y por cierto a la lógica del concurso y premiaciones, derivan en disposiciones negativas al trabajo, yendo en contra del carácter o principio primigenio del teatro, lo colectivo, que las/os aficionados/as rescatan muy bien:

Quando tú ya estudias el teatro profesional, empieza a haber una competencia, empieza a ver una cosa que es un poquito desconectada del uno del otro, esta cosa de yo soy mejor que tú.

(...) Tomamos los libros, los libretos, por ejemplo, que nos entrega Víctor como si fueran de oro. (...) no estaba esa cosa de que “tanto texto que tiene ella, yo tengo menos”, eso no existía.

Todo eso era el mundo del teatro aficionado y lamentablemente en el teatro profesional, no sé porque se pierde un poco eso, ese trabajo de compañerismo, de cariño, de familia que se crea. No estaba esa cosa de exigencia de que tú eres profesional, entonces tienes que dominar, sino que estaba ese instinto y ese amor que te lleva a dejarlo todo en la escena. (Cattaneo, Momento 22, 15 de noviembre de 2021)

Por otro lado, también es necesario abordar las diferencias o contrastes en términos salariales entre estos. Recientemente mencionamos la cultura y políticas de competencia y concurso que imperan en el trabajo profesionalizado de las artes, que deriva en la precarización del rubro. Situación que no necesariamente atraviesan los/as teatristas aficionadas/os, puesto que es una actividad “secundaria” a su fuente de ingreso permanente:

Además a diferencia de lo de lo que pasa conmigo, lo que yo he invertido en ser actor es mi tiempo, el tiempo en familia y las chauchas que finalmente uno igual recupera a través de la actuación, en el caso de ustedes, esta misma moratoria que hablamos al inicio, es un tiempo que ustedes están generando puro gasto y no una inversión, entonces ustedes al momento en el que salen a la realidad y tienen que hacerse cargo de sus deudas y hacerse cargo de sus responsabilidades, también es el momento justo de recuperar esa inversión (Flores, Momento 31, 2 Noviembre de 2021)

Relacionado a este punto, podemos encontrar también, la compatibilización o conjugación del tiempo que deben realizar los/as actrices/actores aficionados/as respecto a los/as profesionales es en su mayoría distinto por la cantidad de actividades que estos/as constituyen:

Yo creo que la diferencia está en que sociológicamente hablando este periodo de moratoria te permite estudiar Teatro. Moratoria en el sentido de que tu vida está como en un paréntesis. (...). Entonces, claro, él ir a una escuela de teatro te permite eso, te permite dedicarte específicamente y con calma, reflexivamente, al arte y al oficio que tú vas a enfrentar para el resto de tu vida, a diferencia del vocacional o aficionado que tiene que hacer ese malabar, cuando yo estaba en la Universidad y estaba haciendo teatro, tenía que conjugar que mis estudios no me fallaran por el teatro y que el teatro no me fallara por mis estudios (...)

Yo formé familia y también quise seguir haciendo teatro, el tema es que la conjugación del tiempo es distinta, por qué por último ya está estudiando, ya se está preparando, pero acá por otro lado, tú tienes que trabajar, darle tiempo a tu familia y encima hacer teatro, y como haces partícipes también a los tuyos. (Flores, Momento 15, 2 de noviembre de 2021)

Capítulo IV: El Teatro y la pedagogía como un vínculo inherente. Rol del teatro en la pedagogía

En cada una de las entrevistas se menciona la relación con la pedagogía, ya sea desde el origen de su influencia para ejercer el oficio teatral o como luego de descubrir el teatro, han utilizado las herramientas que este proporciona para emplearla como metodología dentro del aula.

En el encuentro número 3, nos encontramos con Mauricio Bahamondes, actor y profesor, profundamente ligado al Teatro Aficionado en la región de Magallanes, señala:

El Teatro no es sólo el escenario. (...) enseñarlo (se puede enseñar) como lo hago ahora en el Colegio Luterano. Como taller de teatro y haciendo asistencia al profesor de lenguaje. Porque ese es el primo que tenemos en los colegios, el del lenguaje. Precisamente hoy día, transformamos una tragedia en comedia. Yo tengo unas máscaras, entonces estamos jugando con eso y que es el área que le corresponde en la unidad primero medio. Y con los chiquititos contando cuentos, cuenta cuentos, haciendo teatro callejero. (Bahamondes, Momento 15, 2 de Nov, 2021)

Esta primera cita es la evidencia pura de cómo el teatro cumple un rol fundamental dentro del aula y como se le abre espacios a esta metodología en diversos institutos educacionales. El teatro y la educación se complementan, como relata Mauricio, la cual en base a su experiencia demuestra como el teatro no está solo hecho para el espectáculo final, sino como también puede ser utilizado en la educación, integrando al aula una nueva metodología de enseñanza.

La estrecha relación que ha sostenido la asignatura de lenguaje con el teatro no se puede negar, como relata Bahamondes, en su clase relaciona la antigua Grecia con la tragedia y la comedia, y le da un vuelco teatral, ya que, al integrar máscaras en el proceso de aprendizaje,

cohesiona un nuevo elemento el cual puede ser relacionado con los contenidos de la propia asignatura, pero por medio de un nuevo componente, transformando lo aprendido en un aprendizaje significativo para los estudiantes.

En el encuentro número 2, Patricia Martínez señala lo siguiente: “todos los lunes, todos los cursos presentaban un trabajo en escena” (Martínez, Momento 6, 27 de octubre de 2021), refiriéndose a cómo ella se insertó en el teatro aficionado, ya que desde muy pequeña tuvo la influencia de parte de su profesora de lenguaje. Esta cita refleja el impacto que puede sostener el teatro frente a alguien que se relaciona con él desde pequeña. Patricia nos relata que en la institución educacional a la cual ella asistía, era común utilizar las herramientas teatrales en el aula, relata como todos los lunes era de manera obligatoria presentar un trabajo en escena, y cómo esto influyó en su agrado frente al teatro.

En el encuentro número 4, junto al relator Blas Flores también se evidenció el rol de la pedagogía en su quehacer teatral. Blas nos indica lo siguiente:

Yo partí con teatro escolar en segundo básico después hice algo de teatro escolar en Viña en la Escuela Hugo Errazuriz, también estuve 3 años en el grupo de teatro hasta cuarto o quinto (básico)... mentira 2 años. Después dejé de hacer Teatro en la Enseñanza Media, no hice teatro y cuando llegué acá a la Universidad en el año 97, el segundo año de Universidad entré al grupo de teatro de la Universidad de Magallanes. (Flores, Momento 1, 2 de noviembre de 2021)

Esta declaración de Blas Flores también nos evidencia el rol fundamental que cumplió el teatro en su formación escénica. Tal como nos relata, su afición por el teatro comenzó desde pequeño, ya que tuvo acceso a este. Influyó en su formación profesional y lo cautivó hasta los días

de hoy. Esta cita denota la influencia que el teatro escolar puede tener sobre las infancias, llevándolas a crecer en conjunto y originando un apego a esta expresión escénica.

Por otro lado, en el encuentro número 6 con Claudia Cattaneo, surgió una gran variedad de interrogantes frente a este tema, ya que al ser ella profesora de la misma universidad nos relata de manera muy pedagógica lo que sucedió con ella en su paso por el Teatro Aficionado regional magallánico, y nos narra lo siguiente:

La profesora de artes plásticas me odiaba profundamente, porque yo era absolutamente nula para dibujar nada... ni para hacer nada con las manos, yo era absolutamente un desastre. Hasta que me vio declamar, y me invitó a su grupo de teatro, hacían juegos y cosas... lindo, todo entretenido, pero no era lo que yo buscaba (Cattaneo, Momento 2, 15 de Nov, 2021)

Esta cita nos indica nuevamente la importancia de utilizar el teatro como herramienta pedagógica, ya que los alumnos que aún no han desarrollado las suficientes habilidades como para enfrentar los procesos educativos de manera común conocida como lo es la educación convencional chilena, en el teatro pueden encontrar otra manera de expresarse y de aprender.

Es importante reflexionar frente a este punto, ya que la educación convencional no permite otra metodología de enseñanza que se aleje de lo ya establecido, por alguna razón no se permite el uso de la expresión teatral como método de aprendizaje, siendo esta efectiva, por el uso de otras habilidades humanas, ya no tan sólo las intelectuales, sino que también la inteligencia corporal que todos tenemos y podemos fomentar con la expresión teatral. Sería de suma importancia comenzar a establecer vínculos permanentes con la pedagogía teatral en las instituciones educacionales para comenzar a dar pie a otros tipos de aprendizaje.

Olvidarse de la enseñanza tradicional y aplicar el teatro de manera regular para generar mayores aprendizajes significativos, los cuales nos permiten recoger lo realmente importante de los contenidos que establece el Ministerio de Educación.

Por otro lado, sería realmente útil utilizar la SED, que es la Sesión de Expresión Dramática, esta metodología se refiere a diversos pasos que vinculan la educación tradicional con la teatralidad, Verónica García Huidobro define la SED como: “La sesión de expresión dramática es el recurso metodológico angular de la pedagogía teatral y abarca todos los niveles de la expresión y la creatividad, desde el juego espontáneo hasta las creaciones artísticas individuales y colectivas más elaboradas”. (2004, p.10)

Durante el encuentro número 3, Mauricio arrojó otro tema de interés con respecto a la pedagogía, y narra lo siguiente:

(...) en el tema valórico del arte en todas sus expresiones, lo importante es que son para crear, para crear a la gente, para hacerla más humana, para hacerla más... Para, en realidad, para hacerlo menos como es ahora... como le enseño a los chicos; más que precio es valor, es distinto el tema. Entonces el arte es fundamental en ese proceso para que los cabros entiendan que ellos entienden lo que le pasa a través de la inteligencia emocional que ellos practiquen. Que no solamente la matemática y el lenguaje, las ciencias sociales cada vez menos, historia cada vez menos, que entiendan que el arte es fundamental y en eso estamos todos. Yo creo que están en eso. (Bahamondes, Momento 16, 2 de noviembre de 2021)

Este punto cobra suma importancia en la actualidad. Las habilidades emocionales no se desarrollan en el contexto educacional cotidiano, debido a que se le ha restado la importancia que

estas significan en el desarrollo humano, ya que la educación se ha convertido en un bien capital, es decir, se le ha entregado mayor valor al resultado final más que al proceso por el cual se transita para llegar al resultado, que es el que realmente posee valor ya, que es en donde finalmente se aprende, y es en donde las emociones se ven comprometidas.

