



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

La adaptación de lenguajes escénicos universales a contextos específicos desde una experiencia grupal

Alumna: Antonina Valderrama Sáez
Profesora Guía: Iria Retuerto Mendaña

Tesis para Optar al Grado de Licenciada en Artes

DICIEMBRE, 2021

A mi familia, mis amigos, Fernando e Iria Retuerdo M. por haber estado presente aportando en uno de los desafíos más importantes de este año.

Índice

Capítulo 1: Planteamiento del Problema.....	6
1.1 Introducción.....	6
1.2 Pregunta de investigación.....	11
1.3 Objetivo general de la investigación.....	11
1.4 Objetivos específicos.....	11
1.5 Justificación de la investigación.....	11
1.5.1 El escaso desarrollo teatral.....	11
1.5.2 Los referentes universales. Estos podrían permitir acercarnos a un universo de creación particular basado en ciertos referentes compartidos como grupo	12
1.5.3 Un lenguaje que responde-reacciona a circunstancias y factores territoriales.....	12
Capítulo 2: Marco Teórico.....	13
2.1 Introducción.....	13
2.2 Referentes universales.....	14
2.2.1 Referentes vinculados al trabajo y sentido de compañía.....	14
Anne Bogart.....	14
2.2.2 Según el uso del cuerpo.....	17
Tadashi Suzuki.....	17
Georgia Tsagaraki.....	20
Rodrigo Fernández Labra.....	21
Dialogo entre estos tres referentes.....	22
2.2.3 Según su puesta en escénica y el sentido estético.....	24
Robert Wilson.....	24

Ramón Griffero Sánchez.....	26
Síntesis de todos los referentes.....	30
2.3 Contexto local y antecedentes de Arica.....	31
2.3.1 Introducción.....	31
2.3.2 Contexto artístico y sociocultural Ariqueño.....	32
2.3.3 Antecedentes teatrales de Arica.....	36
2.3.4 Identidad en el contexto teatral local.....	41
Capítulo 3: Marco Metodológico.....	47
3.1 Diseño Metodológico.....	47
3.1.1 Enfoque de la investigación.....	47
3.1.2 Perspectiva de investigación.....	47
3.1.3 Unidad de estudio.....	48
3.1.4 La muestra.....	48
3.1.5 Técnicas de recolección de datos.....	49
3.1.6 Técnicas de análisis de resultado.....	50
Capítulo 4: Análisis de contenido.....	51
4.1. Introducción.....	51
4.2. El grupo en relación a sí mismo.....	52
4.2.1 El hacer.....	52
4.2.1 Respeto como principio de trabajo grupal.....	56
4.2.3 Orden como principio de trabajo grupal.....	56
4.2.4 Seriedad como principio de trabajo grupal.....	57
4.2.5 Cuerpo como eje para la relación grupal.....	59

4.3. El grupo en relación al territorio.....	63
4.3.1 Tenacidad.....	63
4.3.2 Comunitario.....	67
4.3.3 Autenticidad.....	69
I) Autenticidad interna.....	69
II) Autenticidad externa.....	72
4.3.4 Lejanía-Cercanía como forma de validación en este territorio.....	73
4.3.5 Síntesis segunda categoría.....	74
4.4. El grupo y la forma de relacionarse con las artes escénicas.....	76
4.4.1 El cuerpo como herramienta expresiva.....	87
4.4.2 Teatralidad y espectáculo como factor influyente.....	80
4.4.3 El Pegamento.....	80
4.3.4 Arica Multicultural como factor potenciador del grupo.....	82
4.4.5 La no estaticidad.....	82
4.4.6 Síntesis de tercera categoría.....	86
Capítulo 5: Conclusiones.....	88
5.1. Sentido político que busca dignificar a Arica.....	89
5.2.- Validación de Arica y de Arica hacia el grupo.....	90
5.3. Sentido social.....	91
Bibliografía.....	96
Anexo 1: Pauta de entrevista.....	99
Anexo 2: Entrevista 1. Grupo de discusión.....	103
Anexo 3: Análisis de contenido.....	171

Capítulo 1: Planteamiento del Problema

1.1 Introducción

La presente investigación surge frente a la reflexión de que la ciudad de Arica, en el extremo norte de Chile, lejos de la capital del país donde el desarrollo artístico se concentra mayormente, posee un escaso número de espacios de formación en artes escénicas o universidades que impartan la carrera de teatro, danza o practicas afines.

Por esto, los lenguajes escénicos, el desarrollo de un método de entrenamiento actoral como el de creación y/o composición escénica se reduce¹. Finalmente, es igualmente escaso el desarrollo práctico-creativo que las compañías puedan realizar y que estos dialoguen con el territorio de manera constante² (Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2022 (2018). Que dialogue se entiende que las compañías puedan investigar, crear y presentar sus trabajos escénicos, generando, por ejemplo, una cartelera de presentación duradera en la ciudad, el intercambio cultural, la investigación escénica, entre otros.

Frente a esta reflexión surgen por tanto preguntas como: ¿qué se hizo o se ha hecho? ¿por qué se hizo? ¿Por qué se hizo de esa manera y no de otra? ¿qué resultados se obtuvieron? ¿para qué sirvieron esos resultados? ¿qué sucedió con ese resultado?

A modo de contextualizar, en el año 2014 el director del Centro MB2 luego de egresar de la carrera de Teatro en Santiago, decide regresar a su ciudad, Arica, con la idea de impulsar el desarrollo teatral y la creación escénica de la ciudad.

Si bien la carrera profesional de Teatro en Arica solo se remonta al año 1961 con sólo una generación de actores, luego de eso, compañías teatrales se agruparon y reagruparon

¹ Se considera la región destacada en asistir a tipos de expresión cultural como las danzas tradicionales o populares, que incluye danzas tradicionales y/o populares, cueca tradicional, cueca brava y diabladas. (Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2022, 2018)

² Existe “Una débil articulación público-privada entre actores vinculados al quehacer artístico, cultural y patrimonial” (Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2022, 2018, p.40)

constantemente, comenzando a crear obras, a seguir estudiando y formándose a lo largo de los años, generándose actividades teatrales con participación de agrupaciones y directores de teatro provenientes de Perú, Bolivia y Argentina³.

Asimismo, en cuanto a las políticas culturales, y según la Política Cultural Regional, Arica y Parinacota 2017-2022 (2018), se expresa lo siguiente: “La región de Arica y Parinacota cuenta con una baja oferta de formación en educación superior vinculada a la cultura y las artes” p.43) En cuanto a la oferta de dichos programas, la mitad corresponde a la categoría infraestructura, equipamiento y soporte, es decir, forma parte del entorno de disciplinas que contribuyen a posibilitar el despliegue de las artes y la cultura. Pero en cuanto a establecimientos formativos, se expresa según la Política Cultural Regional de Arica y Parinacota 2017-2022 (2018) que “en la región se contabiliza una sola escuela especializada en Educación Artística de las 37 existentes a nivel país según la clasificación Mineduc” (p. 58).

Los programas que la Política Cultural Regional de Arica y Parinacota 2017-2022 (2018,) presenta para la ciudad son: “Diseño: 3 Editorial: 1 Gastronomía: 2 Literatura: 1” (p. 46). Destaca la existencia de sólo un programa de educación vinculado a las artes y uno a la investigación en el campo cultural. Asimismo, junta a la escasa oferta programática en artes y culturas, una de las debilidades de la región fue la falta de oportunidades de profesionalización para los agentes del mundo cultural (Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2021, 2018).

Con afán de crear y formar una compañía propia es que, en el año 2015 por medio de un fondo concursable, Fernando Montanares L. arrienda un espacio privado, remodelándolo y adaptándolo para practicas escénicas. Hoy es el Centro MB2 para la experimentación de las Artes, centro artístico de formación y gestión cultural ubicado en la ciudad de Arica.

³ Véase la siguiente nota de prensa de Universidad de Tarapacá, Agrupación teatral Talia celebra sus 28 años: Universidad de Tarapaca, recuperado de: <https://www.uta.cl/index.php/2012/04/04/agrupacion-teatral-talia-celebra-sus-28-anos/>

Así, para ese año, se crea la *Escuela de formación actoral* como una de las líneas del plan de gestión del centro MB2, escuela que duró hasta el año 2020. El director y fundador incluyó, desde el inicio, a profesores y teóricos. Algunos de estos eran artistas con los que había trabajado o estudiado anteriormente, y otros teóricos y docentes eran sus referentes personales según, por ejemplo, seguía sus teorías y conceptos como son: el cuerpo, la puesta en escena, la danza, la presencia física. Todos estos fueron referentes fundacionales para el centro MB2, encontrando profesores como Rodrigo Fernández Labra, Marco Espinoza, Soledad Lagos Rivera, Igor Cantillana, Rodrigo López, Paola Aste, Georgia Tsangaraki (Grecia), Tina Mitchell (Australia), Kameron Steele desde USA, entre otros fundadores.

De forma paralela, se desarrollaba la compañía del centro MB2 con los estudiantes con más experiencia pertenecientes al programa de escuela de formación actoral. Estos crearon obras que proponían un discurso respecto la ciudad y su contexto, dialogando con el público y su territorio local. Asimismo, la escuela de formación actoral apelaba a lenguajes contemporáneos que permitieran que jóvenes puedan formarse rigurosamente con objetivos vanguardistas en sus creaciones, pero siempre proponiendo y apelando a nociones conceptuales de territorio e identidad. En cuanto a la caracterización local, se parte desde el hecho de la reducida existencia de lenguajes escénicos locales y compañías locales de prolongada duración, ya que, estas se deben enfrentar a adversidades que pueden estar relacionadas a los escenarios económicos, artísticos o culturales, llevando muchas veces a los artistas a una acción artística frustrada por diversos factores y circunstancias. Así, el trabajo y oficio como artistas frente a la no existencia de un cimiento estable que sustente el trabajo artístico, se vuelve aún más limitado, viéndose en su mayoría de las oportunidades en la obligación de desempeñarse laboralmente en disciplinas distintas a las artísticas.

En suma, la no existencia de espacios de formación profesional y la poca presencia de industrias creativas en Arica repercute, por ejemplo, en la primera formación profesional de cada

integrante de la compañía del centro MB2, ya que en su mayoría tienen profesiones previas a su formación artística. Este punto no quiere referirse a otorgarle un juicio de valor negativo a aquello, sino, ilustrar la realidad local de la ciudad. Ilustrando aquellos factores que no impulsan el desarrollo artístico, ilustrando el momento histórico local donde sólo pudo concretarse una sola generación de actores profesionales y luego de eso, las compañías se agruparon y reagruparon producto de su disolución constante que, por motivos económicos u otras labores impidieron la realización fluida de la profesión.

En cuanto a los referentes universales compartidos por el Centro MB2 y sus integrantes⁴ responden a autores que fueron fundacionales para el Centro MB2 que, se compartieron en sus diferentes líneas de plan de gestión (Escuela de Formación, Compañía, Extensión). Se trata de directores como Tadashi Suzuki junto a su compañía y su *Método Suzuki* un entrenamiento para actores; Anne Bogart y SITI Company con el lenguaje de *viewpoints*. El teatro Griego y el trabajo coral impartido por la directora Griega Georgia Tsangaraki a través del método Espiral, el maestro Chileno Rodrigo Fernández Labra con la Eukinética y las cualidades del movimiento que han estado en constante diálogo y visita al centro y los integrantes de éste han tenido la oportunidad de ser estudiantes en clases intensivas, tanto teóricas como prácticas; Robert Wilson y Ramón Griffiero S. como referentes estéticos de sus obras y creaciones artísticas que han inspirado por su forma/estructura de creación y sus puestas en escena innovadoras y llamativas.

En estos, se encuentran elementos comunes en sus lenguajes escénicos que pueden agruparse:

- Por un lado, Anne Bogart con el sentido personal de compañía y cómo aquel sentido le permite crear bajo ciertos contextos y tiempos adversos.

⁴ Estos son referentes fundacionales del centro MB2, introducidos por su director, los cuales fueron para él también referentes, pasando a ser hoy, también pilares educativos del centro MB2, sus integrantes y estudiantes.