Con respecto a la utilización de la pedagogía teatral para fomentar las emociones, Verónica García Huidobro señala: “Potenciar el conocimiento de las emociones en la formación escolar permite que el proceso de aprendizaje sea más efectivo. Despierta la curiosidad, estimula la atención y mejora la memoria” (2004, p.9)

Es de suma importancia recalcar el valor que tienen las habilidades emocionales en los procesos educativos, es hora de comenzar a integrar el teatro en las diversas instituciones educacionales para dar inicio al desarrollo de un nuevo ciclo de aprendizaje por parte de los estudiantes enfocado principalmente en el desarrollo emocional, no solo para el proceso educativo, sino que también influye en las relaciones humanas que se van forjando a través de la vida. Hay que comenzar a otorgarle la importancia que merece a las emociones en la educación, y para eso existe la pedagogía teatral. El teatro nos permite estar conscientes de la fragilidad de la vida, nos permite transitar por diversas emociones como lo son el poder enojarse, angustiarse, molestarse, sentirse inseguro, amar, las cuales en el ejercicio teatral pueden ser ficticias, pero al momento de presentarse estas emociones en la vida cotidiana, ya sabríamos cómo reaccionar frente a ellas y así estar consciente de lo que estas nos provocan.

5. Conclusión

Se debe establecer, ante todo, que la siguiente formulación estará circunscrita a la Región de Magallanes, puesto que la investigación está condicionada a aquel contexto.

La voluntad por realizar una reconstrucción histórica del Teatro Aficionado de Magallanes está limitada por toda la información que debe ser elaborada previamente. Es decir, que la investigación tuvo que ser atendida a la construcción de un relato que permitiera significar el Teatro Aficionado de Magallanes, más que, articular una investigación cronológica de la historia o desarrollo de este. Lo anterior se atendió a través de la biografía de los relatores, quienes a la vez establecieron las conexiones con el resto de los cultores de la historia, dotándola de testimonios que elaboraron la narrativa del estudio.

De manera que, si bien, se realizó una positiva aproximación a la pregunta inicial de investigación, es de manifiesto determinar que este estudio tiene ocasión de continuar en su indagación y persistir en el desarrollo de su análisis.

Por consiguiente, debemos sentar la definición de actor/actriz aficionada/o que se formuló a través de la investigación, la cual refiere a intérpretes escénicos/as vocacionales no profesionalizados en el oficio teatral, por medio de una institución académica.

Los hallazgos que se obtuvieron en la investigación a partir de los relatos de las/os cultores/as nos permiten contrastarlos con lo expuesto en el Marco Teórico, en el cual se señala:

Pero a poco andar comienzan los problemas: defecciones y cambios continuos de los integrantes, indisciplina, desacuerdo en cuanto a qué obra o tema abordar, dificultad para ubicar las obras, carencia de folletos o libros o monitores que den alguna guía técnica sobre cómo iniciar el trabajo, incomprensión del medio. Problemas económicos y de toda

índole terminan por ahogar la mayor parte de estas iniciativas artísticas de gran importancia en la vida y desarrollo cultural del país. (Noguera, p.14-15, 1978)

Pero en base a la información rescatada, detectamos la rigurosidad del trabajo teatral aficionado. Las/os cultores/as indicaron la resiliencia con que se enfrentaban a las condiciones adversas propias del Teatro Aficionado, y como lo transformaban en una riqueza y oportunidad para la creación artística, sumado a la voluntad constante por adquirir conocimiento, herramientas y contenidos de aprendizaje, en un genuino interés y deseo por el oficio.

Por lo tanto, es correcto señalar que el Teatro Aficionado de Magallanes tuvo un potencial más allá de la lógica de profesionalización o mercantilización del arte central, desarrollando una corriente teatral relevante y trascendente.

La experiencia del Teatro Aficionado en la Región de Magallanes nos recuerda la importancia y necesidad de poner en valor la historia y por sobre todo a quienes nos anteceden, quienes cimentaron el camino del teatro regional. Todas las historias como esta, a lo largo y ancho del país componen y son el sustento de lo que existe hoy, y nos debemos a ello como trabajadores/as de la cultura, las artes y el patrimonio.

Actualmente al componer la historia del Teatro Aficionado magallánico no procuramos homenajear a los cultores del teatro aficionado, sino más bien esta investigación desea asistir al abandono que ha ejercido la institución teatral a estas agrupaciones y cultores regionales.

6. Referencias

Aguirre, Isidora, 1919-2011. (s.f). Mi experiencia con el teatro regional [artículo] Isidora Aguirre Apuntes Teatro UC. (s.f). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-269035.html> .
Accedido en 20/5/2021.

Bascope, J. (2015). *La autonomía y Magallanes*. 43(2), 205-221. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22442015000200012&lng=pt&nrm=iso

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Isidora Aguirre (1919-2011). (s.f). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-654.html#presentacion> .
Accedido en 20/5/2021.

Márquez Montes, Carmen. (2010). Isidora Aguirre: entre la historia y el compromiso. Recuperado en: 20/5/21
https://www.researchgate.net/publication/277051936_Isidora_Aguirre_entre_la_Historia_y_el_compromiso/citation/download

Claudia Montecinos. (5 de junio de 2015). *El levantamiento creativo del arte en regiones que se impone al centralismo de la capital*. El Mostrador. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/06/05/736271/>

Correa Sutil, S., Figueroa Garavagno, M., Jocelyn-Holt Letelier, A., Rolle Cruz, C. y Vicuña Urrutia, M. (2001). Historia del siglo XX chileno

Costamagna, Pedro. (2015). *Panorama 15: Porqué Chile es un país tan centralizado*. Entrevistado por Paloma Ávila. CNN Chile. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eJR7A23KdvY>

Cross, A., Henríquez, T. (2019). *Teatro Experimental Popular Aficionado Isidora Aguirre*. Santiago, Chile. Editorial JGV.

Edición Cero. (s.f.). El teatro de Recabarren y la “cuestión social”. Recuperado de 2 de julio de 2021, de <https://edicioncero.cl/2018/08/el-teatro-de-recabarren-y-la-cuestion-social/>.

Ferreiro, A. (2015, abril). *Chile descentralizado más desarrollo más democracia*. Archivo Nacional de la Administración. Recuperado de http://archivospresidenciales.archivonacional.cl/uploads/r/null/d/a/7/da7fd7f392f8fca80643064f2cb78ade601b7d4005b3b19f14525e3a56537e25/_home_aristoteles_documentos_DT_5.pdf

Hermer, M. (2009). *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Revista Huellas Universidad Nacional de la Pampa, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Geografía; Argentina 13, pp. 158-171. Recuperado de <http://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/248>

Hernández, V., Kuscević, N. (2008). *Restauración del Puerto Libre*. Punta Arenas, Chile. Editorial Ateli.

Herrera, LL., y Herrera, L. (2020). Territorio y territorialidad: Teorías en confluencia y refutación. *Revista Universitas*, 32, pp. 99-120. Recuperado de <https://universitas.ups.edu.ec/index.php/universitas/article/view/32.2020.05>

Instituto Nacional de Estadísticas-Chile. (2019). *Estadísticas Culturales Informe Anual 2019*. Recuperado de (https://www.ine.cl/docs/default-source/cultura/publicaciones-y-anuarios/publicaciones/estad%C3%ADsticas-culturales-informe-anual-2019.pdf?sfvrsn=eaa2600e_5, s. f.)

Memoria Chilena. (s.f.). El gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Política y legislación. Recuperado de 30 de Junio de 2021, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>

Ministerio de las Artes, la Cultura y el Patrimonio (2019). *Estadísticas Culturales*. (Informe Anual 2019). Departamento de Estudios SSCA. Recuperado de <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/category/estadisticas-culturales-informe-anual-2019/>

Ministerio de las Culturas, la Artes y el Patrimonio. (s.f). *Artesanos y artistas visuales de Magallanes aportaron para diseño de políticas sectoriales*. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/noticias/artesanos-y-artistas-visuales-de-magallanes-aportaron-para-diseno-de-politicas-sectoriales/>

Moreno, J (2013). *Descentralización y zonas extremas*. (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, Santiago, Chile). Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/113208/demoreno_j.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Noguera, H. (Diciembre, 1978). Visión del teatro aficionado. *Apuntes*. No. 84 (h), 14-23. Recuperado de <http://146.155.94.41/xmlui/bitstream/handle/11534/21777/APUNTES%20N84%201978%20pgs%2014-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Ortiz, E y Valenzuela, E. (2018). *Chile, un siglo de pugna por la democratización de las regiones. Representación minimizada y centralismo transversal*. Estudios Políticos (Universidad de Antioquia), 52, pp. 36-56. Recuperado de <http://doi.org/10.17533/udea.espo.n52a03>

Pereira, Eugenio. (1974). *Historia del Teatro en Chile*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria

Pérez, V (Ed.), Sánchez, J (Ed.), (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON Revista de estudios de danza, práctica e investigación*, 13 (29), (25-46).

Real Academia Española (s.f). Autonomía. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/autonom%C3%ADa>

Real Academia Española (s.f). Centralismo. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/centralismo>.