- Por otro lado, la presencia física o “fiscalidad” del actor/actriz, considerado en escena como un elemento predominante que tiene como eje el concepto de cuerpo y que se abstrae de autores como: Rodrigo Fernández, Georgia Tsangaraki y Tadashi Suzuki.
- Finalmente, la presencia del sentido estético en sus obras, en autores como Robert Wilson y Ramón Grifféro S.

La investigación busca comprender, por medio de un enfoque cualitativo la adaptación de un lenguaje escénico universal a un contexto específico que se manifiesta como reacción al contexto local, generado por medio de una experiencia grupal. Al ser muy escasa la producción de una técnica en específico, más aún en la ciudad de Arica, el desarrollo de un método o lenguaje considerado como una herramienta para superar el nivel de la transmisión de la técnica hacía metodologías creativas de cualquier disciplina no se estaría gestando por el déficit creativo a nivel local (Sánchez y Royo, 2009).

El objeto de la investigación es el contexto artístico local de la ciudad de Arica como creador de lenguajes escénicos. Lenguajes universales que responden o reaccionan frente a la carencia de un contexto específico, adaptándose a un lenguaje particular.

La comprensión de la experiencia de la compañía MB2, de sus referentes universales, sus formas de creación y su vinculación al contexto en el que se encuentran situados es comprendido para los años 2015 al 2020.

Para ese caso, nos apoyamos en una sistematización de experiencia, pero no empleándola como metodología absoluta para la investigación, sino más bien, por lo que esta aporta como proceso de construcción y reflexión de una experiencia grupal. Destacando ciertos conceptos referentes a sistematización de experiencia, se cita a Barnechea, Morgan y González (1992) en Jara (2018): “Lo concebimos como la reconstrucción y reflexión analítica sobre una experiencia, mediante la cual se interpreta lo sucedido para comprenderlo” (p. 58). Y en el caso de De Souza

(2006) en Jara H., (2018) “Es una forma de producción de saberes que permite a sus sujetos apropiarse de la propia experiencia” (p. 59).

1.2 Pregunta de investigación

a.- La resignificación del lenguaje: ¿Cómo se produce el proceso de adaptación de un lenguaje universal a un contexto específico?

1.3 Objetivo general de la investigación

Comprender el proceso mediante el cual se adaptan lenguajes universales escénicos a un contexto específico desde una experiencia grupal, creándose así lenguajes particulares de creación escénica.

1.4 Objetivos específicos

- 1.- Analizar los referentes universales compartidos por la compañía.
- 2.- Caracterizar la particularidad del contexto local donde se sitúa la compañía. Este desde dos variantes: artístico - cultural e identitario.
- 3.- Caracterizar cuáles fueron los hitos (circunstancias particulares) fundamentales creativos que identifican las y los miembros de la Compañía por medio de su experiencia grupal.

1.5 Justificación de la investigación

1.5.1 El escaso desarrollo teatral. La carencia presentada en ciertos contextos como es el de regiones y como es el de Arica podría llevar a la idea de que no se produzcan - tanto primitivos como adaptados - lenguajes escénicos.

La investigación permitirá estudiar un elemento central en el desarrollo de lenguajes escénicos, indagando en la creación de un lenguaje local, permitiendo comprender su origen, el contexto local

y también comprender otros lenguajes y contextos que no han sido estudiados en la región y en la ciudad.

1.5.2. Los referentes universales. Estos podrían permitir acercarnos a un universo de creación particular basado en ciertos referentes compartidos como grupo. Lo cual permite teorizar acerca de lenguajes, formas de creación y códigos escénicos.

Es atractivo analizar cómo estos podrían dialogar con el territorio local y así responder al conocimiento, desarrollo y perfeccionamiento del arte teatral en Arica. Así también, ayuda a seguir investigando sobre otros lenguajes propios de las artes escénicas que estén en diálogo con el territorio y la comunidad.

1.5.3. Un lenguaje que responde-reacciona a circunstancias y factores territoriales En ese sentido, el énfasis recae en entender que el contexto sustenta este surgimiento y no que se trata de comprender o analizar el posible lenguaje. Es la posibilidad de adentrarnos en una relación existente entre lenguajes y territorios, volviéndose importante conocer los factores territoriales con los cuales los teatristas se enfrentan y por la cual, dicha necesidad de superar aquellos factores generados.

Por este motivo, la indagación en el contexto creativo que se busca es fundamental para conocer las potencialidades que el territorio ofrece, teniendo en consideración que los grupos que habitan dichos territorios pueden variar con el tiempo. Además, es interesante analizar los posibles lenguajes que se presentan, ya que, más allá de constituirse como un lenguaje, estilo, técnica, o cualquier otra expresión teatral, existe una relación y diálogo cotidiano entre personas y el territorio.

Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 Introducción

El cuerpo, elemento crucial en la puesta en escena –tanto en puestas en escena simples o aquellas más complejas- será tratado para esta investigación y también será enfatizado en términos relacionados directamente a la presencia física del interprete en escena a través de tres autores Tadashi Suzuki (2005), Georgia Tsangaraki (Georgia Tsangaraki, The espiral efect and the periferical vision, recuperado de: <https://georgiatsangaraki.com/about>).

Por otro lado, el sentido de compañía de la directora estadounidense Anne Bogart se analizará para crear obras en conjunto con su compañía. Se finalizará el concepto de puesta en escena y multiplicidad de símbolos desde Robert Wilson (1996) y Ramón Griffero (2011), según los tiempos adversos y contextos particulares que los representaban, buscando una reflexión sobre cómo éstos perciben dichos conceptos y cómo la puesta en escena nos permite elaborar ficciones y montajes escénicos desde aquellas miradas personales distintas.

Estos referentes son fundacionales del Centro MB2 para la Experimentación de las Artes en Arica y han sido incorporados por ser referentes del centro, introducidos o vinculados por diferentes circunstancias. Por ejemplo, alguno de ellos fueron docentes de la Escuela de Formación Actoral del Centro MB2, otros han sido colaboradores en la dirección de obras, otros han sido docentes fundacionales para el centro por el método que utilizan y que se busca aprender por parte de los alumnos y miembros de la compañía.

En cuanto a lo que se analiza de estos referentes en el marco teórico, se busca: situarlos en cuanto a sus contextos propios en el que surgen cada uno de ellos, lo relevante que cada uno y una posee como creador, buscando la posibilidad de que estos se relacionen entre sí. Los grandes grupos diferenciadores en que se enmarca cada referente son:

2.2 Referentes universales

- Referentes vinculados al trabajo y sentido de compañía:

- Anne Bogart

- El cuerpo como elemento para la presencia física o la danzalidad:

- Tadashi Suzuki con el método ‘‘Suzuki’’. Método de entrenamiento actoral
- Georgia Tsagaraki y ‘‘El efecto espiral’’
- Rodrigo Fernández Labra

- Según su puesta en escénica y el sentido estético:

- Robert Wilson
- Ramón Griffiero S.

2.2.1 Referentes vinculados al trabajo y sentido de compañía:

- Anne Bogart

El amor es acción. Si queremos embarcarnos de verdad en una acción efectiva, lo primero que debemos hacer es encontrar algo que valoremos y consideremos que forma parte del centro de nuestras vidas. Cuando pongas tu vida al servicio de lo que valoras, la acción engendrará otros valores y creencias. Las cosas ocurren gracias al compromiso. El movimiento lo es todo. No dejes de moverte, y sin embargo ve más despacio al mismo tiempo (Bogart, 2015, p.14).

Anne Bogart es una directora estadounidense, quien, teniendo el propósito de redefinir y revitalizar el teatro en Estados Unidos colabora internacionalmente, creando junto al director

japonés Tadashi Suzuki el proyecto y la compañía SITI Company (Saratoga International Theatre Institute) (Bogart, 2008).

Ha sido el cuerpo en escena y su forma de concebirlo lo que ha estimulado a Anne Bogart la búsqueda personal de trabajar en torno a su energía, la capacidad de vincularse y crear una compañía compuesta por personas intérpretes con un sentido profundo de unirse a tal ideal. El concepto de cuerpo o del cómo se entiende éste en escena, es considerado fundamental por la autora para abordar la elocuencia de las palabras que un actor o actriz debe tener en escena, afirmando que, para sostener una escena y su ficción se necesita del cuerpo en todo su potencial; y por ficción se refiere a “hacer que la audiencia sienta el presente de algo comportándose como si esto realmente existiera” (Suzuki, 2005, p. 28).

El actor o actriz crea un cuerpo y un estado tal que, posibilita preparar las palabras concretas de la obra para luego decirlas. Las condiciones del cuerpo son tales que es el cuerpo mismo quien explica las palabras al público. “No es una situación emocional, sino un fenómeno propio del cuerpo, una expresión de la cantidad de energía que se va acumulando”. (Bogart, 2008, p. 40). Esto quiere decir que, el momento de la expresión no se centra en el significado de las palabras, sino que, es el público quien extrae el significado.

Es el contexto de la escena, el momento, la situación la que genera un estado físico, y desde ese estado es que el actor o actriz se expresa y dice el texto. Pareciera ser que la forma en la que se concibe el cuerpo es total, en el sentido de ser el propio cuerpo quien habla y expresa, y son las palabras las que hacen reflejar el estado del cuerpo. Así expresa: “¿Por qué se intenta todo? O ¿Se ha intentado todo? ¿Cómo se comienza?” (Bogart, 2015, p.40). Entonces, el acto de hablar está puesto en la etapa final del intento de comunicarse, al que se recurre cuando se ha intentado todo: danzar, moverse, realizar gestos, mímicas, acciones, etc., Así, sigue expresando “Es un cuerpo físico que busca la libertad, que al fin y al cabo no sólo genera energía, sino que ésta la transforma en comunicación, en arte” (Bogart, 2015. p.41). Ha sido el cuerpo el que ha servido como eje para

buscar profunda y constantemente el sentido de compañía. Se desprende que la comunicación, y por tanto el arte, necesitan de los y las interpretes para poder materializarse, al mismo tiempo, nosotros y nosotras necesitamos del arte para poder comunicarnos. Agruparse en comunidad, el estar con otro u otra, la ayuda mutua o el consenso que se tiene respecto de una idea artística, son ideales que van más allá de lo intelectual, permaneciendo en nosotras y nosotros y en nuestros cuerpos, porque es éste finalmente quien nos permite comunicar emotivamente.

Asimismo, la autora plantea la siguiente pregunta: ‘¿Cuáles son los ajustes que tiene que hacer el artista que trabaja en nuestros días?’ (Bogart, 2015, pág. 17). Ella responde que pone su atención a la historia, la ciencia y la estética para descubrir cómo se puede proceder de manera positiva y efectiva en el entorno actual.

Hay un punto de partida profundo que se rescata en todos los trabajos de Anne: El *por qué* o las intenciones y/o razones para actuar (Bogart, 2015). Nos imaginamos que las razones para comenzar cualquier acto, trabajo, equipo de trabajo o proyecto empiezan también desde el *por qué*. Los miembros de la SITI Company, por ejemplo, poseen principios fundamentales y algunos valores que permiten estimular la acción y el cambio. Anne Bogart, cuando fundó la SITI Company, escribió una declaración de objetivos. Por ejemplo, se encuentran los de crear montajes, representarlos y hacerlos girar a nivel nacional como internacional, crear oportunidades para el dialogo y el intercambio cultural, formarse juntos de manera constante, formar a estudiantes de teatro, entre otros (Bogart 2015).

El acto de interpretar por medio del cuerpo es un acto de libertad y de comunicación al mismo tiempo. Un diálogo constante para con la audiencia que se manifiesta por medio del acto de la creación. La comunicación y por tanto el arte, necesita los y las interpretes para poder materializarse, al mismo tiempo, nosotros y nosotras necesitamos del arte para poder comunicarnos. Agruparse en comunidad, el estar con otro u otra, la ayuda mutua o el consenso que se tiene respecto

de una idea artística son ideales que vayan más allá de lo intelectual, permaneciendo en nosotras y nosotros y conectándose por medio de nuestros cuerpos.

2.2.2 Según el uso del cuerpo.

- Tadashi Suzuki

Tadashi Suzuki es un director de teatro Japonés, conocido por sus adaptaciones posmodernas de obras clásicas de *Eurípides*, *Shakespeare* y *Chekhov*. Además, es conocido por su método de entrenamiento actoral, cuyo sistema combina elementos del teatro clásico Japonés, como son el teatro Noh y el teatro Kabuki.

Surge en Japón, en el año 1984 donde tomó la decisión de relocarse de la ciudad de Tokio a Toga Mura⁵. Ésta tuvo relación con la idea de ser y hacer una declaración pública que desafiara la centralización social y cultural del país. Él creía que vivir en la capital (Tokio), en los años 60', con aquella idea predominante de aquellos tiempos que se sustentaba en que la ciudad capitalina era considerada mejor si ésta era más grande. Por otro lado, el país era gobernado mayormente por la policía japonesa, lo cual hizo que los padres de los jóvenes no permitían ciertas libertades en ellos.

Todo lo anterior, consideraba el creador no permitía ver los problemas particulares y locales detalladamente a un nivel más fino. El resultado de esta idea fue que el teatro a nivel nacional se definió como un formato difícil de mejorar, sin planes reales para llevar a cabo ideas artísticas (tanto de políticas públicas y/o económicas) (Suzuki, 2015).

Con el grupo que logró llegar a Toga, se sintió capaz de crear un lugar que les permitiese compartir estas mismas ideas respecto del arte y puntos de vista respecto de la sociedad, independientemente de las compañías dominantes de aquellos tiempos. Desde esa perspectiva, no

⁵ Toga Mura es un pueblo ubicado en el distrito de Toyama, Japón, en las montañas japonesas, lejos de la capital de dicho país.

perdieron de vista el objetivo de restaurar una densa, pero compacta escena teatral, y, por lo tanto, enfocarse en su audiencia, para así “conseguir una revolución en sus mentes y corazones” (Suzuki, 2015, p. 87). El enfoque de su trabajo puesto en la audiencia se encontraría en el sentido social, creyendo que el teatro no es algo abstracto o aislado creado desde la nada, sino, el lugar para concretar la relación que existe entre el actor y una persona que asiste al acto teatral, mediado por este espacio y tiempo presente que los une a ambos. Suzuki expresa:” El teatro no nace simplemente a través de un encuentro abstracto entre el llamado actor y la llamada audiencia, sino a través de un espacio único, un mediador que unifica a todos los presentes”(Suzuki, 2015, p.87).

Suzuki (2005) plantea una noción por el esfuerzo que todo actor y actriz debe realizar. Esfuerzo que para lograr cierta meta imposible está relacionada al hecho de ser tenaz de forma inherente, obsesiva y necesaria para ser artista. Existe una búsqueda que se presenta a medida que se van superando obstáculos individuales, momento que se debe descubrir un nuevo obstáculo para que el antiguo sea reemplazado. A medida que se superan obstáculos, no aparecen nuevos, sino que nuestra labor como artistas recae en el hecho de descubrir cuáles son los nuevos obstáculos que vendrán a reemplazar a los ya superados, y así sucesivamente (Kameron Steele citado en Suzuki, 2015).

Para el autor, el trabajo es una búsqueda incesante de obstáculos, la cual conlleva un compromiso voluntario para derribar tales desafíos que, además se van presentando según nos permitamos evolucionar como artistas y al mismo tiempo como seres humanos.

Así, Suzuki (2005) refiere una enérgica búsqueda incesante por superar ciertas dificultades. Dificultades que pueden ser referidas como escénicas, interpretativas, metodológicas en el trabajo del actor o la actriz, disciplinarias, de concentración, atención y por, sobre todo, dificultad física, ya que es esta la que según él nos permite generar una ficción teatral, existe una necesidad de centrarse en el proceso y no en el producto final; en que podamos vivir en el problema mismo y no en su solución; no en la respuesta a algo sino, en la pregunta. Son estas máximas las que ayudan a

enfrentar al interprete a crear y superar tiempos adversos, al tener el artista un rol social de dar una oportunidad a la audiencia de percibir el mundo de una nueva forma, estimularles la imaginación, así ellos pueden vivir en la pregunta (Kameron Steele citado en Suzuki, 2015).

Nos hemos referido en numerosas ocasiones a qué significa crear o ser interprete en tiempos “adversos” ya que, la palabra *adverso* evoca una sensación de complejidad, dificultad u obstáculos. Para Suzuki lo adverso está en directa relación con el rol que posee el o la artista para con la sociedad. Posee un sentido social. El o la artista debe dar al público y a las personas la oportunidad de percibir el mundo de nuevo. Suzuki habla de lograr ver el mundo nuevamente. El estimular su imaginación se pretende para que puedan vivir en la pregunta al igual que lo hacen los artistas. En sus palabras lo adverso se manifiesta: “Cuando esta presencia esta vívida, nosotros en el público experimentamos una satisfacción física y espiritual diferente a nuestra vida cotidiana, seducidos por la capacidad de los actores por poder evocar esta emoción en nosotros”(Suzuki, 2015, p.5).

Podemos sintetizar entonces que, la importancia de la audiencia, del público o las personas está en la oportunidad de poder seducirlas en ciertos momentos, ya que éstas no vienen a ver un drama específico, sino que vienen a experimentar lo que es estar en ese espacio en particular con esas personas. Como él mismo expresa: “ El acto social conocido como teatro no surge únicamente a través del trabajo del actor, sino también a través de la presencia activa del espectador” (Suzuki, 2015, p. 34). Ahí su importancia, el actor es parte de un contexto, se encuentra envuelto a circunstancias compartidas por otros y otras, una comunicación activa entre ambos. Vive y convive en un territorio donde, existe más personas que comparten tradiciones, cultura, actividades, etc., y que, por tal, no están aislados. El actor o la actriz es parte de una red al igual que lo está cada individuo. El teatro sería un fenómeno que reúne tales ideas y las vuelve comunicación, pero para eso, el actor o la actriz debe superar las adversidades o barreras que le son presentadas - muchas veces puestas en las barreras físicas del cuerpo -. Una vez superadas las barreras físicas del cuerpo,

el actor es capaz de ficcionar y, por lo tanto, de comunicarle una nueva mirada de la vida a la audiencia.

- **Georgia Tsagaraki**

Georgia Tsangaraki es una directora, actriz y profesora de Teatro de origen griego. Ha colaborado como educadora y directora con: SITI Company (NY), Universidad de Carnegie Mellon (Pittsburgh), Centro MB2 Para la Experimentación de las Artes (Arica-Chile), UNIACC (Santiago, Chile), Baumastrasse (Atenas), OYL'S Compañía de aprendices (Papingo, Grecia), Attico Ancient Greek Drama School, entre otros.

Enseña voz, actuación y movimiento en Grecia y en el extranjero, utilizando una práctica de creación personal basada en el coro griego. El método se aplica a diferentes programas educativos de actuación y autodesarrollo, se conoce como: El efecto espiral y la visión periférica. Tsangaraki, su método que combina el desarrollo personal y la capacidad de conectar plenamente con los demás, cambia siempre dependiendo del grupo con el que se encuentre trabajando, teniendo como resultado un efecto de singularidad.

Tsangaraki decodifica su método a través del patrón de co-existencia en el que un grupo de intérpretes se encuentran en el escenario y bajo preguntas como: ¿Cómo salir fuertes y activos a través de un grupo de personas? ¿Cuánto se entiende la responsabilidad de pertenecer a un grupo? ¿Cómo reforzamos nuestra identidad personal y brillamos dentro y fuera de un grupo? que surgen para enfrentar los desafíos y comenzar a desarrollar el método donde se cree que la convivencia es fundamental. Trabajar con personas de todo el mundo para Tsangaraki fue un elemento escénico para generar esta comunicación escénica no verbal. La *visión periférica* busca que el grupo de intérpretes generen una red de seguridad, proporcionando como tal un ambiente adecuado y de confianza para que la obra teatral surja (Georgia Tsangaraki, The espiral efect and the periferical visión, recuperado de: <https://georgiatsangaraki.com/about>).

- **Rodrigo Fernández Labra**

Este autor viene a vincularse respecto al énfasis del cuerpo a través de la presencia física que despliega la danzalidad.

Rodrigo Fernández Labra es egresado del Centro de Danza Espiral dirigido por Joan Turner y Patricio Bunster con mención coreógrafo, intérprete y profesor. Obtiene Beca de Estudio en el American Dance Festival, en la Universidad de Duke, Carolina del Norte, EE. UU y en Argentina A.D.F., Neuquén en el Seminario Internacional de la Danza. Licenciado en Arte de Universidad ARCIS⁶.

Históricamente, existen reducidos textos nacionales que permitan comprender los aspectos que puedan llevarnos al estudio de la danza en Chile y la historia de la danza moderna -teoría y práctica en torno a las cuales a este autor se le reconoce un rol fundacional en Chile. Traspasando lo enseñado por sus maestros, es que, por medio de una sistematización Rodrigo Fernández reagrupa los contenidos aprendidos y traspasados hacía él, junto a sus compañeros y compañeras de la danza para identificar la presencia de nuevos modelos como fue la consecuencia de la negación de un estilo o formula determinada que termina generando la danza moderna en Chile (Cifuentes, Fernandez, Nuñez, 2010). Así como existe una trama histórica que sitúa el origen de la danza moderna en Chile, existe una historia, trama y momento puntual –o no- del teatro en Arica que se desarrolla –mediana o profundamente- originando para este caso la siguiente problemática: ¿cómo se desarrolla un lenguaje universal en un contexto particular?

Fernández Labra fue discípulo de Patricio Bunster (bailarín), éste al mismo tiempo había sido discípulo de Kurt Jooss, quien había sido discípulo y bailarín de Rudolf Von Laban. Laban entendía el cuerpo, la mente y el alma como una sola conexión (Cifuentes, et. al., 2010). Luego de la Primera Guerra Mundial, Rudolf Von Laban pone atención en investigar y ejecutar la danza, o

⁶ Véase biografía completa en Rodrigo Fernández Labra, (2015) Eukinetica: Profundizando las cualidades del movimiento: <https://www.eukinetica.cl/rodrigo-fernandez>

sea, teoría y práctica al mismo tiempo, una considerada como una dimensión o categoría de la otra. El objetivo era encontrar los elementos que afectaban el movimiento en el espacio. Para esto tuvo que “indagar en la idea de explorar el mundo interior del bailarín. Es desde ese interior o mundo interior que surgen las distintas cualidades del movimiento” (Cifuentes, et. al., 2010, pág. 35). Respecto a todo esto último es que se comprende un fuerte entendimiento de poner en valor el cuerpo del o la interprete⁷ y así permitir su expresividad.

Desde el año 2016, Rodrigo Fernández ha enseñado a la compañía del Centro MB2 para la experimentación de las artes en la ciudad de Arica a los alumnos de la escuela de formación actoral y a artistas invitados de la ciudad. Para Rodrigo Fernández existe un nexo entre la emoción y el cuerpo. Cuerpo que, como cuerpo presente, es enérgico y preponderante por sobre el texto dramático. Rodrigo Fernández entiende que la danza es acción o acciones y movimiento. Para los integrantes del centro eso es teatro. Existe un entendimiento similar por el trabajo desde las acciones cotidianas unidas a factores del movimiento⁸.

Rodrigo Fernández profundiza en la Eukinética⁹ que apunta a la expresividad de la danza y del movimiento en general (Cifuentes, Fernandez, Nuñez, 2010).

- **Diálogo entre estos tres referentes**

Como mencionamos (y de la forma en que están clasificados), tanto en Suzuki como en Tsangaraki es entendido desde la presencia física del interprete en escena. Energía que sobrepasa la energía común y corriente que nos alberga día a día, proclamando un lazo importante con el

⁷ Interprete es un término que evoca tanto a artistas del área de la danza como del teatro, por tal, no es excluyente a sólo una categoría de interprete, como sería, por ejemplo, el de actor o actriz.

⁸ Factores del movimiento son energía, flujo y el tiempo puesto en el espacio.

⁹ Método de análisis de las cualidades del movimiento, el cual puede ser aplicado a todo tipo de movimiento humano, desarrollándose para interpretes escénicos. (Fernández-Núñez-Cifuentes, 2010) ‘*Eukinética profundizando las cualidades del movimiento*’.

público. Por otro lado, Rodrigo Fernández y el concepto de cuerpo estaría entendido desde la danzalidad.