Real Academia Española. (s.f). Cultura. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/cultura.9>

Real Academia Española. (s.f). Aficionado. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/aficionado>

Reyes, M. (2011) La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración. *Revista Geográfica de América Central*. n. Especial EGAL, Costa Rica, pp. 1-13. Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2732-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6148-1-10-20111213%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2732-Texto%20del%20art%C3%ADculo-6148-1-10-20111213%20(1).pdf)

Roa, J (2015). Deleuze, el pliegue, el ritornelo y la relación arte-territorio. *Revista Cuestiones de Filosofía*, 1 (17), 0123-5095. Recuperado de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/cuestiones_filosofia/article/view/4300/pdf

Roa, J (2017). *Naturaleza, arte y territorio*. Monografía de licenciatura, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá, Colombia). Recuperado de

[https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/13721/6.%20Juan%20Camilo.%20Geo-estetica%20REV%201%20\(VF-10-repositorio\).pdf?sequence=1](https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/13721/6.%20Juan%20Camilo.%20Geo-estetica%20REV%201%20(VF-10-repositorio).pdf?sequence=1)

Rojas, Andrés. (2013) *Expansión centralista y exclusión regional. Chile (1854-1952)*. Instituto Chileno de Estudios Municipales. Recuperado de https://ichem.uautonoma.cl/wp-content/uploads/2014/09/expansion_centralista_web_2_0.pdf

Rojas, Andrés. (2013) Poder Local, Ciudadanía y Municipio: El Partido Regionalista de Magallanes (1932-1952)., *Revista Iberoamericana de Estudios Municipales*, n.VII, Santiago, pp. 35-62. Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/401-Texto%20del%20art%C3%ADculo-414-1-10-20200627%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/401-Texto%20del%20art%C3%ADculo-414-1-10-20200627%20(2).pdf)

Vera-Pinto, Iván (2018) Luis Emilio Recabarren: Teatro y desdicha obrera. Recuperado en https://www.academia.edu/37412739/LUIS_EMILIO_RECABARREN_TEATRO_Y_DESDICHA_OBRERA

Vera-Pinto, Iván (s.f) Luis Emilio Recabarren: teatro social, político y proletario. Recuperado en https://www.academia.edu/37412739/LUIS_EMILIO_RECABARREN_TEATRO_Y_DESDICHA_OBRERA

7. Anexo

Registro de datos para la investigación etnográfica: P.A

Fecha: 18/04/2021

No. de registro: 1

Lugar: casa particular Carlos Águila

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel y Javiera Huerta Kosky

Texto de la narración

“la compañía de Pedro Novacovic (director compañía UMAG) era prácticamente profesional, de muy buen nivel” momento 1 “ el nacimiento de los socios tuvo incursiones sencillas al principio, y después empezamos con la autoformación” momento 2 “con Marco Bahamondes aprendimos muchísimas cosas, de todo lo que tiene que ver con la preparación actoral, el trabajo de movimiento, el trabajo de voz ejercicios de actuación, fuimos aprendiendo en el camino” momento 3 “Marco Bahamondes era el único con formación académica, el resto éramos todos aficionados” momento 4 “trabajamos 7 años con “LOS SOCIOS”” momento 5 “en esa época no habían actores profesionales, todas las intenciones teatrales eran aficionadas” momento 6 “Víctor Cáceres se acercaba a Stanislavsky” momento 7 “también dirigí la compañía de la UMAG” momento 8 “algo que influyo mucho, fueron las competencias de teatro escolar” momento 9 “competencia de teatro regional la ganamos 6 veces” momento 10 “hoy día el teatro en la región están en manos de profesionales del teatro” momento 11

Anotación de temas culturales o pre categorías

- Temas de obras comedia por la dictadura
- Figura de Andrés Pérez
- Montaban obras de Radrigán

Comentarios del investigador

- Profesores de la primera generación de educación básica de la UMAG, no es casualidad que la pedagogía se mezcle con el teatro, con los aficionados magallánicos
- En el año 82 recién se abre la carrera de pedagogía en UMAG
- Compañía de teatro de la UMAG
- En el 89 fundan el colegio PIER FOURE y ahí forman el grupo “LOS SOCIOS”, espacio que se ocupaba como sala de ensayo
- Profesores de artes plásticas acompañaron en la creación de “LOS SOCIOS” a Carlos Águila
- “TEPSIS” grupo de teatro importante anterior a la UMAG
- “LOS SOCIOS” partieron desde el ocio de los profesores, ya que no tenían hijos, no tenían mayores preocupaciones, y tenían el espacio para ensayar entonces las condiciones estaban dadas para hacer teatro
- Las competencias de teatro escolar dieron paso a los actores aficionados de la región

- Trabajo en liceo comercial, dirigiendo la compañía del liceo y ganaba los encuentros de teatro
- Contaban con auspiciadores regionales
- Notan la importancia de sus archivos, son más de 200 hojas archivadas con todos los programas, afiches y fotos. Material de sus encuentros teatrales. Recortes del diario “La prensa austral”.
- Se refieren a teatro no profesional o alternativo en vez de aficionado

Registro de datos para la investigación etnográfica: P.A

Fecha: 3/11/2021

No. de registro: 1

Lugar: Casa particular Carlos Águila

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel y Javiera Huerta Kosky

Texto de la narración

“tome el taller con Rosa Ramírez” momento 1 “disfrutaba la relajación, la preparación física” momento 2 “genera condiciones de liderazgo” momento 3 “Nadie en la región era teatrística profesional, todos aficionados” momento 4 “desaparecieron grupos teatrales porque no había una instancia para que estos grupos pudieran desarrollar el teatro” momento 5 (Paulina Urrutia) “tuve la oportunidad de dirigir la compañía de teatro de la universidad de Magallanes” momento 6 “funde con la Paty Martínez, también, una compañía de teatro que se llamaba el baúl de las trenzas negras” momento 7 “mis funciones docentes me obligaron a dejar de trabajar después de las seis de la tarde” momento 8 “a mí me gusta más usar la frase TEATRO VOCACIONAL” momento 9 “la condición de profesional la hace, no solamente el título, sino el cómo tú trabajas con ese título” momento 10 “conocí gente q era “profesional” con título, que era lo más chanta que te puedas imaginar, flojo, y todos al lote, y también conocí gente aficionada que era pero con un rigor Gregoriano, entonces en ese sentido para mí eso es lo que hace vida al teatro profesional, es como tu trabajas, con que entrega, con que dedicación, imagínate, el que “no es profesional” porque tiene que hacer otra pega para poder ganar plata, además de eso tiene que hacer esto otro y lo quiere hacer bien, entonces, doble mérito” momento 11 “Magallanes lo que tiene es que trabaja mucho el estilo de teatro, o trabajaba en esos tiempos, el teatro realista, obras clásicas, obras costumbristas y que en realidad eran obras que ya estaban escritas, pero por ejemplo la parte creativa, muy poco” momento 12 “la gran diferencia tiene que ver, no con el rigor, yo diría que por todo lo que me hablo Víctor Cáceres de cómo se trabajaba en los años 70, los años 80, por todo el teatro que yo le alcance a ver a Pedro Novacovic cuando él dirigía el teatro de la universidad, o sea , era un teatro profesional, el producto teatral que tu veías era de primer nivel, de primer nivel. Nada más que la gente no eran actores profesionales” momento 13 “ con LOS SOCIOS trabajamos marcadamente Radrigan, Luis Rivano” momento 14 “en el tiempo de la dictadura, Requena, era como, Fuerte Bulnes me acuerdo que fue una obra que se montó” momento 15 “aparecían de repente compañías de teatro profesional que llegaban a Punta Arenas a presentar algo, Chañarcillo, Sueño de una noche de verano, pero eso si tu tenías suerte te iban a s buscar del colegio te llevaban a verla, pero sino era difícil, la promoción que había al respecto era la prensa austral, la radio” momento 16 “el problema es cómo vivir en Magallanes del teatro” momento 17 “en los años 80 había más teatro universitario que después que se fue la dictadura” momento 18 “la idea era estrenar a fines de abril, y a fines de abril; la que era universitaria tenía problemas con pruebas, la que tenía, la que era secretaria de un servicio público tenía una hijita que le estaba demandando tiempo, y la tercera podía caer enferma a lo mejor, entonces finalmente de mi 3 actrices siempre faltaba una, y por lo tanto no se podía montar nada porque no podíamos ensayar si faltaba un 30% de la compañía, entonces ese tipo de problema es lo que pasa con los grupos vocacionales” momento 19 “la zona geográfica favorece, si porque por ejemplo si nosotros tenemos que trabajar un sábado o un domingo, y hay un sol radiante, calor, todo el mundo iba a querer salir al campo, pero como esta como las pelotas, hay un viento que no te puedes ni parar en la calle, juntémonos a hacer teatro mejor” momento 20 “publico de Magallanes es clasista” momento 21 “cuando el teatro vocacional o el teatro regional genera un producto de manera regular y tus sabes que cada cierto tiempo la

compañía va a estar presentando obra, empieza a formarse un grupo seguidor” momento 22 “lo que ocurrió con “LOS SOCIOS” que como nosotros empezamos a generar espectáculos frecuentes, empezamos a darnos cuenta que cada vez necesitábamos menos avisar que íbamos a presentar la obra porque ya la primera función de estreno teníamos sala llena” momento 23 “hay gente que le gusta ver teatro, y si tiene claro que vas a presentar algo bueno te sigue y lleva a otras personas” momento 24 “yo tuve una experiencia con Andrés Pérez maravillosa, Andrés Pérez vino, primero el vino, yo no se si era el realmente, y resulta que en la escuela el Pierre Faure nosotros en el verano lo habilitábamos como albergue turístico entonces llamábamos las salas de camas y llegaban gringos, la mayoría extranjeros, europeos en general, de repente aparecieron, no me acuerdo si eran como dos o tres chilenos, medios barbones, pelo largo, y ellos andaban con planos y nos enteramos que venían a Punta Arenas para ver si ellos podrían presentar la negra Ester en punta arenas, y como yo en ese tiempo no conocía a Andrés Pérez no supe, nunca supimos si era el o no realmente. La cuestión es que montaron la obra, eso fue enero o febrero, y a fines de marzo estrenan la negra Ester acá en el gimnasio de la confederación” momento 25 “a Andrés Pérez parece que lo invitó la municipalidad e hizo un encuentro con los teatristas de la ciudad. Entonces un día nos citó a las 9 de la mañana en el teatro municipal, y empezó a hablar del teatro, e hizo ejercicios de dirección teatral” momento 26 “media hora me estuvo dirigiendo Andrés Pérez” momento 27

Anotación de temas culturales o pre categorías

- Relación con Andrés Pérez
- Relación con Mea Culpa
- Relación con dictadura
- Pioneros en teatro regional
- Encuentros regionales teatrales y su influencia
- Pedagogía teatral con Verónica García Huidobro
- Temas realistas aficionados magallánicos
- Relación con Andrés Pérez

Comentarios del investigador

- El juego lo cautivo, el juego del teatro
- Es pedagogo, no es casualidad
- La figura de Víctor Cáceres es elemental
- Se profesionalizan debido a su vocación
- Marco Bahamondes (hermano de Mauricio Bahamondes) actor ya fallecido es de gran importancia para los aficionados magallánicos ya que él estudiaba en la academia de Berlot Brecht en Santiago de Chile y cuando volvía le enseñaba lo aprendido a los aficionados magallánicos
- Los encuentros de teatro juvenil aficionado calaron gran relevancia en la región
- El gran problema de los aficionados en general es compatibilizar los tiempos
- Muchas veces los actores aficionados son más rigurosos que los profesionales ya que disponen de poco tiempo para hacerlo perfecto.
- Debido a las particularidades del territorio, las condiciones climáticas, realizar teatro es de mayor dificultad
- Dificultad: tiempo /cuando/ (organizar horario post trabajo), espacio /donde/, ¿Qué montar?