Tanto Suzuki como Tsangaraki como directores y al mismo tiempo como educadores de sus métodos, se sienten profundamente comprometidos como seres humanos y artistas que forman parte de la sociedad. Por un lado, Georgia Tsangaraki revela querer ser la unión que teje la red que contiene y permite a cada interprete expresar lo que aquel o aquella es, tanto por la cultura que lo rodea y por la identidad que lo y la conforma. Por otro lado, Tadashi Suzuki se compromete y se hace responsable por el grupo que dirige en sus ideas artísticas, destacando reiteradamente la idea de lograr ver a través de sus acciones (obras, festivales y puestas en escena) un cambio en la audiencia, ya que se considera estar conectado de forma tenaz con todo lo que lo rodea.

Dentro de los matices que podemos identificar entre estos tres autores y sus puntos en común referentes al concepto, encontramos que sus contextos y los distintos factores que esto conlleva podrían haber influenciado en cada uno de ellos de forma diferente, tanto en desarrollar sus ideas artísticas, sus impulsos en el hacer y trabajar. Por un lado, Georgia Tsangaraki contiene un elemento relevante a destacar: se permite ser una tejedora de redes culturales o identidades personales y desde ahí conformar una red que les permite a los intérpretes entrar en una confianza y como resultado: crear.

Por otro lado, Suzuki (2005) decodifica su método producto de una necesidad de creación con su compañía, la cual están asentados en un lugar en común y que, al mismo tiempo son un grupo que comparte ideales artísticos, filosóficos y se entienden como grupo con una cultura, identidad y visión artística similar para poder crear obras de teatro. Georgia Tsangaraki, es nómada en cuanto a su realización como docente y directora, teniendo numerosas oportunidades de dirigir y de enseñar en muchos lugares del mundo lo que le permitieron descifrar y descubrir su propio método y decodificar la forma y fondo que éste contiene y que puede ser impartido.

Rodrigo Fernández con su experiencia histórica, tanto como docente, bailarín y coreógrafo ha empleado como teoría y práctica, buscando sistematizar las ideas de Rudold Von Laban y, generando nuevas formas de interpretación en danza y teatro. En su trabajo ha incorporado y reforzado el sentido del movimiento y el cuerpo. Este artista sostiene que el cuerpo es algo que va más allá de una concepción intelectual, se vuelve filosófico en el sentido de saber que el cuerpo es la materia orgánica que sobrepasa las barreras ideológicas entre artistas. Tanto de la danza como de teatro y otros. Como Joan Turner en Alcaíno y Hurtado, (2010,): ‘‘En realidad el amor ha llevado la danza a lugares donde la danza no iba a llegar nunca’’ (p. 26).

2.2.3 Según su puesta en escénica y el sentido estético:

- Robert Wilson

Robert Wilson es un director de teatro estadounidense conocido por incorporar a sus obras la visualidad como un elemento de comunicación teatral por sobre las palabras, abriendo la posibilidad de proponer nuevos conceptos el teatro, incluyendo la ópera, la danza y las artes visuales a sus obras. Algunas de sus creaciones escénicas son: Deafman Glance (1971), Einstein on the Beach (1976), Shakespeare Sonnets (2009), Adam’s Passion (2015), entre otras.

Como apertura de contextualización, Robert Wilson se destaca por su capacidad multifacética del uso de sus talentos en escena, siendo director, bailarín, escritor, performer, pintor, coreógrafo, diseñador de luces, artista visual, entre otros.

Robert Wilson y su trabajo es dividido en cuatro periodos, según Holmberg (1996). En el primer periodo, denominado *operas silenciosas* (Holmberg, 1996), Wilson comenzó a crear obras a través de imágenes que consideraba estructuras arquitecturales, ya que su primera profesión es la de Arquitecto. Pero esto no sólo queda ahí, sino que resaltan las largas duraciones de sus creaciones y la cantidad de intérpretes que incorporaba como material de trabajo. Una vez graduado del Instituto de Artes Pratt en 1965, Robert Wilson comenzó a trabajar con personas que sufrían alguna

discapacidad física o mental como, por ejemplo, niños con daño cerebral, lo que lo llevó a respetar las diferencias y obtener una sensibilidad que le permitiría llegar a otras alternativas para hacer y comunicar teatro. Raymond Andrews un niño Afroamericano discapacitado por ser sordomudo, declarado no educable, al cual Robert Wilson adoptó luego de verlo en un incidente, siendo golpeado por la policía y en el cual él intervino. Wilson comenzó a trabajar con Raymond, tanto en observar su lenguaje corporal como gestos y actitudes. También tenía un grupo de jóvenes no profesionales a los cuales les enseñaba en laboratorios escénicos a trabajar en la atención del movimiento y del cuerpo (Holmberg, 1996).

El laboratorio es su método de trabajo y creación. Robert Wilson aprende de los artistas con los que trabaja. La creación o lo que se va gestando es en colaboración con ellos y ellas. Así Wilson va entrelazando al mismo tiempo relaciones de colaboración artísticas, surgiendo nuevas escenografías, formas colores y luces. Wilson deja atrás la idea del drama dentro del teatro y lo dirige hacia una forma reinventada de éste, (Holmberg, 1996).

En un segundo periodo, Wilson deconstruye su lenguaje, restringiendo los colores, privilegiando la arquitectura, las líneas espaciales y el diseño. Se ejemplifica con su obra ‘‘Einstein on the Beach’’ (1976), obra que, con los elementos anteriormente descritos, marca una historia cultural, tanto a nivel mundial como personal del autor, ya que, hasta el presente tiempo, Robert Wilson sigue remontando dicha obra.

Por último, Holmberg (1996), sitúa los cambios escénicos de Wilson en un tercer y cuarto periodo. En un tercer periodo, Robert Wilson se ve fuertemente influenciado por Heiner Müller, conocido este como uno de los más destacados autores y escritores de aquellos tiempos que, escribe desde la exégesis y cuyos textos pretenden generar un diálogo entre los personajes dentro del texto, ya que para él las palabras tienen significado importante. Esta forma de escribir y del cual Robert Wilson se interesa en colaborar con Heiner Müller hace que lo involucre en el mundo de la semántica llevando a escena la obra *Hamletmachine* de Müller. En aquella búsqueda de incorporar

las palabras a sus puestas en escena, se decide a explorar textos clásicos, partiendo por Medea y Rey Lear. En referencia a esto último, Wilson pone énfasis en creer que *Es siempre bueno contradecirte a ti mismo*. (Holmberg, 1996).

Finalmente, en su cuarto periodo, que Holmberg (1996) denomina *cómo hacer cosas con palabras: confrontando lo clásico*, es interesado en el sonido como un lenguaje, donde la ópera lo ayudó en su transición hacia lo clásico. Wilson usó a autores contemporáneos como Peter Stain o Heiner Müller y usó sus obras escritas, pero tomó un rol decisivo en cuanto a considerarse el único que puede finalmente decidir sobre el texto mismo. En este sentido, descartó e incorporó elementos del texto para llevarlas a escena, por ejemplo, repite el texto, los intercala, mueve las escenas de un lado a otro, y finalmente aparece uno de los elementos más relevantes que perduran hasta hoy en sus obras, los llamados *knee plays* o “rodillas de la obra” que son uniones –interludios- que conectan un acto del otro (Holmberg, 1996).

Toda esta cronología de sus inicios, su transición y la estructura que mayormente podemos analizar de sus obras y puestas en escena hoy, revela una estructura y al mismo tiempo una anti estructura que tiene por finalidad cuestionar el texto como un elemento principal en las obras de teatro, tomando a los intérpretes y la visualidad como elementos preponderantes escénicamente.

- **Ramón Griffero Sánchez**

Ramón Griffero Sánchez es un dramaturgo, director y un destacado del teatro contemporáneo chileno. Sus montajes se asocian a la resistencia cultural y política a la dictadura militar en Chile, por lo que se le considera una figura emblemática del teatro nacional de Chile en los años ochenta por sus innovadores montajes. (Memoria Chilena, (2018), Por una dramaturgia del espacio: Ramon Griffero, recuperado <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3667.html>).

Ramón Griffero se vincula, como referente fundacional al centro MB2 por su forma de comprender el teatro y su relación con la sociedad. Posee una filosofía del arte que es interesante de exponer, ya que, lo que caracteriza que un teatro sea vanguardista¹⁰ por sobre otro, según se interpreta de Brenez en Stephan (2011) es la innovación estilística, en que la teoría y su puesta en escena son un solo elemento creativo que permite crear una variada y gran cantidad de nuevas formas que se encuentran respondiendo a un contexto particular. Así ‘‘la evolución de la práctica artística a lo largo de la historia ha estado condicionada de manera más o menos directa por imposiciones políticas y económicas de diversa índole’’ (Sánchez y Royo, 2011, p.2).

Como anécdota, contamos que, en un pequeño festival de la Universidad UNIACC en el año 2017, Fernando Montanares contactó a Ramón Griffero, con el fin de que expusiera su teoría de *la dramaturgia del espacio*¹¹ a los miembros de la compañía. Aquella clase fue para muchos del grupo un poco lejana, por lo conceptos utilizados, por el lenguaje nunca antes escuchado, por la forma de comprender el teatro. Sin duda, lo lejano no es necesariamente un obstáculo. Aquella vez fue un puente para mirarse como grupo y como seres individuales y en lo que se encontraban haciendo¹². Los lenguajes no son códigos ajenos, sino, respuestas a factores como: ¿en qué lugar de donde me encuentro? ¿de dónde venimos? ¿por qué hacemos lo que hacemos? ¿Por qué con estas personas? ¿por qué de esta forma?

Griffero es, sin duda entrega un espejo que permite mostrar la puesta en escena, la teoría respecto a ella, la práctica de realización escénica. Pero ¿Qué hace la puesta en escena? ¿por qué es tan importante? Muchas veces es un espejo de ver la identidad de cada individuo, otras, un puente para dialogar con ella. Su puesta en escena se representa como una posibilidad de construcción de

¹⁰ ‘‘Los artistas de vanguardia traen consigo las nuevas ideas sociales, rechazan la tradición y constituyen un arte profundamente comprometido con la innovación, a la que consideran necesaria y saludable’’. Nicole Brenez (citado en Stephan, 2011; p.12).

¹¹ El libro trata sobre: ‘‘Un estudio sobre el arte escénico a partir de una práctica y una reflexión sobre su formato. Formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorías’’ Griffero, Ramón (2011, p.17).

¹² Según relatos que cuentan miembros y ex miembros de la compañía MB2 de la ciudad de Arica.

estos elementos –identidad y dialogo-, una posibilidad de edificarlos para establecerlas, y, luego reedificarlas y romper tal estructura cuantas veces sea necesario, para así, mostrar alternativas distintas que pueden ser tomadas y consideradas al momento de crear. Estas opciones son resultado de un riesgo tomado para adentrarse a nuevas concepciones, sometiéndonos al mismo tiempo a las nuevas necesidades artísticas locales, o, incluso adelantándonos a dichas y posibles necesidades.

Griffero confronta el teatro, le otorga desde su perspectiva nuevas formas y posibilidades escénicas que, muchas veces son ideas y formas reaccionarias al contexto artístico, dando entonces nuevas posibilidades de diálogo que permiten ir desde una puesta con mutaciones escénicas (Espinoza y Miranda, 2011), hasta campos como son la docencia o la investigación escénica.

Pero ¿Por qué tal búsqueda? Se considera que ir a tal cambio, es o sería la interpelación o confrontación, más allá de estar o no de acuerdo con pensamientos políticos, religiosos, económicos, sociales, culturales o artísticos el elemento que nos permite observar y replicar dicha mirada con una propuesta diferente a como se está experimentando en la vida real hacía lo escénico. La confrontación a nuevas miradas, vuelve objetiva, horizontaliza y resta jerarquía a elementos de la vida real – como pueden ser la deslegitimación a las instituciones públicas, por ejemplo- que estaría reiterando la misma idea, no dejando ver una fisura posible para analizar de forma completamente distinta. Al respecto: ‘‘Escribía desde el exilio, para un lugar que se situaba en el más allá de una situación personal. Un dialogo del ser con el arte, intentando expresar una historia no oficial’’ (Griffero, 2011, pág. 15).