- No hay material del teatro aficionado magallánico

Registro de datos para la investigación etnográfica: P.A

Fecha: 22/10/2021

No. de registro: 2

Lugar: Café Montt, Punta Arenas.

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel y Javiera Huerta Kosky

Texto de la narración

“saben lo que hacíamos, nosotros hacíamos teatro, con contenido social” momento 1 “el teatro es un arma” momento 2 “me fui a Río Turbio a hacer teatro por que se nos pusieron difíciles las cosas” momento 3 “en la compañía “EL BAÚL DE LAS TRENZAS NEGRAS” había disciplina, nos fue bien” momento 4 “habían personas que no podían ensayar por temas de trabajo” momento 5 “todos los lunes todos los cursos presentaban un trabajo en escena” momento 6 “los trabajos tienen que ver con temas regionales, antes hacías la obra que te gustaba, ahora son con temas regionales” momento 7 “nosotros hacíamos teatro social en LA COLETT porque teníamos gente que había sido detenida” momento 8 “todo tiene que ver mucho con la “a mí lo que más me hace feliz en la vida es hacer teatro” momento 9

Anotación de temas culturales o pre categorías

- Temas de obras con sentido social
- Se aleja del teatro por la Dictadura
- Mea Culpa
- Encuentros de teatro regional

Comentarios del investigador

- Tía profesora de lenguaje le inculco el teatro ya que escribía obras
- Desde temprana edad tuvo posibilidad de conocer el teatro, por lo tanto, la vocación fue inculcada
- A su vuelta de Santiago pudo hacer un teatro contestatario
- A su vuelta a puerto natales no le permitieron realizar obra “cuestión de ubicación” por sus líneas políticas
- “LA GRATA COMPAÑÍA” grupo de aficionados magallánicos; Víctor Cáceres, Matías Viera
- “EL BAÚL DE LAS TRENZAS NEGRAS” compañía teatral con Carlos Águila
- Compañía LA COLLET, muchos fueron detenidos por la dictadura
- El tema de mea culpa se repite en todas las historias de los entrevistados
- Los profesores tienen gran influencia en la vocación por el teatro en la región de Magallanes, quizás al no existir a la carrera profesional de actuación en la región, la gente opta por estudiar pedagogía
- Los encuentros de teatro aficionado regional era una cuna de gente del arte en la región
- También existe el encuentro de teatro rural, donde se unen todas las comunas de la región en torno al teatro

- Lo que se ha perdido en la región es el acceso a la muestra de los trabajos, el lugar físico, ya que ni el teatro municipal ni el centro cultural son de acceso permitido en la región
- La conexión que existía entre los actores aficionados magallánicos y el resto del país no existía mucha conexión salvo cuando la universidad de Chile venía a realizar cursos

Registro de datos para la investigación: J.H

Fecha: Martes 2, Noviembre, 2021

No. De registro: 3

Lugar: Restaurant Lomito's, Punta Arenas, Región de Magallanes y la Antártica Chilena, Chile

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel – Javiera Huerta Kosky

Nombre del observado: Mauricio Bahamondes

Texto de la

narración 1- Desde el momento en que nos hacemos actrices y actores nos aficionamos a esto. Solamente que se profesionaliza o no

2-Es pura afición, de cariño, de ganas de hacer teatro, eso siempre va a estar. Y la mayoría de los grupos de teatro acá, la base es el entusiasmo para hacer teatro. Más allá que tú puedes tener o no tu cartón, hayas o no hayas estudiado, del teatro uno se aficiona porque le gusta hacer esto.

-3 Y de ahí fui vendedor, que un poco también el tema del vendedor, el actor, venta toda esta relación de gente y luego empecé a ser de afición. Ahí empecé a ser de afición, entendí que lo sabía hacer. Después, cuando fui a estudiar ya entendí que lo hacíamos más o menos, y que faltaba la otra parte. La de construir al personaje y construir al actor. Lo fui a estudiar a un instituto que se llamaba Bertolt Brecht (Santiago) allá estudié cuatro años y medio.

4-Que es una de las cosas (teatro callejero) que ya llevamos más de 20 años haciendo acá en la esquina, la sala de Teatro Rodrigo Álvarez Álvarez, que es nuestro homenaje a nuestro maestro, gran actor, maquillador, que ya no está con nosotros hace tiempo.

5- Necesitamos transformar esa visión que hay del mundo del arte y de la importancia que tienen los artistas, por ejemplo, en la educación. No, eso es fundamental. Para eso hay que ponerles diariamente. Hay que ponerle hartito por que será cansador el discurso, pero en este país no se valora. Ya no solamente en el tema monetario, sino que, en el tema valórico del arte en todas sus expresiones, lo importante es que son para crear, para crear a la gente, para hacerla más humana, para hacerla más... Para, en realidad, para hacerlo menos como es ahora...

6- Lo que pasa es que en mi juventud está de la mano de Augusto Pinochet Ugarte. Entonces había que hacer cosas, había que hacer cosas entonces se hacía, y entendiendo que yo tenía esa posibilidad de hacer cosas sin todavía ir a estudiarla, sino que hacerla.

7- eran esos grupos que empezaban precisamente por esto, que es la necesidad de decir las cosas a través de varias formas. Y entre otras estaba el teatro. Entonces ahí nos empezamos a juntar personas pensando que hacíamos teatro, el texto estaba claro, estos personajes también están bastante claros, entonces... Aquí había también, estaba el Teatro del Magisterio, que hicieron varias obras también, más clásicas, medias fachitas, pero... hicieron Bernardo O'Higgins, Chiloé cielos cubiertos... Los profesores tuvieron un grupo de Teatro. No... estuvo bonito, había grupos más anteriores, pero siempre ha habido teatro aquí, en esta región siempre, siempre. Más subterráneo o más libre o más a la vista de la gente, pero siempre ha habido teatro como expresión artística, siempre en la vida.

6-Con el Chuzo llevamos muchos años y hemos parado

7- Y bueno, y lo que me sostiene y lo que me permite estar acá con usted ahora es que estoy trabajando en un colegio, como asistente de educación.

Anotación de temas culturales o pre-categorías

-Grabación Mea Culpa:

E: Quiero saber tu época dorada de Magallanes

Es que a uno ya lo conocen y eso es bueno, hay un momento dado en que tú te das cuenta de que te conoce y que no es necesario que tu digas quién eres y ellos ya saben y tu ubiquen en su grupo etario. Tengo 56 años y nada de juicio. Entonces una etapa donde claro, cuando hicimos Tierra del Fuego, Mea Culpa que fué un impacto (...) Pero la primera época dorada fue con el mea culpa, porque con eso permitió hacer teatro. (...)

-Andrés Pérez:

Hasta ahora yo no he visto mucho teatro de ahora, pero un tiempo bueno, obviamente en época de dictadura muy floreciente, mucha idea, bueno... el mismo Andrés Pérez, se transformó el teatro, un antes y después del Andrés Pérez. En donde uno aprendió mucho, mucho le dio una palmada al teatro y mucha creatividad a propósito de la necesidad, por supuesto. Uno se pone más creativo y eso hace que el arte sea súper creativo. Sí pues, si no hay, hay que inventar la wea no más. (...)

(...) Sí, bueno, que se lo hizo un colectivo que se llama Acción Cultural, que fueron también Acción Cultural más los senadores los que lograron que el 11 de Mayo (natalicio de Andrés Pérez) sea el Día Nacional del Teatro. Claro, porque habían muchos nombres pero se hizo presión y cuando se ganó, y los senadores de derecha, entendiendo que Andrés era un artista, pero también vinculado al mundo de la izquierda, no sé, no hubo ningún problema, salió, entonces, hay una calle.

Y además está la plaza esta, que fue una gestión que se hizo a través de Marco Bahamondes, mi hermano, que en ese tiempo le puso hartito empeño para que resultara y resultó, todavía no

8- (...) nosotros hablamos de nosotros. (...) Y el esfuerzo que se hace (...) del esfuerzo del centralismo y de todas esas cosas que están a la par, pero que también hacen bien porque se construye una identidad, el teatro se construye, tiene una identidad. Claro, somos hasta medios chovinistas... pero sí nos gusta hablar y nos gusta intercambiar cosas, cuando uno va a los festivales en realidad lo que uno intercambia más allá de llevar un Shakespeare magallánico es la relación que uno hace y como toma eso. Pero tiene su identidad, pero básicamente el esfuerzo, los lugares ... es difícil conseguir lugares, habiéndolos.

9-Entonces, y es contar de lo nuestro, que nos está quedando poco no, poco nos queda... no está quedando viento nomás, ya no hay nieve, ya no hay frío, pero el viento, que es lo único, que Eolo, el único que no, que se quedó por estos lados.

Pero eso sí, pero como digo yo, eso pasa en todos lados, el esfuerzo y las ganas de contar historias porque al final igual somos contadores de historias. Y acá hay historias rebuenas también siendo un lugar bastante grande, con harto espacio, hay harta historia.

Y hay harto dramaturgo, pero también hay harto escritor, entonces también hay una cuna, hay harto material como para tomar la historia

10-E: ¿Cual reconoce el momento más crítico o difícil del teatro a nivel personal o que pueda identificar en Chile o regionales?:

(...) el tema de que el artista es un trabajador también es fundamental, no sólo un entretenedor.

(...)Y el esfuerzo que significa en un país que no sostiene su cultura y su arte como debe ser.

11- Porque no somos capaces, porque Chile no tiene una identidad, por ende, nos tratan de meter una identidad, una cultura que no es nuestra, por eso cada vez que nosotros vamos, decimos lo que nosotros hacemos y como digo que a veces somos chovinistas, pero hablamos del viento y a veces hablamos como hablamos nosotros.

12-Uno como artista entiende en la lógica inteligencia de la pega que un trabajo y que debe ser remunerado, porque también así se respeta y está dentro de la estructura social, política, económica de un país, entonces por ende debe recibir lo mismo, y no nuestros colegas que llegan con 300 o 100 Lukas botados para llegar a fin de mes.

13- Y no es malo que esté, el esfuerzo porque te hace más creativo.

14-E: ¿Alguna diferencia entre la idea de actor profesional con aficionado o teatro aficionado?

A ver, sí, en el entendimiento de lo que se va a hacer, por supuesto que el que tiene escuela sabes lo que va a hacer, sabe el contexto, y el aficionado no todos tienen el contexto, hay que meterlo y entenderlo para que no sólo digan lo que tengan que decir, sino que entiendan donde está inserto ese personaje, por qué ocurre y eso te lo da la escuela, la metodología. Pero para el otro lado, a veces el actor se sabe tanto la técnica que pierde la esencia natural, que al final es lo que hacemos nosotros, porque lo que se ensaya son los movimientos, las mesas, eso se ensaya, el sentimiento es siempre lo mismo, es una gran mentira el teatro. (...)

(...) El que es de escuela se sabe un poco las mañas del tema y todo, y eso lo hace perder un poco quizás ese nerviosismo, ya lo sabemos (...), mantener training es fundamental, puedes ser aficionado o profesional pero tienes que tener training, en el sentido de ejercitar tu cuerpo(...)

(...) Uno tiene que tener la metodología, pero se pierde un poco la naturalidad o ese nerviosismo del que no está acostumbrado a eso, porque incluso el aficionado, hace oficio de entender.

nos hemos apropiado realmente ese espacio. Vamos a hacer una actividad que tenga que ver con retomar el cartel y decir también quien es Andrés Pérez, para que cuando los cabros antes de andar rayando sepan qué están rayando también. Eso es ignorancia y en eso todos somos culpables, en el sentido de tratar de decirle a los cabros, por ejemplo, quién fue el Andrés Pérez, fue fundamental para el teatro, para la sociedad chilena, para la visión que tenía la sociedad chilena del Teatro, porque el Teatro era la Pégola de las flores y el vino y rompió con la Negra Ester, y rompió con la popularidad y se metió muy bien, muy en el lado que del que no se quería meter el Teatro, habían muchos mensajes de parte él, que él era gay y lo tenía muy claro y luchó por eso.

-Siempre se acordaba (de Punta Arenas), porque igual fue una etapa importante también para él y todo lo que nos dejó, es decir, el hizo escuela por su imaginación, por su compromiso, por su metodología, por lo que él creía que tenía que ser el teatro para también solucionar un tema social y políticos.

-Es fundamental especialmente en el teatro callejero y en la transformación precisa, en el momento preciso, en este país tan golpeado, así que Andrés siempre va a estar ahora y siempre.

Registro de datos para la investigación: J.H

Fecha: Martes 3, Noviembre, 2021

No. De registro: 4

Lugar: Plataforma Teams

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel – Javiera Huerta Kosky

Nombre del observado: Blas Flores

Texto de la

narración 1 - Yo partí con teatro escolar en segundo básico después hice algo de teatro escolar en Viña en la Escuela Hugo Errazuriz, también estuve 3 años en el grupo de teatro hasta cuarto y quinto (básico)... mentira 2 años. Después dejé de hacer Teatro en la Enseñanza Media no hice teatro y cuando llego acá a la Universidad en el año 97 (1997), el segundo año de Universidad entro al grupo de teatro de la Universidad de Magallanes, ahí estaba de director titular Víctor Cáceres y estaba como asistente de director del grupo de teatro de la universidad Danilo Huenumán, él estudió teatro en Santiago, ignoro si terminó la carrera pero él nos hacía los talleres y la dirección de la obra que estamos montando y después que terminamos con esa obra, el Víctor Cáceres me recluta para participar en algunos montajes del Grupo Los Socios y ahí si entramos a palabras mayores.

2- Víctor Cáceres, es un viejo muy exigente en términos de disciplina, en términos de ser responsable, es una escuela un poco más antigua por lo tanto también su estilo de dirección no es siempre políticamente correcto pero es muy efectiva, tenía que ver con que obligaba a nosotros que no habíamos tenido formación de Academia, a analizar los personaje, a generar las biografía, a ser coherente con el texto y con la identidad propia del personaje con el que estás trabajando, a respetar la visión del autor pero también respetar la visión del director y aportar como actor, entonces, ese juego es súper interesante

3- Nosotros tuvimos que hacer la escenografía, que también es una característica del teatro amateur, no tienes mucho equipo ni muchos recursos porque tú no cuentas con un escenógrafo

4- Tienes que crearte tu vestuario, normalmente no hay costurero en los elencos (irónico) así que tu reciclas ropa, adaptas ropa, los maquillajes, esas cosas son ensayo y error.

5- . Y entre nosotros nos acomodábamos, nos arreglábamos los maquillajes, nos arreglábamos las mañanas

6- además ver esas salas llenas de gente, hablan de la necesidad y del aprecio que hay por las artes, esto de que la gente no quiere consumir cultura es un mito, te estoy hablando año 97 – 98

7- aprecio por el trabajo que se pone en el escenario que va más allá de lo meramente técnico más allá del mensaje que te está dejando

8- aprender nuevamente el tema qué es el de estar detrás de las perillas, ese fue mi proceso de aprendizaje, de valorar y entender que esto del teatro no es solamente el actor/ la actriz parado en un escenario, sino que, hay que como dice un amigo, producir un viaje tienes que hacer viajar a la gente si no terminas haciendo cine en vivo.

9- (...) En ese tiempo también el manejo del Teatro Municipal era distinto, de partida tenía más butacas, antes de la modificación del año 2012, tú tenías mayor capacidad de público, entonces era negocio entre comillas vender la entrada a un precio muy asequible porque tenías 600, entonces en dos funciones llenas tenías un millón y medio, hoy día tienes 400 y tanta, realmente esas 200 Lukas se sienten y ya no puedes cobrar \$1.000 por ejemplo. La municipalidad en ese tiempo también te daba un día entero es gratis para montar e hicieras cuantas funciones alcanzaras a hacer.

Anotación de temas culturales o pre-categorías

- Andrés Pérez:

Es que ahí volvemos a lo mismo de este chovinismo, a veces, magallánico.... “Andrés Pérez era magallánico” ...

- Andrés Pérez vino, hizo un taller acá... sí, pero si tú revisas la historia de Andrés Pérez fuera de Magallanes, no aparece Magallanes

- Entonces, nació acá... debemos considerarlo porque nació acá, que bueno. Acá encontró la motivación para hacer lo que hizo después, pero en términos del impacto en la historia del teatro magallánico de Andrés Pérez, no.... salvo los que participaron de ese taller con él, yo no tuve la suerte de estar en ese taller. (...) antes de venir a Punta Arenas, no lo vinculaba con Magallanes.

- (...) Cuando llegué del norte no había escuchado de Andrés Pérez fuera de Punta Arenas.

(...) Eso de ir y volver y hacer talleres, y eso es lo que pasa con muchos chiquillos y chiquillas que se van al norte a estudiar teatro, a veces vienen y hacen sus talleres en el verano y se vuelven a ir, pero mantienen una relación y generan escuela, vínculo, pero con Andrés Pérez no sé si pasó eso.

10- Cáceres nos los decía siempre “ustedes tienen que actuar con la guata”, si finalmente no hay guata en esto, no hay tripas, aunque manejen todas las técnicas, si ustedes no sienten una conexión orgánica con su personaje, no lo van a transmitir.

11- (...) el rol social, el rol de denuncia del teatro, lo vi ahí.

12- Víctor no tiene problema en plantearte cuáles son la filosofía de fondo dentro de su visión de la obra, su ideología de fondo no es teatro ni inocente ni ingenuo en ningún caso. Y que se ha ido repitiendo en los trabajos que hemos ido haciendo con Ariel.

13- y todos conscientes de lo que estábamos haciendo siempre terminábamos nosotros muy comprometidos emocionalmente

14- El trabajo de mesa con Víctor siempre había sido leer sus textos, analizar sus textos y después venimos, lo ponemos todo junto y hacemos la lectura.

15- Yo creo que la diferencia está en que sociológicamente hablando este periodo de moratoria que te permite el estudiar Teatro, moratoria en el sentido de que tu vida está como en un paréntesis. Es la misma moratoria que tuve yo mientras estudié para ser asistente social, no tienes grandes responsabilidades, no tienes grandes deudas, todo está como aplazado hasta el momento en que te titules, ahí tienes que empezar a pagar tus deudas tienes que hacerte cargo. Entonces, claro, él ir a una escuela de teatro te permite eso, te permite dedicarte específicamente y con calma, reflexivamente, al arte y al oficio que tú vas a enfrentar para el resto de tu vida, a diferencia del vocacional o aficionado que tiene que hacer ese malabar, cuando yo estaba en la Universidad y estaba haciendo teatro, tenía que conjugar que mis estudios no me fallaran por el teatro y que el teatro no me fallara por mis propios estudios.

Y la carne que le puedes poner, un cabro de 20 años, no sabía lo que eran deudas, la carne que le podía poner a Sangüesa (personaje) en realidad era muy poca, no tenía refuerzo emocional para saber qué pasa cuando me cobran, distinto es cuando tú ya tienes las herramientas para hacer un análisis psicológico, actuaral respecto a un personaje o como hacer una entrevista a un tipo endeudado y sacar la emotividad, la emocionalidad y poder traducirlo después dentro de tu personaje, yo creo que por ahí van las diferencias.

Yo formé familia y también quise seguir haciendo teatro, el tema es que la conjugación del tiempo es distinta, por qué por último ya está estudiando... ya se está preparando... pero acá por otro lado, tú tienes que trabajar, darle tiempo a tu familia y encima hacer teatro, y como haces participes también a los tuyos, por eso también se da que cuando tú participas de una compañía las familias se conocen porque van a los estrenos juntos

16- Como actor aficionado dependes de tus emociones, uno depende de sus propias emociones, yo sé que hay técnicas de respiración para generar ciertos estados, para tener cierto ritmo, hay método para que tú puedas llorar o puedas reírte y que sea natural y orgánico, pero en el momento en que está allá arriba el escenario y estás con el público ahí y estás con tus compañeras y compañeros ahí, no hay tiempo para esa técnica, te olvidas de eso, dejas fluir tu personaje y dejas que te posea, entonces, es pasar por esos estados emocionales en cada ensayo, lo que les comentaba de “Pedro y el capitán”, era terminar los 3 llorando y fumarnos un cigarro antes de volver a la sala y comentar lo que habíamos leído.

Desde una perspectiva cuando tú tienes la herramienta y tiene el conocimiento para hacerlo, quizá, puedes controlar mejor ese desgaste, no tienes que pasar por esa acostumbramiento porque finalmente esto de pasar tantas veces por un estado emocional te permite controlarlo a la larga también, te pasa la cuenta pero a la larga te permite controlarlo y saber que en algún momento la obra termina y tu recuperas tu vida, pero claro, el teatro más técnico, más profesional te da esa libertad, no sé si ventaja tiene porque son dos caras de la misma moneda, porque efectivamente no es que te abstengas de la emocionalidad sino que tiene más herramientas para darle su espacio, para dosificar la energía

17- Llevábamos como 8 años de democracia, entonces todavía estaban viviendo el recoger muchas obras que estaban guardadas en la época de dictadura.