Así, el autor al ser un espejo y un puente, destaca lo importante de no descartar del todo que una investigación posibilita registrar formas de crear que, desde Arica, el norte extremo – un territorio distinto en muchos sentidos – le es posible ser un puente a nuevas miradas, habitar nuevas estructuras escénicas, tanto como compañía para la misma, como compañía para con el público y como compañía para con Arica. Se concluye este párrafo citando lo importante que para el autor fue generar su teoría y su práctica respecto a la Dramaturgia del Espacio; ‘‘señalar que desde otros

territorios de este planeta también se gestean creaciones y teorías sobre un arte de la especie’’ (Griffero, 2011, pág. 16).

Así entonces, se puede observar que el teatro y puesta en escena de Robert Wilson y el teatro y montaje escénico de Ramón Griffero han sido innovadores en su tiempo, tanto por sus estudios sobre la importancia que tienen las estructuras como por su método de creación y trabajo. El teatro de vanguardia es una de ellas, donde según Brenez (citado en Stephan, 2011, p.12): ‘‘Los artistas de vanguardias traen consigo las nuevas ideas sociales, rechazan la tradición, y constituyen un arte profundamente comprometido con la innovación, a la que consideran necesaria y saludable’’, aunque al mismo tiempo, querer hacer un teatro vanguardista no implica definir lo que es la vanguardia. Para Michael Corvin (citado en Stephan, 2011) ‘‘La vanguardia vive por anticipación y muere al momento de ser reconocida y aceptada’’ (p.12). En esa idea, conceptualizar como teatro de vanguardia puede ser debatido desde muchos ámbitos, pero parece ser en este caso más precisa la idea de Sánchez y Royo (2011) en cuanto a que, históricamente, la evolución de la práctica artística ha estado condicionada de manera más o menos directa por imposiciones políticas y económicas de diversa índole.

Finalmente, estos dos autores buscaban otras formas de montaje, sostenidos por nuevos discursos frente al territorio, su contexto artístico local, cultural, entre otros, sea por su pensamiento filosófico respecto a las nuevas formas de creación que responden a necesidades artísticas particulares. En el caso de Griffero, estas necesidades tienen que ver con estar combatiendo desde lejos de Chile, tratando de despertar reflexiones respecto de la situación actual y constante del país, a través de su renovación en cuanto al uso de elementos escénicos. Incluso cuando decide volver al país post exilio, optó siempre por dejar en claro su posición como artista frente y en contra de la dictadura de aquel tiempo. Por otro lado, en el caso de Robert Wilson, genera una estructura y al mismo tiempo una no estructura de trabajo escénico, que le permitía (y permite) crear y volver a crear tantas veces se quiera, pasando para tales montajes escénicos, periodos de cambios constantes

en su trabajo, cuyo enfrentamiento estaba contra él mismo como creador, ya que, quería dejar en claro su intención de preponderar otros formatos, como la imagen, la música y las luces por sobre el texto dramático.

2.2.4 Síntesis de los referentes

Haciendo un recuento de los elementos esenciales que cada autor de este punto del marco teórico nos permitió desplegar, encontramos en el caso de Anne Bogart: el cuerpo, su forma de concebirlo que le permitió una búsqueda personal de crear una compañía compuesta por intérpretes, de trabajar en torno a su energía, crear nuevas obras, formarse juntos y finalmente vincularse con su el público desde todas estas ideas. En cuanto a Tadashi Suzuki, se desarrollan ideas desde el elemento cuerpo como la noción por el esfuerzo que todo actor y actriz debe realizar y que, por medio del entrenamiento físico se superan obstáculos que el actor debe superar. La labor como artistas recae en el hecho de descubrir cuáles son los nuevos obstáculos que vendrán a reemplazar a los ya superados, y así sucesivamente y es el artista por medio del cuerpo quien puede hacerlo según se permita éste su crecimiento artístico.

En cuanto a Tsangaraki, su método combina el desarrollo personal y la capacidad de conectar plenamente con los demás, cambia siempre dependiendo del grupo con el que se encuentre trabajando, teniendo como resultado siempre un efecto de singularidad. Tsangaraki revela querer ser la unión que teje la red que contiene y permite a cada interprete expresar lo que aquel o aquella es, tanto por la cultura que lo rodea, tanto por la identidad que lo conforma. Y, Rodrigo Fernández quien fue discípulo de Patricio Bunster (bailarín), éste al mismo tiempo había sido discípulo de Kurt Jooss, quien había sido discípulo y bailarín de Rudolf Von Laban. Laban entendía el cuerpo, la mente y el alma como una sola conexión. Desde esa línea, Fernández concibe el cuerpo aunando

el alma y la mente, sistematizando las cualidades del movimiento de Laban¹³ para que el intérprete exprese desde el cuerpo la danzalidad.

Por otro lado, Robert Wilson y su trabajo dividido en los cuatro periodos ya explicados, pasando a través de imágenes que consideraba estructuras arquitecturales la restricción de los colores, privilegiando la arquitectura, las líneas espaciales y el diseño. Siendo influenciado por Heiner Müller, creando escénicamente la obra *Hamletmachine* y terminando su cuarto periodointeresado en el lenguaje como sonido, donde la ópera lo ayudó en su transición hacia lo clásico, donde surgen su elemento revelador: los *kneeplays*. Así, Wilson se destaca por su multiplicidad de signos en escena respondiendo a periodos que fueron explicados brevemente anteriormente.

Finalmente, Ramón Griffero, dramaturgo y director chileno, figura emblemática del teatro nacional en los años ochenta por sus montajes innovadores, montajes que se asocian a la resistencia cultural y política a la dictadura militar. Su puesta en escena se representa como una posibilidad de construcción de estos elementos –identidad y dialogo- y la visión de creas desde las nuevas necesidades artísticas locales. Como expresó ‘‘Escribía desde el exilio, para un lugar que se situaba en el más allá de una situación personal. Un dialogo del ser con el arte, intentando expresar una historia no oficial’’ (Griffero, 2011, pág. 15).

2.3 Contexto local y antecedentes de Arica

2.3.1 Introducción

El interés por contextualizar el lugar, su tiempo y los individuos que se dedican a las artes escénicas en Arica busca analizar las problemáticas que se presentaron en tiempo pasado y se presentan y representan en el tiempo actual en cuanto a la actividad de creación teatral. Lejos de

¹³ En Fernández, Nuñez, Cifuentes (2010) ‘‘Eukinética profundizando las cualidades del movimiento’’ los autores mencionan la creación del efecto bullet time o tiempo bala; una incorporación personal luego del estudio de las cualidades del movimiento de sus maestros.

ser un análisis simplemente crítico, el objeto es encontrar hitos que nos permitan establecer puntos de partida para una reflexión en torno a la escena teatral de Arica y el posible surgimiento de lenguajes escénicos.

El énfasis del reconocimiento de un nuevo lenguaje escénico teatral en Arica trae consigo también la incorporación de nuevas miradas en torno al teatro local, su articulación con las ciudades fronterizas y el dialogo que mantiene con las puestas en escena del resto del país, pudiendo entonces reflexionar al cómo se acomodan lenguajes universales, surgiendo, por tanto, un lenguaje particular como respuesta a su contexto teatral local.

2.3.2 Contexto artístico y sociocultural Ariqueño

La región de Arica y Parinacota está emplazada en un ambiente desértico de mar y cordillera, de once mil años de historia en distintos espacios geográficos, plasmada de manifestaciones culturales y artísticas que le proporcionan una herencia cultural diversa. Actualmente en Arica se presenta una multiculturalidad expresada identitariamente en los pueblos originarios andinos (afroariqueños, Aymara, Quechua y pueblo Mapuche) además de los descendientes de colonias residentes, migrantes y mestizos nacionales, creando y construyendo una identidad diversa, donde Arica y Parinacota se destaca por su valoración identitaria, conduciendo a un territorio¹⁴ con un alto desarrollo artístico y patrimonial (Política Cultural Regional de Arica y Parinacota 2017-2022 (2018)).

Encontramos una multiculturalidad proveniente de una larga ocupación histórica, de las fronteras que posee Arica con Tacna (Perú) y La Paz (Bolivia), de la geografía propia de Arica, esto es, desierto, costa, cordillera, altiplano y valles identifican a la ciudad de Arica como heterogénea y multicultural.

¹⁴ El termino territorio es entendido como: “Espacios de construcción social en los que se expresan la diversidad de identidades, de memorias históricas y de formas de manifestarse de un país” Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2022 (2018, p.17)

Por otro lado, la convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco], 2005) ratificado por Chile el año 2007 en la Política Cultural Regional Arica y Parinacota 2017-2022 (2018) expresa: “La diversidad cultural de los pueblos constituye un patrimonio común de la humanidad y es uno de los motores del desarrollo sostenible, por lo cual debe respetarse, valorarse y prevalecerse, en provecho de todos” (p, 18).

La política Cultural Regional anteriormente descrita, vuelve a expresar que: “la adopción de un enfoque de derechos significa poner a las personas en el centro de la acción pública, por lo que la creación y el ejercicio de la cultura sería uno de los derechos de las personas” (p. 18). De lo anterior se logra entender el valor e importancia de la sociedad como un agente involucrado para la toma de decisiones que afecten el desarrollo artístico y cultural de la región, involucrándose en la comunicación existente entre la institucionalidad pública o privada, pudiendo manifestarse en cuanto a prácticas artísticas y culturales que tengan efecto en la valoración, conservación y desarrollo de los bienes artísticos y culturales, así como también de sus habitantes.

¿Qué hay del patrimonio de la Región? Por un lado, en el año 2007 la ciudad de Arica y las comunas más cercanas pasaron a ser parte de la nueva región llamada Arica y Parinacota, dejando se pertenecer a la primera región de Tarapacá, originándose para ella una nueva administración regional. Desde aquel año, Arica debe entonces procurar proteger toda la caracterización antes descrita, tanto en su diversidad geográfica, étnica e histórica que le permite ser la ciudad mencionada.

Es necesario que el contexto propio de un lugar hable para así actualizar nuevas miradas, reflexionar y confrontarlas a partir de nuevas realidades y criterios de mayor pertinencia social local que nos permitan encontrar otros resultados analíticos y conceptuales en torno a nuevos lenguajes escénicos, y así, conocer y diferenciar una puesta en escena naciente u originada en Arica.

Como señala Hincapié (2008): “El estilo de vida es crucial en la constitución de la identidad y en la actividad diaria y se materializa en la toma de decisiones y en los cursos de acción producto de las decisiones de los sujetos” (p. 7). De lo anterior nace la siguiente idea: si los lenguajes de un contexto particular han surgido a través de incentivos de los propios sujetos y con el tiempo han perdido consistencia cayendo en el concepto de sobrevivencia constante, su autenticidad posteriormente también podría volverse escueta (con una tolerancia menor a seguir profundizando un lenguaje o una cierta practica) o trizada, por ejemplo, por el reducido apoyo institucional, impidiendo el desarrollo paulatino, inclusive llevándolo a desaparecer del territorio.

En términos de Hincapié (2008):

Las identidades no pueden ser rígidas e inmutables, pues son los resultados, siempre transitorios, de procesos fugaces dotados de negociaciones de sentido, de choques de temporalidades en constante transformación, lo que les da la característica de identidades en curso, que combinan lo propio y lo ajeno, lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo nuevo. (p. 9)

La poca constancia o permanencia (por las distintas razones vistas) de los creadores e intérpretes de tiempos pasados y tiempos actuales producen un efecto en la identidad local, ya que como se expresaba, éstas no pueden ser rígidas e inmutables, por lo que sí invita a los lenguajes escénicos a surgir nuevamente y el surgimiento de lenguajes escénicos significa que desde ese momento se materializa la inexistencia de políticas públicas. Los incentivos del sector privado y la falta de apoyo de los distintos sectores hacia los agentes del teatro local que han sido y son desplazados. Implica también que las elecciones adecuadas del interprete, creador y todo agente de las artes escénicas son las que van a decidir entre las distintas posibilidades formales de creación, constituyendo los elementos escénicos y fijaran sus referentes universales con lo cual podrán

guiarse para crear puestas en escena innovadoras (si se mira y busca en ese término) y lenguajes particulares en los contextos adversos a los cuales estén inmersos.

El análisis del contexto local exige en las actuales condiciones que la investigación se concentre en aclarar los contextos – o el contexto – artístico en que los lenguajes se gestan y se disuelven para convertir lo *adversarial* del contexto en oportunidades de creación y, entonces, lenguajes surgidos por grupos teatrales que dialogan, enfrentan, reaccionan y se contextualizan al territorio desde otro punto de vista.

El problema planteado se agudiza cuando el teatro local deja de reflexionarse a sí mismo. Cuando al no mirarse, en términos de Steele en Suzuki (2015), se deja de “vivir en la pregunta”. No mirarse con sentido de crítica contribuye a perpetuar formas tradicionales de creación escénica. Lo contrario (mirarse y criticarse) ayudaría a destacar la diferencia local (proveniente como se expresó, de la multiculturalidad, la diversidad étnica y la multiplicidad geográfica presente en el territorio local) para contribuir a su reconstrucción. Cuestionarlo es vital para la escena teatral, sus lenguajes usados para con su público y la sociedad toda.

Lo *adversarial* en este capítulo estaría puesto en el hecho de que una sociedad sea multicultural, por cuanto, en éstas se presentan ciertos desafíos, tales como “migración, las revoluciones tecnológicas y de las comunicaciones” (García Martínez, 2012, p. 98). Estos desafíos según Charles Taylor (citado en García Martínez, 2012) están bajo el concepto de globalización¹⁵, planteando que el desafío de las sociedades multiculturales – como podría ser Arica- es el de la fragmentación cultural y política de la sociedad, donde este concepto de fragmentación está reflexionado sobre la identidad individual o la colectiva, ambas unidas a la tensión compleja entre igualdad y diferencia al mismo tiempo, lo cual, sería uno de los problemas que trae la modernidad.

¹⁵ García Martínez (2012, p.99) ubica el concepto de globalización como: “en cuyo trasfondo se han desarrollado ciertas tendencias y tensiones socioculturales que han puesto de relieve los desafíos de la sociedad multicultural”.

En este mismo contexto interpretativo, nos dice que antes de la modernidad hubo dialogo entre los agentes de la sociedad y la sociedad toda, donde hoy, en la modernidad hay más bien una reacción al contexto que, el que según Charles Taylor (citado en García Martínez, 2012) “Las sociedades multiculturales deben afrontar los problemas relacionados con dos asuntos primordiales: el problema de la identidad y el problema de la fragmentación cultural y sus consecuencias socio-políticas” (p.115). Se vuelve a repetir la idea de que antes – en épocas pre modernas- hubo dialogo entre sujetos y la sociedad, pero que hoy en sociedades modernas – e incluso postmodernas- hay más bien una respuesta o reacción al contexto, acaecido por la falta de identidad que poseen sus actores en cuanto a no sentirse representados o identificados por las instituciones que la componen, surgidas por las acciones socio políticas.

2.3.3 Antecedentes teatrales de Arica

En cuanto a contextualizar la historia teatral de la ciudad de Arica, esta se abordará agrupando periodos y momentos relevantes para la escena artística de aquellos años y, también agrupando a ciertas compañías de teatro, buscando abordar elementos o factores importantes que puedan haber intervenido, abstrayendo circunstancias que nos permitan seguir dialogando con los conceptos propuestos, las preguntas y reflexiones para esta investigación.

- Inicios del teatro Ariqueño: Las primeras agrupaciones no profesionales

Este extracto parte en el año 1950, año en que se hacía radioteatro en una radio local protagonizados por actores de la capital de Chile que interpretaban novelas clásicas de aquellos tiempos. Por otro lado, estaban presentes algunas compañías de barrios para la fiesta del Ño Carnavalon.

Demográficamente y a raíz de varias oficinas en las pampas salitreras, llegaron a Arica muchas familias pampinas, formando un grupo de compañías las cuales estaban distribuidas en distintas avenidas de la ciudad que se encuentran cercanas entre sí, generando un triángulo donde cada punta es uno de los barrios o avenidas con sus grupos teatrales. Es interesante lo anterior, ya

que, estas familias trajeron sus bailes folclóricos a la ciudad, lo cual puede ser un factor que hasta el día de hoy aporta a la multiculturalidad ariqueña.

Ya para el año 1961, luego de 11 años, en la época del puerto libre¹⁶ y la junta de adelanto, el rector de la universidad de Chile, Juan Gómez Millas decide considerar una escuela internacional de teatro¹⁷, llamando a Pedro de la Barra (premio nacional de teatro en Chile), quien además era director de la escuela de teatro de la Universidad de Chile en Santiago. Dentro de los hitos importantes para esta primera generación, se encuentran las obras cortas presentadas para el mundial de futbol de 1962 la cual Arica fue sede. Pero tiempo posterior, Pedro de la Barra, fue designado director en la ciudad de Antofagasta, por lo que, la escuela internacional de teatro en Arica quedó a cargo de otros profesores, para que así, los alumnos pudieran terminar la carrera. Estos aires de camino a la profesionalización teatral quedaron frustrados frente a lo descrito.

- Múltiples compañías y reagrupación constante

En este periodo posterior al término de la escuela internacional de teatro, le siguió uno donde múltiples grupos y compañías se agruparon y reagruparon constantemente. Encontramos, por ejemplo: Teatro "Fernando Antúnez" que fue la primera compañía creada por los actores y actrices egresados de la primera generación de la escuela internacional de teatro. De aquí en adelante surgió la compañía "Teatro de la Frontera" con miembros de Arica, Perú y Bolivia. Pero una vez más, el teatro de la frontera debió disolverse producto del cambio de ciudad del director de la compañía.

Mientras tanto, en la Universidad del Norte (Ex universidad de Chile), a través del Departamento de Extensión Cultural se formó el grupo de teatro del Departamento de Extensión

¹⁶ Según la página de la biblioteca nacional, el puerto libre fue: "una época que, a través de una ley eximia de impuestos de importación y tasas de desembarque a los productos que ingresaran al país a través de él. La creación de un espacio de libre comercio permitió el desarrollo urbano de Arica como eje portuario en función de sus vías de comunicación, predominando ampliamente las ventas al por mayor, el comercio informal, el contrabando y los servicios". Véase <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94771.html>

¹⁷ Además de la escuela internacional de teatro, también se fundaron la escuela de Administración y Negocios con la carrea de Ingeniería Comercial y la escuela de arte aplicado. Enciclopedia de Arica, 1972, ensayo de información general del departamento de Arica. [Arica]: Ediciones de Enciclopedias Regionales,

Cultural de la Universidad del Norte y en ese mismo año (1966) con ayuda de dicha universidad se crea un grupo de teatro formado por empleados de la industria ‘‘Mellafe y Salas S.A’’. Según Barreda (1998,12): ‘‘fue el único grupo teatral formado por obreros industriales hasta la fecha’’. Si lo comparamos a un hito reciente, se rescata que a finales de los años noventa y principios del dos mil, aparece la compañía de teatro ‘‘TALIA’ de la profesora de castellano Giullia Olivera, quien en aquella época fue su directora, a través de la gestión del departamento de extensión de la Universidad de Tarapacá de Arica, quienes potenciaban su perfeccionamiento por medio de asistencia a cursos de perfeccionamiento a nivel regional, nacional e internacional, y la organización de encuentros y jornadas teatrales durante el año. Además, la propia directora, junto a la compañía generaban actividades teatrales con participación de Agrupaciones y directores de teatro provenientes de Perú, Chile, Bolivia y Argentina.

Así y retomando, Andrés Díaz Cruzat, abogado de la ciudad, convoca a los integrantes y ex integrantes de las compañías antes conformadas ‘‘Teatro la frontera’’ y ‘‘Fernando Antúnez’’, convocando además a aquellos que no pertenecían a ningún otro grupo o compañía. Fundando el TEA (Teatro Experimental de Arica). El TEA estaba compuesto por personas con diferentes profesiones y oficios. Entonces este grupo proviene de los alumnos de la Universidad de Chile, sede Arica (1992) con la compañía ‘‘Teatro la Frontera’’ para luego disolverse y dar paso a la compañía ‘‘Fernando Antúnez’’ y, finalmente ‘‘Teatro Experimental Arica’’.

Lamentablemente, llega un tiempo del receso teatral en cuanto su la actividad, producto de la falta de espacios, salas de teatro para ensayar o crear obras y además, por las gestiones que no se llevaron a cabo, estancando el desarrollo artístico local. En antecedentes encontramos, por ejemplo: el proyecto de crear una casa de la cultura que, en ese entonces era el departamento de extensión cultural de la Universidad del Norte, pero esto no se concretó, ya que, fue demolida para transformarse en el actual Parque Carlos Ibañez del Campo. Además, frente a varios sucesos se empezaron a desarrollar medidas reaccionarias a aquel contexto.

Las salas de teatro y espacios para ensayar eran en aquel entonces era el siguiente contexto: el Teatro Nacional (hoy Teatro Municipal de Arica Pedro Ariel Olea) se encontraba en reparaciones y el aula Magna (Aula de eventos de la Universidad de Tarapacá, sede Velázquez, Arica) no podía ser ocupada, por lo que, el director de la sala del DUOC (que era el único espacio para ser ocupado por los artistas), toma la decisión de dejar dicho cargo y crea el Instituto Cultural de Estudios Andrés Bello. Dentro de este instituto se forma la compañía TEXTI (Teatro Experimental Tiempo). Del texto igualdad de género “Participación y representación política de las mujeres” (CAMPOS, 2014, pág. 3) se expresa:

La crítica feminista asegura que una de las consecuencias de la discriminación o exclusión de las mujeres de la participación en el gobierno político es el diseño androcéntrico de las políticas públicas. Es decir, que éstas se definen en base a las necesidades y experiencias de los varones quedando excluidas las demandas y realidades de la vida de las mujeres (p. 3).

En consideración a dicho artículo que expone el problema de la participación de las mujeres en la política, se extrapola a las siguientes reflexiones que tienen que ver también con grupos minoritarios, en este caso: los y las artistas de regiones. Desde un hoy contemporáneo y un Arica multicultural se argumenta que de ese mismo modo la democracia sería incapaz de gestionar los intereses y las necesidades de las distintas minorías y grupos sociales, por eso existe esta necesidad constante de agruparse y reagruparse (caso del grupo de teatro formado por empleados de la industria “Mellafe y Salas S.A” que, según Barreda (1998): “fue el único grupo teatral formado por obreros industriales hasta la fecha” (p.12). Donde los roles frente a ciertas necesidades, van cambiándose en numerosas oportunidades.

La neoliberalización de la democracia precariza la vida de las regiones e intensifica la desigualdad estructural. Por ejemplo, existe un aumento de trabajos gratuitos en las creaciones artísticas regionales (sean danza, teatro, circo etc.). Las regiones asumen el trabajo *no remunerado*, asumen y aceptan que su vida tiene un doble carácter: Primero: artista y segundo cualquier otro trabajo remunerado que sostenga la creación. Asumen la reducción económica en los fondos concursables, y aun tristemente, toman la decisión muchas veces de no postular a éstos por la poca viabilidad del proyecto y, en consecuencia, se toma la decisión de dedicarse completamente a la autogestión.

Es una contradicción que se esté produciendo un aumento de artistas dedicados en otros ámbitos de la vida social y económica, ejerciendo actividades diferentes a sus labores como tal, además de la ausencia de éstos en los espacios donde se votan las leyes y se toman decisiones que afectan al conjunto de la sociedad y que afectan también muy particularmente a la vida de los y las artistas que no son sólo provenientes de regiones del país, sino que quizá, sin serlo, actualmente residen y trabajan en ellas.

La situación país actual y la realidad actual regional implican un nuevo concepto de igualdad. Hoy en día las regiones no son homogéneas y los intereses y aspiraciones de las personas tampoco, incluso a veces son contradictorios, por eso, el arte y sus disciplinas para los artistas de la región ha sido un oficio de constante formación y fractura, al por ejemplo, ser periodistas o abogados (y artistas también) quienes, históricamente se han preocupado de agruparse para hacer de éste una profesión, pero aun así algunos tuvieron que relocarse a otras ciudades por falta de oferta laboral. Mientras que las políticas públicas y las autoridades tampoco ayudaron con el desarrollo y las necesidades de los artistas, sus espacios y educación.