18- tenía que ver con eso, con muchas cuestiones que fueron guardadas durante la dictadura que hoy día podíamos ocupar libremente. Ese es como un ánimo, de aprovechar de decir muchas cosas que no se dijeron, podías criticar todo lo que querías porque estábamos en democracia, podías cuestionar todo

19- que están en los márgenes que seguían existiendo, ahora con el arcoíris de la Concertación, con la alegría que llegó, nos olvidamos que esos márgenes existían. Finalmente, la alegría que tenía que llegar era la democracia esta libertad no era un bienestar económico, eso fue como una segunda lectura que se le dio después, pero tiene este efecto también publicitario de que estamos superando la pobreza pero eso no quiere decir que no siguen existiendo estos cordones, estos márgenes y que Víctor lo plantea cuando dice está en nuestra opción teatral, vamos a seguir hablando de estos temas, porque no nos podemos olvidar. El tema de memoria hay un tema de tomar conciencia y hay un proceso de hacernos cargo de nuestra historia es una apuesta también por eso, por rememorar la memoria, por hacernos cargo de lo que pasó y no se puede repetir.

20- Cuando trabajamos en la calle con Ariel también hay una cuestión ideológica de fondo y tiene que ver con que no podemos seguir haciendo teatro en los teatros, no podemos seguir haciendo teatro en el centro porque hoy día desde Punta Arenas que es una ciudad chica no toda la gente va a bajar al centro, no sólo porque no toda la gente tiene que tomar colectivo también porque no toda la gente está dispuesta a salir de su entorno, de su condición de vida para meterse en el centro donde la van a mirar mal donde van a encontrar hedionda. Entonces, en cambio en la calle también democratizas el arte y te haces cargo de la democracia que existe en el caminar, acá todos somos iguales, a cualquiera lo pueden atropellar sin importar de dónde venga.

21- sído mi elemento constante, quizá no siempre teatro pensante en estricto rigor, pero siempre hacer teatro con cierta intención nunca teatro inocente, nunca teatro ingenuo.

22- Yo creo que hay que hacer un antes y un después, de hecho, varios antes y varios después. Hubo algún momento donde el teatro aficionado era la única entretención que había, las historias que nos cuenta Cáceres era que efectivamente estaban montando obras una vez cada 15 días, con todo lo que eso implican no pretenderán que sean obras muy elaboradas, pero se montaban obras muy seguidas. Hubo otro momento en que ENAP compraba muchas obras para llevarlas a los campamentos, Posesión, Cerro Sombrero... por lo tanto, eran grupos aficionados porque no habían actores profesionales de aquí de la región, también, al mismo tiempo que tenía esto de que la Municipalidad también compraba obras, por lo tanto, también te pagaban por una presentación una cantidad de dinero que te permitía comprar los maquillajes, vestuario pero luego se cierra el teatro para hacer las remodelaciones y se abre Dreams (casino) y algo ocurre, coincide además con la... bueno estuvo el Teatro de Las Naciones, los festivales de teatro empiezan a ser más frecuentes acá, viene el Festival Cielos del Infinito y empieza a profesionalizarse más el teatro en Punta Arenas, y en los 2004 aprox empieza otro modelo de teatro, también está el tema de que el FONDART empieza a notarse más, los montajes ya no son tan localistas. Había un tiempo de teatro que reconocía lo local, se recogían historias propias, etc., pero ahora empieza a ver un teatro como más universal, se empiezan a través de las chiquillas y los chiquillos con estudios de teatro, se atreven a montar cosas con un lenguaje más contemporáneo, con otras formas de hacer teatro... no sé si sea una explosión, pero si empiezan a pasar más cosas.

23- Los encuentros de contadores de cuentos también ha cambiado un poco el escenario, la narración oral ha ido cobrando fuerza en la región, (...) año 2009 cuando acá no se conocía el sistema

24- Tenemos más variedad de teatro hoy día, tiene tienes distintas escuelas de teatro que se están encontrando. El teatro escolar yo creo que está teniendo una segunda fuerza, en momento acá tenías el Festival de Teatro escolar que era súper importante (...) (año 92-93), yo tenía amigos que hacían teatro y se iban de gira. Yo creo que hemos tenido una pausa del teatro escolar, pero ha habido un recomenzar del teatro con más colores

25- Sí, les reitero lo mismo. Las herramientas son distintas, ustedes corren con ventaja, por otro lado yo soy más viejo, usando nuevamente a Víctor Cáceres de ejemplo yo tengo más carne para poner en escena porque tengo más historia, porque tengo más dolores y más alegrías.

26- (...) No me acuerdo quien decía que una de las interpretaciones que el teatro es una forma de burlar a la muerte.

27- Después de las 6:00 pm cuando trabajaba en la esquina en el Consejo de la cultura bajaba al baño me ponía mi atuendo debajo de la ropa y llegaba frente al Palace y me sacaba la ropa y me maquillaba.

28- hoy día yo creo que es más complejo.

30- Yo alcancé a ser parte de una compañía que le compraron la obra la ENAP (...) tuve la suerte de que la muni nos comprara una presentación (...) pero hoy día eso no existe. Existe el FONDART, pero es sacarse los ojos unos con otros, porque lamentablemente con el tiempo todas las estrategias de fondos concursales tienden a ir destruyendo el entramado social, en este caso, también de las distintas compañías y distintos grupos de teatro

31- y eso va dejándolos más en la cola a ustedes porque además a diferencia de lo de lo que pasa conmigo, lo que yo he invertido en ser actor es mi tiempo, el tiempo en familia y las chauchas que finalmente uno igual recupera a través de la actuación, en el caso de ustedes, esta misma moratoria que hablamos al inicio, es un tiempo que ustedes están generando puro gasto y no una inversión, entonces ustedes al momento en el que salen a la realidad y tienen que hacerse cargo de sus deudas y hacerse cargo de sus responsabilidades, también es el momento justo de recuperar esa inversión y si lo vemos desde una perspectiva social, esta sociedad que a ti te permite tomarte esa mesa moratoria, que invierte en una casa de estudios directa o indirectamente, aunque no funcione con recursos del Estado, la Academia donde ustedes estudiaron, si hay una opción de la sociedad que los permite funcionar como Academia, por lo tanto, la sociedad también debería permitirles recuperar esa inversión

32- Yo creo que es al revés, yo creo que es el anti centralismo. Efectivamente está esta sensación de que estamos alejados, que te da esa necesidad de ser como región como ciudad, autosuficientes.

Si no viene teatro del norte, lo vamos a generar nosotros, si no hay obras, lo vamos a crear nosotros. Por eso vas encontrar hartos grupos locales que son como súper importantes, en pocas regiones, (...) que tienen tantos seguidores pues la gente lo escucha en la radio, como que los grupos regionales si no tienen trascendencia nacional no se escuchan ni sus propias regiones y acá no, (...) es la necesidad de generar producto local para la gente, entonces tienes harto de eso también.

33- De repente es medio chovinista, eso de que nosotros podemos hacerlo Bing de repente incluso mejor que los del norte. Entonces tienes cine local y sin vergüenza

34- ". Pero con la llegada de estas oleadas de actores y actrices más estudiados, también, se ha producido una mayor crítica al producto local y ha ido mejorando la calidad también.

(...) En los momentos que hubo mucho teatro acá, claro que hubo teatro muy bueno, pero también había teatro muy malo. Es cierto que había muchos grupos de teatro escolar que se iban de gira, pero también es cierto que había otros grupos que no daban el ancho.

Creo que el centralismo nos ha afectado en eso, en una necesidad y una urgencia de ser anti centralista y poder generar producto local, pero es necesario que haya una visión crítica de ese producto.

Registro de datos para la investigación etnográfica: P.A

Fecha: 3/11/2021

No. de registro: 5

Lugar: History Coffee, Punta Arenas

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel y Javiera Huerta Ksoky

Texto de la narración

“mis padres me llevaban al teatro en Santiago” momento 1 “en la universidad estudiando Medicina tuve la oportunidad de ingresar a estos créditos optativos, en la escuela de arte de la comunicación; técnica en actuación se llamaba, y bien súper bien, me encanto, saque la mejor nota del curso” momento 2 “hicimos una obra de teatro al final, como de fin de curso que era “Crimen en mi pueblo” de Armando Mocca, yo hacía del sargento Peñaloza” momento 3 “después llegué a punta arenas, ya mayorcito, y justo se estaba formando el grupo de teatro del servicio de salud” momento 4 “y me toco la suerte que había bastante interés por el teatro acá (Punta Arenas), iba bastante gente” momento 5 “una vez hicimos una actuación en el teatro municipal, “Me llamo Herber”, eran como las 10 de la noche y nevaba, obvio que no llego nadie, pero igual la hicimos” momento 6 “Pedro Novacovic fue el primero que me dirigió” momento 7 “esa cosa de unión entre la gente de teatro, familia, todos se empiezan a conocer más de sus cosas, y bueno, el mierda mierda, hasta los aplausos, es muy lindo” momento 8 “después fue tres noches y un sábado, esa fue muy buena. Era una creación colectiva de ictus. La fui a ver a Santiago cuando era joven, muy buena. Ahí hice dos papeles, porque justamente habíamos ensayado tanto que justo eran tres episodios, tres noches y un sábado. Era una clase alta, una clase media y una clase pobre, de cómo pasaban la noche del sábado, entonces nosotros éramos la clase media y era como pasábamos la noche en un departamento, y después el segundo era un grupo, la clase baja o pobre, que en el bar se conocían después se iban al motel y en el motel había un marino prepotente que estaba esperando, esperando la pieza. Y bueno se enfermó el marino, y yo como había visto tantas veces los ensayos me los sabía de memoria y sin ensayo ni nada, me tiré nomas” momento 9 “hice dos papeles, totalmente opuestos” momento 10 “tuve puros buenos directores, y gente aficionada nomas” momento 11 (reconoce como hito que marco el teatro aficionado en punta arenas) “el teatro experimental católica, esto era una agrupación nacida al alero del liceo san José. Eran teatro aficionado” momento 12 “uno tiene sus triquiñuelas para acordarse lo que viene después, lo que viene después de esto” momento 13 “en el festival de teatro de las naciones fui coordinador regional” momento 14 “el teatro estuvo apagado en el tiempo de la dictadura” momento 15 “yo llegue en el 84, inocente, sin ningún compromiso de nada, el teatro era para divertirse” momento 16 “el teatro estuvo muy activo en aquella época (1985)” momento 17 “me llevo un diploma de reconocimiento por haber marcado un hito en el teatro” momento 18 “una vez escuche que alguien dijo, que Petusic le había dicho, que me iba a ver a mi al teatro” momento 19 “teatro tradicional, con director en escena, nada que ver con la negra Ester” momento 20 “no he visto ninguna cosa revolucionaria en el teatro aficionado” momento 21 “nadie nos financiaba las obras” momento 22 “cada uno llevaba de su casa algo” momento 23 “soy médico, pero mira una vez que fuimos a presentar “me llamo Herber” al campamento de ENAP, nos fuimos en avión. Entonces ahí cuando subimos al avión nos decían actores” momento 24 “ser profesional es darle una dedicación exclusiva” momento 25 “ganamos un premio APES con un programa de televisión que se llamaba RETRATO. Salimos en