2.3.4 Identidad en el contexto teatral local

Comenzaremos aportando algunas ideas respecto al contexto local anteriormente descrito y la pequeña línea de tiempo del teatro en Arica, buscando preguntas que puedan ser desarrolladas, teniendo por finalidad encontrarles un sentido y valor a lo realizado y descrito, para así luego, al sistematizar la información, comprender elementos que conecten – o no -, se identifiquen, correspondan, provengan o se hayan gestado desde la misma narración.

Extraemos de todo lo anterior, la multiculturalidad, lo transfronterizo, y aquello que está en dialogo constante con un otro, sea ciudad, país, personas, etnias, edades, clases sociales, etc. todo aquello que nos permite concebir estos conceptos como una articulación más compleja de tradiciones, modernidades, culturas en un tiempo presente. Un continente o gran masa heterogénea, diversa, formado por esto mismo: ciudades y sus fronteras, ciudadanos por sus etnias, por sus culturas, hábitos y gustos, las economías que responden a sus países, políticas, etc., donde en cada uno coexisten múltiples lógicas de desarrollo y vías de ser y hacer. Como diría García Canclini (1989, pág. 23): “concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse”.

Entendemos las tradiciones como repeticiones constantes en el tiempo, como una acción que no acaba, que busca perdurar y sobrevivir a los cambios. Una forma de entendimiento grupal que propone autovalidación frente a conflictos sociales que amenazan a un sector o grupo determinado. Una misma forma de entender el arte por aquellos que se habían formado en esta ciudad, y que se sumergían en un entorno común, de mismas problemáticas, pero también de mismo sentido. Sentido y valor donde existen cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se cruzan y logran convivir, como sucedió con el puerto libre y el desarrollo económico en Arica en aquella fecha. Bourdieu (citado en Canclini, 1989) considera que cada campo cultural está regido por leyes propias. Leyes que, también agrupan -o agrupaban en ese entonces- a los artistas para

crear, generar, hacer, formar y ser parte, por ejemplo, de vínculos con artistas de Tacna y Arequipa, albergar a estudiantes peruanos y bolivianos en la escuela internacional de teatro de la ex Universidad de Chile.

Según Canclini (1989): ‘‘Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras (p.36)’’. ¿Qué sucede con las acciones, la energía puesta en el acto de *hacer* para que las cosas cobren sentido y tengan un valor? ¿Qué sucedió con tanto ímpetu puesto en barrios, agrupaciones, formación de compañías, de elencos de actores y actrices que se agrupaban para crear y remontar montajes? ¿cómo se entiende una acción puesta en una ciudad donde el arte parecía no tener un valor similar a lo que sucedía con las industrias, con el desarrollo económico? Paradójico es pensar que obreros de una industria se volcaron a realizar teatro en una ciudad donde el valor estaba puesto en otras actividades. Hay un momento en que los gestos de ruptura de los artistas que no logran convertirse en actos (en intervenciones eficaces en procesos sociales), se vuelven ritos.

El rito como elemento cultural por excelencia, que busca poner orden en el mundo puede ser entendido de otra forma también. ‘‘El rito es capaz de operar también no siempre como reacción conservadora de defensa del orden viejo, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio’’ (Canclini, 1989, p.44).

Pareciese más un movimiento que una historia propiamente tal del teatro en aquella época, ya que, existe una intervención o gesto constante que no logra intervenir en la sociedad, que no logra ser valorado por el resto, y que, por tal, muere y vuelve a nacer, éste se vuelve un rito. Un rito que combate o que está siendo realizado para combatir los cambios históricos que van amenazando al sector artístico de la ciudad y su forma natural de entender el quehacer teatral, lo cual genera una oposición que puede conllevar la disolución del quehacer teatral o su generación. *Amenazar* su forma de entender el quehacer teatral nos transporta a conceptos donde existe una particularidad

que un individuo o una comunidad reconoce como necesario de rescatar. El concepto de identidad propuesto por Tugendhat (citado en Larraín 2014) puede servirnos para continuar la idea. Según el autor es “una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados [...]aquello con lo que alguien se identifica puede cambiar y está influido por las expectativas sociales” (p.27). Una conexión que no se explica sin el otro, sin que dicha relación sea totalmente íntima y comprendida, una conexión y valor a una actividad que es también un oficio o profesión, valido como cualquier otro, un quehacer que logra un sentido porque es un otro u otra que también se identifica de la misma forma. Y así lo expresaban algunos actores y actrices luego de haberse inaugurado *el galpón Evaristo* con la reagrupación de la compañía TEA (teatro experimental Arica) en 1985, quienes aspiraban a desarrollar a que su forma de concebir el teatro pueda ser también identitario/compartido por el resto de la comunidad. Se expresó previo al remontaje de la obra ‘La nona’ en la siguiente forma: “Nosotros queremos todo el apoyo del público ariqueño como un incentivo, para que el teatro ariqueño no muera” o “Arica tiene un teatro y esperamos que no fallezca por la indiferencia de la comunidad” (Barreda, 1988, p.20). Un grito de desesperación para que el teatro en Arica no desaparezca, pero comprendiendo la importancia que tiene otro u otra en este papel, en que la identidad se comprende también desde ese vínculo íntimo por algo. El teatro necesitaba de un otro para poder compartir ese quehacer y que éste sobreviviera.

Por otro lado, Larraín (2014) discrepa del último concepto propuesto por Tugendhat y se inclina por una concepción donde los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, categorías sociales compartidas, incluyendo también el cuerpo y sus posesiones y finalmente la existencia de otros para la conformación de la identidad personal. Es necesario advertir que tanto el punto uno como el tercero podrían comprenderse del concepto de Tugendhat en cuanto al factor subjetivo de que la identidad es conformada y construida por sí misma en cada persona y también por el medio social. Pero es en la segunda característica (el cuerpo y sus

posiciones) de dicho concepto donde se encuentran diferencias. En este sentido, el cuerpo es un elemento que puede producir, materializar poseer o adquirir cosas materiales y que los seres humanos proyectan de sí mismo en él. Esta característica también se encuentra en el teatro. El cuerpo como instrumento de oficio y trabajo para el actor y la actriz, no en el sentido del concepto del cuerpo en escena tratado más arriba, sino, simplemente como la herramienta con la que el actor y la actriz realiza su actividad. Actividad que proyecta de sí mismo(a) y que la creación artística permite materializarse. A través de esta característica material el actor y actriz puede relacionarse con su trabajo y al mismo tiempo con un otro que conecta y lo comparte. A través de esta característica material la identidad se configura en el arte y el teatro, porque es por medio del mismo trabajo y la relación personal que se tiene que permite la creación misma y por lo tanto que otro lo pueda adquirir. Simmel (citado en Larraín, 2014) ubica aquella unidad del objeto que creamos y su ausencia como influencias correspondientes a la configuración de nuestra personalidad. Ejemplificando lo anterior, aquella expresión o grito desesperado de los actores para que el teatro de Arica de aquella época no desapareciera sí nos estarían aludiendo a que, tanto su configuración (la creación, los montajes y remontajes de obras y, la ausencia en cuanto a desaparecer y ausentarse de la actividad teatral) reflejan no sólo una posible ausencia como hecho material objetivo o cuantitativo, sino más bien, un valor o bien inmaterial – la identidad – que une y entrelaza o conecta a los actores y actrices pero también a todo un grupo que comparte dicha cualidad de forma íntima y que se perdería - si es que la identidad es posible de perderse -.

Ahora bien, dejando de lado el cómo un individuo se configura a sí mismo para pasar a establecer aquello del cual un individuo cree necesario para su configuración personal a lo que un grupo comparte o es compartido por una comunidad, es en este sentido y según Larraín (2014) expresa creer hacer la distinción entre ambas, pero aun así expresa que éstas se necesitan recíprocamente y que se conciben como entidades que no pueden existir por sí solas sin referirse una a la otra. Esto sería de tal forma porque los individuos al definirse por sus relaciones sociales

y la sociedad, la identidad se reproduce y cambia a través de acciones individuales, pero que son formadas por identidades colectivas culturalmente definidas, pero no existentes de forma separadas a los individuos. En palabras de Guiddens (citado en Larraín, 2014):

Las identidades colectivas son continuamente recreadas por individuos a través de los mismos medios por los cuales ellos se expresan a sí mismos como actores de una identidad cultural, pero, al mismo tiempo las identidades colectivas hacen esas acciones posibles (p.35).

Arica, ciudad contextualizada, primera ciudad de Chile, ciudad fronteriza de Perú y Bolivia ¿Cómo dialogamos con identidades chilenas? Larraín (2014) explica que una identidad nacional contiene características y que estas no son fenómenos simples. Si tomamos una de sus primeras características, esto es que “las identidades nacionales expresan un sentimiento, lealtad recíproca y fraternidad entre los miembros de la nación” (Larraín (2014, p.37)¹⁸, nos surge la siguiente pregunta ¿Qué sucede cuando un grupo de la comunidad deja de ser reconocido? En ese sentido empezaría a generarse una fractura dentro de la comunidad, una desarticulación de lo concebido, una posibilidad de quebrantamiento o cambio – en el sentido de mutabilidad de la identidad- en la identidad que comparten.

La razón por la cual existió esta constancia reiterada de formación y disolución de compañías de teatro entre 1950 y 1987 es porque creemos que existía ignorancia por parte del resto de los ciudadanos y ciudadanas frente al grupo o comunidad teatral, sus labores y necesidades personales. Existía una falta de reconocimiento. Existía entre ellos una experiencia compartida de sentirse desvalorados como trabajadores (tanto de las artes en comparación con otros rubros o categorías laborales), siendo no dignificados como trabajadores. Experimentaron el sentimiento de

¹⁸ Dentro de las características más específicas de las identidades nacionales encontramos que estas: 1.- Expresan un sentimiento, lealtad recíproca y fraternidad entre los miembros de la nación; 2.- Se construyen en oposición a otros que se suponen tienen modos de vida, valores, costumbres e ideas diferentes; 3.- Tienen discursos que constituyen una narración sobre lo que es la nación, cómo nace y su destino; 4.- cambian históricamente y no tienen una versión única definida capaz de establecer exhaustivamente y para siempre lo que es propio; 5: el modo especial de relacionarse con la cultura nacional, como necesario de entender la relación entre la identidad nacional y la cultura nacional. Larraín (2014) “Identidades Chilenas”.

abandono infringida por los otros ariqueños y ariqueñas y por las autoridades de la época. Todo esto volcó a fortalecer y reforzar el sentimiento de fraternidad de los miembros de la comunidad artística teatral.

¿Qué sucede ahora cuando estas prácticas (abandono, la falta de reconocimiento, etc.) son infringidas por los mismos miembros de la comunidad teatral ariqueña? Para el mismo Larraín (2014) cuando estas prácticas (el abandono, la falta de reconocimiento, etc.) son infringidas por alguien perteneciente a la misma comunidad, surge la reconciliación. Reconciliación que hoy se está en busca como objeto poderoso de unión a la parálisis teatral y su poco desarrollo – o desarrollo a pasos pequeños- en comparación con otras ciudades, tanto fronterizas como contiguas y que, es una reconciliación que busca la unión de la comunidad teatral fisurada en aquella época con aquella comunidad que perdura hoy, tratando de volver a articularla en cuanto a su propia identidad.

Por otro lado, los discursos que constituyen una narración sobre lo que es la nación, el cómo nace y su destino (característica número tres de las identidades nacionales), es un relato nacional que se refieren no sólo a lo que somos o hemos sido, sino también mira al futuro, a lo que queremos ser, generando preguntas que parten en ¿qué somos? Llegando a ¿qué queremos ser? Habermas (citado en Larraín, 2014) explica que se trata de una variedad de relatos o propuestas alternativas de futuro que buscan ganar el apoyo de la gente. En ese sentido, los gritos desesperados de los artistas en aquella época del resto de los individuos, tanto de la ciudad, como del grupo cercano a la comunidad teatral o inclusive de sus pares, pudo haber tenido un motivo simple: el reconocimiento.