el mercurio. Me llamo una tía de Santiago y me dice felicitaciones, y yo le digo ¿Por qué? Y ella me dice: ¡saliste en el Mercurio! Y yo le digo: pero si aquí el Mercurio ¡llega hasta mañana!” momento 26 “cuando estaba haciendo teatro si me consideraba actor” momento 27 “no había conexión con Santiago, era todo regional” momento 28 “de repente veíamos que hacían algo en Santiago y nos conseguíamos el libreto y lo hacíamos” momento 29 “yo tenía algún conocimiento, las técnicas del actor” momento 30 “mucho Stanislavsky, aprendí a meterme en el personaje” momento 31 “a los del servicio de salud les salía de adentro nomas, eran buenos (no tenían estudios teatrales, ni un acercamiento, pura vocación)” momento 32 “tito noguera nos tomó el examen, él era el director de la escuela de arte” momento 33 “hacen falta grupos de teatro en los colegios” momento 34 “me afecto porque dormía poco, los ensayos. Porque entre medio mi trabajo, la consulta” momento 35 “había primero una lectura colectiva, después una lectura caracterizada y después empezaba la memorización, empezar a trabajar en el escenario. Con buenos directores se pueden hacer muchas cosas” momento 36 “el gran teatro magallánico fue el teatro católico, ese fue el gran teatro que hubo en Magallanes, de ahí eso desapareció y hubo grupos esporádicos, yo llegue el momento en que estaba reactivándose” momento 37 “en los tiempos que llegaban los buques. Viajar en avión era imposible. La gente para ir a Europa, desde Buenos Aires tenía que dar la vuelta por el estrecho de Magallanes. Entonces cuando paraban acá se presentaban las grandes compañías, hacían giras, profesionales, se presentaban acá para el beneficio de la comunidad, en el teatro municipal. Se presentaban operas, grandes conciertos, grandes grupos de teatro, artistas famosos, ese era el contacto que había con el mundo exterior. Estaban las zarzuelas” momento 38 “cuando vino la negra Ester esa sí que fue apoteósica, la fuimos a buscar al terminal Laredo, venían en barco” momento 39 “termine con Andrés Pérez cenando, y ahí nos hablaba un poco de su técnica de actores” momento 40 “el teatro no era mal visto, pero no se llenaban las salas, ya estamos acostumbrados” momento 41 “yo siempre dije que había que cobrar, aunque sea \$500 pesos, para que la gente que pague sea realmente la que quiera ver teatro” momento 42

Anotación de temas culturales o pre categorías

- La potente figura de Pedro Novacovic en la dirección del teatro aficionado magallánico
- “Cuestión de ubicación” de Juan Radrigán
- Como el teatro se transforma en algo familiar
- Juan Radrigán
- Jorge Díaz

Comentarios del investigador

- Desde pequeño fue inculcado por sus padres su amor por el teatro. Deben haber sido de recursos ya que ir al teatro es de la elite
- Al igual que muchos aficionados de la región de Magallanes, Matias Viera tomo los ramos optativos de teatro que su casa de estudios le proporcionaba
- Solo durante su época hizo teatro el servicio de salud, es decir, marcó un hito en el teatro aficionado
- Al ser una está de las últimas entrevistas sentía que ya iba armando el puzzle del teatro aficionado en Magallanes, pero aun así queda mucho por delante

Registro de datos para la investigación: J.H

Fecha: Lunes 15, Noviembre, 2021

No. De registro: 6

Lugar: Teams

Nombre del observador: Paula Aguilar Medel – Javiera Huerta Kosky

Texto de la

narración 1-yo estaba estudiando en el Colegio, estaba como en tercero medio, más o menos ya estudiando y yo ya tenía el bichito del teatro porque me gustaba y me llamaba la atención (...)

2-en el Liceo María Auxiliadora de Puntarenas (...) y la profesora de artes plásticas (...) un día me videclamar, y me invitó a su grupo de teatro, que ella dirigía un grupito de teatro chiquitito en un lugar, y yo me acuerdo de que yo me entusiasmé

3-Y fui y sí, pero no me gustó mucho, era como muy al aire, no había nada concreto (...) Yo no andaba buscando el teatro para jugar (...) fui 2 o 3 veces a los ensayos, las cosas y no me iba a aportar mucho, hacían juegos y cosas... lindo, todo entretenido, pero no era lo que yo buscaba.

4-la nueva profesora de artes plásticas(...) la Paty Martínez y le digo que a mí me gusta el teatro y me dice; "oye, chica! Nosotros tenemos un grupo de teatro, "Los Socios, ¿por qué no vas a echar una mirada?

5-Trabajamos arriba de un colegio, en el entretecho, del "Pierre Fauré" (...) eran puros adultos, yo era la única niñita, eran todos profesores, y estaba el director, que era el que era el Víctor, que trabaja en la ANEF, estaba el director del Colegio, Carlos con su señora. Ese era como el grupo base y yo era la única niñita. (...) ahí me sentí bien, me sentí como que encaje. Entre ahí y encontré que hacían cosas más serias, además era un grupo humano muy rico, muy entretenido, había un respeto único, sobre todo conmigo, era muy niñita y Víctor me cuidaba

6-Y nos juntábamos los sábados en la mañana, porque como yo tenía clases, nos juntábamos y estábamos hasta a veces las 10 de la noche (...) como estar en casa. (...) llevaban cosas para cocinar, cocinamos juntos, comíamos y seguimos ensayando y Víctor nos corregía y se reía porque nos mandábamos embarradas, se nos olvida el texto o decíamos cosas nada que ver. Pero eso era los ensayos, se vivía una cosa muy linda, muy rica

7-Mauricio Bahamondes (...) venía él de vacaciones a punta Arenas y nos hacía talleres

8-Víctor que nos quería mucho, nos cuida mucho, nos vigilaba para que hiciéramos los trabajos que había que hacer.

9-En esa época montamos hartas obras, Rodrigan se montaba mucho, sobre todo porque era un momento, una época, en donde las obras de Rodrigan pegaba bastante fuerte, teníamos todo un cuento de la dictadura, a pesar de que no hablábamos mucho de política, pero era una cosa como que trascendía, estaba en el ambiente, no era necesario tomar el tocar el tema porque el tema estaba ahí y empezamos a montar, bueno varias obras

10-Víctor nos revisaba los textos, las entradas, las salidas, etcétera (...) Siempre presentamos las obras en el Teatro Municipal de Punta Arenas, que en esa época era mucho más asequible. Tú podías pedirlo prestado y te lo prestaban porque había menos cantidad de actividades que se realizan en el municipal y se prestaba justamente a estos grupos de teatro regional. Había pocos grupos de teatro regional, finalmente fuimos quedando solo "Los Socios", que era el grupo más importante de teatro que había en la región y que terminó representando a la región en varios festivales.

11- después de cada función no íbamos a un bar, a estos bares medios de mala muerte de Punta Arenas (...) y Víctor nos sentaba ahí en la mesa y nos daba las correcciones, las indicaciones de cómo había visto la función, qué es lo que había que mejorar, qué había pasado con cada uno de nosotros como actores y yo anotaba, y se lo tomaba bien en serio, era un teatro que uno se tomaba de verdad bien en serio. Entonces lo pasamos muy bien

12- me apasiona estar arriba de un escenario y me olvido de todo, me olvido del mundo, todo desaparece cuando estoy ahí y todo es mejor, siento una energía que no he sentido en mi vida, siento como que hay dentro de mí una chispa que se enciende y como que me quema todo el cuerpo, y me puse adicta a eso, necesito eso para vivir". Yo, muy emocionada y creo que en esa época uno era bien idealista; "yo voy a cambiar el mundo con el teatro" ... y yo creo que sí se puede cambiar el mundo con el teatro, por eso uno estudiaba teatro antes, nada que si hay pegas... si no hay pega... uno, no se preocupa de eso.

13- decían también que ibas a terminar siendo prostituta, porque en esa época se creía que las actrices que se dedicaban al teatro, era un mundo de bohemia y prostitución y es todo lo contrario, un orden y una disciplina espectacular

14- Yo me venía a estudiar y punto, de donde iba a sacar la plata era otra cosa.

15- (...) Pero los años en Punta Arenas... Las obras que hacíamos... salíamos siempre en los medios de comunicación, la prensa nos entrevistaba en la radio, nos entrevistan los distintos canales, el periódico, salíamos en todos lados.

16- (...) Yo volvía de vacaciones cada cierto tiempo a Punta Arenas. (...) Y volvía al grupo, yo dejaba la maleta en la casa y partía corriendo

17- Víctor (...) se había ganado un financiamiento para poder transformar una sala de la asociación de la ANEF para transformar una sala a sala de teatro, el íbamos a esa sala.

18- Nosotros íbamos de vacaciones a enseñarle lo que habíamos aprendido a los compañeros que habían quedado en Punta Arenas. Eso era lo lindo, uno se compartían lo que aprendía (...) Por eso yo amo mucho el Teatro Aficionado, creo que esa es el alma del teatro aficionado. Creo que el teatro (aficionado) nació de ese espíritu, de compartir, de amor, de cariño, de afecto que había entre los compañeros que realmente tú los sentías como familia. Me acuerdo de que gracias a ellos nunca me sentí sola porque eran mis amigos

19- Era una un ambiente familiar, era esa cosa de hacer teatro contra viento y marea. Si no teníamos plata para los vestuarios, no importa, no había plata para hacer un montaje, no importa. Nadie ponía plata, nos conseguíamos las cosas, las cosas se hacían igual y las hacías con amor, preocupado y de verdad, tratando de hacer lo mejor posible porque había un cariño, un respeto muy grande con el público. Teníamos esa conciencia de que había un espectador que te iba a ver y que ese espectador se había tomado el tiempo, no te preocupabas de que, si ese espectador había pagado una entrada, eso no era tema, era que ese espectador se había tomado el tiempo en su vida de salir de su casa y de ir al teatro a verte. Entonces, tú tenías que hacerlo mejor, entregarle el alma a esa persona, nosotros teníamos eso y cualquier compañero que de repente se equivocaba, y apuntalar todo.

20- cuando tú ya estudias el teatro profesional, empieza a haber una competencia, empieza a ver una cosa que es un poquito desconectada del uno del otro, esta cosa de yo soy mejor que tú.

21- Me acuerdo de nosotros en el teatro aficionado, por eso yo amo el teatro aficionado hasta el día de hoy y me encanta trabajar con actores aficionados (...) yo siempre he trabajado con actores aficionados. Siempre he tenido un cariño y un respeto muy grande al teatro aficionado, es un teatro súper profesional, es un teatro muy preocupado, es un teatro que constantemente se está formando y que además de tener

este objetivo artístico de calidad, porque uno si se preocupa de eso, uno dice que el teatro aficionado es 22- un teatro para pasarlo bien nomás, no es así. Es un teatro que es para pasarlo bien, pero con una calidad artística también, por el respeto que se le tiene al espectador y por el respeto a uno mismo, al director, al escritor de la obra, o sea, nosotros le teníamos un respeto único. Tomamos los libros, los libretos, por ejemplo, que nos entrega el Víctor como si fueran de oro. (...) Y no estaba esa cosa de que “tanto texto que tiene ella, yo tengo menos”, eso no existía.

23- Víctor se iba con nosotros conversando en el camino (...) Entonces tú llegas a tu casa, pensando cómo solucionarlo, esto era un problema vital tremendo.

24- Todo eso era el mundo del teatro aficionado y creo yo que eso lamentablemente en el teatro profesional, no sé porque se pierde un poco eso, ese trabajo de compañerismo, de cariño, de familia que se crea, porque de verdad yo sentía que era mi familia y yo creo que no era la única.

25- el dolor de haber dejado esa experiencia que nunca volvió a ser la misma. Porque si bien es cierto que volvíamos a colaborar, había gente nueva y ya no estaba ese mismo ambiente que habíamos creado y ahora esa gente tenía ciertos horarios y se iba, yo creo que el compromiso que se creó en ese en esa época con el Teatro Los Socios marcamos un hito en la historia del teatro y no estoy exagerando, porque había otros grupos más pequeños, nosotros éramos el grupo más potente que había, el que más tiempo duró y que era constante. Nosotros presentábamos al menos 1 montaje al año, que en esa época era hartito para un teatro aficionado, era enorme. Porque había que hacer todo un despliegue de un montón de cosas para un teatro aficionado, conseguirse las escenografías, los vestuarios, ensayar y que quedará, era una cosa larga, un proceso.

26- Víctor era el que nos ponía la fecha porque nosotros ensayamos sin preguntar, no nos importaba el producto en ese sentido, tu gozabas el proceso, nosotros nunca nos preocupamos de cuándo se estrenaba

27- no estaba esa cosa de exigencia de que tú eres profesional, entonces tienes que dominar, sino que estaba ese instinto y ese amor que te lleva a dejarlo todo en la escena.

28- yo siento que yo soy parte del teatro aficionado y que de ahí salí y orgullosísima, orgullosísima del teatro aficionado, sobre todo del Grupo Los Socios, que yo los admiro y los quiero mucho y que fue un grupo que marcó un hito en la región. Estábamos para todo, la Municipalidad nos llamaba y en el en el auditorio de la Universidad de Magallanes hacíamos ahí un montón de presentaciones, después nos íbamos al municipal, y de repente nos íbamos algunas juntas de vecinos y hacíamos la obra con lo que había, (...) campamentos (...) era una cosa preciosa cómo la gente reaccionaba, respondían ese cariño, diciendo que nunca habían visto teatro y era una era una cosa que enriquecía al otro.

29- Yo creo que el Teatro Los Socios marcó no sólo un hito, sino que dejó el camino allanado para todo lo que fue el teatro posterior. Porque antes de eso hubo grupos de cosas, pero no con la trayectoria, importancia, en duración y en presencia que tuvo el teatro Los Socios, después de eso, se armaron grupos y otras cosas, pero era cosas mucho más efímeras. De hecho, se trató mucho tiempo de crear una compañía de Teatro Municipal, como había una compañía de danza, donde la gente adulta y los jóvenes, pudieran ingresar y que incluso estudiantes de la Casa Azul del arte que tomaban los talleres de teatro pudieran después si querían unirse a esta compañía y nunca se logró.

30- trascendía la relación que se armaba entre compañeros de teatro era grande, trascendía todo.

31- los objetivos artísticos eran fundamentales, se tomaban muchas obras del repertorio nacional (...) hacíamos ejercicios de teatro, trabajamos el cuerpo, cosas que no se hacían en otros grupos de teatro y eso era porque Víctor lo había aprendido en su tiempo más joven cuando el había estado en las compañías de actores del Teatro Nacional

32- nadie cuestionaba solo íbamos, era esa la chispa, era esa la emoción y partíamos corriendo a trabajar y las fiestas inolvidables después de cada función, donde uno estaba muy asustado cuando Víctor empezaba a dar las indicaciones y todo uno muy asustado a ver si lo había hecho bien o no, que había pensado, o si es que uno había deshonrado el escenario, porque era sagrado. Había toda una disciplina en el que tú respetabas el escenario, no llegabas y dejabas tirada la mochila o la ropa, tú tenías todo un ritual de guardar esas cosas, dejarlas fuera del escenario y el escenario se limpiaba, se ordenaba, se dejaba listo para el ensay, llegábamos hora antes del ensayo, si había que estar a las 9 am, estábamos a las 7 am. Había una disciplina, llegabas antes a ensayo, jamás al ahora o nunca tarde, si llegabas tarde era una deshonra horrenda, te quedabas en un rincón en silencio con la cara roja avergonzada. Y Víctor llega y mirar el reloj y si era porque tenías un problema, decía que no se repitiera porque el teatro es serio.

33- otras compañías, pero había un trabajo menos profesional (...) por eso en el Teatro Los socios la mayoría de nosotros terminó estudiando teatro.

34- las compañías de teatro aficionado que trabajan en esa tónica de seriedad, de compromiso, afecto y cariño. Yo te diría que incluso eran más profesionales que muchas compañías profesionales de las que yo trabajé después (...) no se producía eso, ni el ambiente ni los ensayos, era como una obligación, que afecta eso al actor en escena, el cómo creas el ambiente para poder crear.

35- yo no creo que haya una metodología aficionada, yo creo que es un muy mal nombre. Yo no creo que un actor sea solamente el que se forma en una Universidad (...) actores aficionados que tienen más ganas y que están con esa chispa dentro y que están interesados en aprender y que no te van a decir que algo no es de tal o cual manera es así. Me ha tocado que ha sido mucho más afable (...) para mí son actores tal cual, yo no hago la diferencia

36- es estar abierto a que me enseñes, tú qué sabes mucho y has estudiado y tienes tantos títulos. Y que me enseñes tú, que no tienes ningún título, pero que también me puedes enseñar.

37- El actor mal llamado aficionado, para mí son actores que no se han dedicado profesionalmente a la actuación, pero son actores. Yo no creo que haya diferencia, la diferencia está en cómo te enfrentas al teatro como forma de vida.

38- después de estudiar teatro (...) vas perdiendo la espontaneidad y empiezas a sentirte un poco amarrado a la escena, como no tan libre, en las clases empiezan a acotarte ciertas cosas. Y he encontrado como directora a actores (...) que no han pasado por esta institución (...) del teatro, por decirlo así. Y que es gente que tiene algo que no ha sido moldeado y cortado con tijera, la espontaneidad que tiene que ver con la verdad escénica, con la proyección del actor, y que no tienes que perder esa chispa del niño.

39- El teatro aficionado tiene eso y lo equilibra muy bien (...) entre la espontaneidad del juego y la profesionalización en el sentido de que vas aprendiendo técnicas (...) con tal afecto, con tal cercanía y en un ambiente absolutamente de respeto y colaboración con todos (...) no había una obligación de castigo. (...) equilibrabas perfecto el juego con esas técnicas que aprovechabas, para jugar de otra manera

40- para mí una formación sumamente importante, de hecho, fue más importante esta formación, incluso que toda la formación que yo tuve después en la vida.

41- las dificultades eran que en la semana había que hacer otras cosas y que no podías estar todos los días ahí (...) de pronto no tenía sala de ensayo. (...) teníamos la suerte de tener un (...) espacio en la ANEF, que era ya nuestro teatro. Y bueno, las dificultades propias de la gente que de repente está trabajando y tiene función (...) Y evidentemente no nos pagan, entonces tú no puedes dedicarle todo el tiempo que quieres (...) profesionales que tenían que estudiarse las obras y memorizar y todo entremedio del trabajo. (...)

obviamente se acrecientan con las dificultades con el clima Magallanes, pero para nosotros era nada (...) lo que fuera, nosotros ensayamos igual. Jamás suspendimos un ensayo

42- Hacíamos todo con la plata que teníamos en nuestro bolsillo (...) de repente había que comprar maquillaje y todo el mundo ahí que se ponía con platita de su bolsillo para hacer los montajes, pero era muy poco lo que gasta. Uno se conseguía las cosas, prestadas o de la casa, poníamos cosas de nuestras casas. (...) todas las dificultades por decirlo así, las tomamos como desafíos (...) y parte de lo que era el oficio del teatro (...) Si alguien necesitaba ensayar dejábamos todo e íbamos y dejábamos todo impecable. Yo nunca vi preocupaciones mayores, nosotros teníamos la fortuna de tener espacios, pero también uno se conseguía.

43- el sábado era sagrado, aunque no hubiese función luego. (...) Éramos oficio del teatro, los obreros del teatro (...) limpiábamos las butacas, dejamos el escenario impecable, subíamos las cosas y nosotros felices martillando la escenografía, haciendo los paneles. La Pati pintaba las escenografías cuando eran obras con telón pintado y la ayudábamos entre todos.