Capítulo 3: Marco Metodológico

3.1 Diseño Metodológico

3.1.1 Enfoque de la investigación

La siguiente investigación se abordará desde un enfoque cualitativo, necesario para construir un conocimiento que se encuentra en constante cambio y del cual necesitamos su comprensión. Como cita expresamente Bautista (2011):

Al abordar una investigación en el campo social y humano es necesario asumir una postura paradigmática.... Se puede acudir a algún método de tipo cualitativo para construir el nuevo conocimiento que exige un mundo complejo y azaroso cuya única constante es el cambio permanente (p.17).

Por otro lado, y según Denzin y Lincon (citado en Flick, 2015) es posible señalar que la investigación cualitativa consiste en “un conjunto de prácticas materiales interpretativas que transforman el mundo” (p.16) convirtiéndolas en representaciones tales como entrevistas, conversaciones, fotografías, etc. Este enfoque es necesario para construir un conocimiento que se encuentra en constante cambio y del cual necesitamos su comprensión. Se trata de comprender y no comprobar dicha experiencia.

3.1.2 Perspectiva de investigación

Así, entonces, la investigación tiene por objetivo comprender el fenómeno de la adaptación de lenguajes escénicos universales a contextos específicos según una experiencia grupal, por lo tanto, la perspectiva de la investigación es de carácter constructivista. Un paradigma constructivista es aquel que “se interesa en las rutinas de vida cotidiana y en la creación de la realidad social” (Flick, 2015, p.26), queriendo decir cómo cada sujeto percibe la experiencia no solo de forma

individual, sino grupalmente, ya que ésta se genera y produce de forma común donde existen consensos colectivos que permiten conceptualizar la adaptación según la experiencia grupal misma.

El carácter colectivo viene dado porque se intenta comprender la experiencia de los integrantes del Centro MB2, en cuanto a la historia artística-creacional desarrollada entre los años 2015 al 2020 haciendo posible el surgimiento de lenguajes escénicos propios que se van concretando como adaptación luego de un conjunto acciones y gestiones por parte de los artistas del Centro MB2 y su director según su experiencia colectiva. Estas son necesarias de expresar y dar a conocer a todo y toda lectora. Por ello, se propone una investigación de enfoque cualitativo al ser una alternativa para construir conocimiento en ciencias sociales y humanas, según que el conocimiento se construye y reconstruye a partir de la comunicación entre sujetos en relación a un objeto común; la experiencia como un aprendizaje común y particular (Baustista, 2011), lo cual nos ayudará a dar con nuevas preguntas, nuevos debates y nuevas investigaciones sobre lenguajes escénicos locales a futuro, y que, sin duda, tiene por finalidad seguir aportando al desarrollo artístico local, teniendo en cuenta que la presente investigación surge en la ciudad de Arica, en el extremo norte de Chile, lejos de la capital del país donde el desarrollo artístico se concentra mayormente, por lo que, el hecho de aplicar dicho diseño metodológico posibilita escarbar y develar luces que nos lleven por el camino de la pregunta de investigación.

3.1.3 Unidad de estudio. La unidad de estudio para la presente investigación es la experiencia común e individual de cada integrante del Centro MB2, recogidas en grupos de discusión, también llamadas: entrevistas grupales.

3.1.4 La muestra

El universo muestral de esta investigación lo constituyen los miembros de la Compañía MB2 de la ciudad de Arica que hayan experimentado el periodo donde el lenguaje escénico común y particular se evidenciaba adaptando, por esto, la muestra específica se realizará contemplando la experiencia del grupo entre los años 2015 a 2020.

El criterio a desarrollar es el de cuotas, considerando sus distintos roles, propios de la estructura de esta compañía: una integrante intérprete de la compañía, una docente fundacional de la compañía, el director de la compañía y tres intérpretes actuales. Cada uno de estos se seleccionará según sus periodos de participación: a) Intérprete de la primera generación del programa de escuela de formación actoral, b) Intérprete quien hizo ingreso en la etapa intermedia de la escuela de formación actoral y c) intérprete último en incorporarse a la escuela de formación actoral en el año 2018.

La importancia de lo anterior radica en la diversidad de miradas y experiencias que cada uno de ellas y ellos puede aportar. Lo que devela y conecta con el problema, no se trata un simple intervalo de tiempo, sino, el intervalo de experiencias que vivieron cada uno de ellas y ellos en el grupo según sus roles. Entonces es el problema que se representa en los diferentes momentos experienciales de cada integrante lo que genera la construcción de la experiencia grupal. Además, la variedad y variación para la pregunta de investigación estudiada, según se podrían captar de mayor forma teniendo este corpus empírico (Flick, 2015).

Así, entonces, este criterio nos permitirá realizar entrevistas y comprender cómo los integrantes de la compañía se implican en dicha experiencia y creación de significado.

3.1.5 Técnicas de recolección de datos

Se utilizará el método grupos de discusión o *Entrevistas grupales* como Taylor y Bordan (1987) llaman. Estas permiten entrevistar a un grupo de personas y lograr obtener un contenido de información amplio y profundo, ya que, el dialogo es abierto y fluye con facilidad por parte de los participantes al sentirse libres de comentar y opinar.

Todo lo anterior se realizará a través de entrevistas semi estructuradas, permitiendo el dialogo libre, pero también abarcando y guiando aquello que es pertinente para la investigación - que además están en directa relación con los objetivos específicos de esta investigación- cuyos datos serán documentados en distintos registros para luego ser transcritos, otorgando así un valor

significativo al comprender la posibilidad de surgimiento de un lenguaje escénico por medio de una adaptación, basado en la propia experiencia grupal de sus integrantes.

3.1.6 Técnicas de análisis de resultado

Para el análisis de datos cualitativos es necesario optar por un enfoque de análisis que nos permita una mejor perspectiva del corpus producido, ya que, como expresa Taylor y Bogdan (1987, p.158): ‘el análisis y la recolección de datos van de la mano’, llegando al sentido del fenómeno desde los datos. Por lo tanto, esta investigación se servirá de la codificación y categorización de datos propuesta por Flick (2005) que busca desarrollar una estructura en los datos como un puente tanto para una comprensión de la investigación, del campo que se investiga y los datos que se obtienen, sacando provecho de los conocimientos extraídos del análisis obteniendo nuevos datos.

¿Qué rol importante cumple el análisis para la investigación? Por ejemplo, más allá de la obtención de un contenido, el análisis puede tener un gran impacto en el muestro efectuado, ya que, éste tendrá dicho impacto según el análisis que efectuemos sobre él, lo que nos ayudará a encontrar los puentes necesarios para comprender la experiencia artística del grupo de intérpretes del Centro MB2, experiencia que posibilita el ejercicio investigativo en pro de la comunidad teatral y que, además beneficia a los integrantes de ésta al comprenderlos como sujetos creadores a través de la reflexión sobre la experiencia grupal como un proceso de creación de significado.

Para este análisis de los datos, Taylor y Bogdan (2005) proponen ciertas frases diferenciadas. Estas van desde una fase de identificación y desarrollo de conceptos, a una codificación de los datos y refinamiento del tema estudiado, reduciendo y ordenando los datos, para finalmente terminar con una comprensión de los datos obtenidos lo cual, implicaría un análisis de las experiencias de los entrevistados.

Capítulo 4: Análisis de contenido

4.1. Introducción

Para responder a la pregunta de investigación: ¿Cómo se adaptan lenguajes escénicos universales a contextos específicos? fue necesario emplear el grupo de discusión como técnica de recolección de información y obtener así, un *corpus* de datos. El grupo de discusión como anteriormente señalamos, fue realizado por muestreo de cuotas, entrevistando a seis integrantes de la compañía MB2 de la ciudad de Arica, para que cada uno de ellos y ellas compartiera su experiencia en la compañía durante los años 2015 - 2020. Esto fue importante para comprender cómo cada sujeto percibió la experiencia no solo individualmente sino grupalmente, ya que, desde una perspectiva de carácter constructivista, ésta se genera y produce de forma común.

Asimismo, a dicho *corpus* de datos obtenido se le realizó un análisis posterior, lo que implicó una reducción y sistematización de la información, generando una categorización y subcategorización de ésta, empleando dicha clasificación desde grandes a pequeños temas, los cuales fueron ingresados a un cuadro clasificador de categorías según los datos entregados por los mismos entrevistados. Se establecieron tres categorías descriptivas, que agrupan en tres dimensiones la información trabajada. A su vez, cada una de estas categorías se ve adjetivada por una serie de subcategorías nacientes de los entrevistados y que son términos y expresiones que ellos y ellas utilizan como lenguaje para referirse a ciertos temas, dejando de lado los conceptos convencionales de las palabras.

Las siguientes fueron las dimensiones destacadas: El grupo en relación a sí mismo, al contexto en el cual se encuentran y en relación con las artes escénicas que poseen. Además, a todas estas categorías y subcategorías las orbita un gran tema o categoría *invisible*, esto es, cómo se vincula en todo momento cada categoría y su respectiva subcategoría con Arica y su contexto.

4.2. El grupo en relación a sí mismo

Esta primera categoría comprende una mirada del grupo en relación a sí mismo, entregando ciertos conceptos valóricos que, a través de los años, sus integrantes han identificado como premisas de trabajo. Estas premisas se entienden desde una necesidad subjetiva personal de cada integrante en su origen previo al ingreso de la compañía, proyectadas hacia el grupo. Paraphrasing Larraín (2014) las personas no podrían ser consideradas de forma aislada a su mundo social. Mundo social conformado por relaciones sociales, las cuales se reproducen y cambian a través de los individuos y sus acciones. Por otro lado, Giddens paraphrasing Larraín (2014, p.35) expone que: “Las identidades colectivas son continuamente recreadas por individuos a través de los mismos medios por los cuales ellos se expresan a sí mismo, pero al mismo tiempo las identidades colectivas hacen esas acciones posibles”. Así entonces, dichas necesidades personales proyectadas al grupo logran ser compartidas como valores o principios comunes.

4.2.1 El hacer

Según lo expresado por el grupo de entrevistados, el hacer es un concepto que se gesta desde el impulso. Nace sin una fundamentación previa y en un espacio de tiempo que no es definido o identificado para ellos y ellas de forma consiente, sino más bien *en el hacer*, otorgándonos un concepto de *hacer desde el impulso* que procede desde un instinto no fundamentado racionalmente; Nace desde un impulso que no tiene factor condicionante previo.

Asimismo, Larraín menciona que para cualquier proceso de conformación de identidad es necesario construirla en oposición a otros que se suponen con ideas diferentes, modos de vida, etc. Y en ese sentido los integrantes del grupo mencionan: ‘ él viene de ese lugar de querer hacer tantas cosas, él también, tú también, ¿cachai? De estar metido en cosas, y no todas las vidas son iguales’ (GD.64 E.J). Aquella expresión ‘y no todas las vidas son iguales’ genera una diferencia en el grupo respecto a la forma de vida de cada integrante, lo cual no es necesariamente una división o

fractura, sino, como diría Larraín (2014): una acentuación. Acentuación que permite diferenciar al grupo entrevistado respecto de otros, ya que, resalta estas características y costumbres.

Por ejemplo, este concepto de *hacer* desde el impulso se asemeja al concepto coloquial de multifacético al manifestarse como impulso proveniente de múltiples causas y factores, las cuales muchas veces es difícil identificar una con claridad, volviéndose una característica de la personalidad del grupo. Este *hacer* sí encuentra su justificación una vez que ese impulso se concreta en algo o alguien. Es ahí cuando el sentido aparece y quien realiza ese *hacer* se encuentra útil, y se reafirma con lo siguiente: “No hay que estar solamente en el escenario actuando para decir: ‘ah! es que si no estoy actuando no...’” porque cuando estamos haciendo uno se vuelve/encuentra útil haciendo cosas po” (GD.73 E.F)

En cuanto al tiempo o espacio de tiempo en el que este *hacer* se manifiesta, como se señaló más arriba, no posee un tiempo que conscientemente responda a palabras de los entrevistados, o bien, que responda a un tiempo que éstos puedan percatarse de estar sucediendo. Más bien lo que sucede es: “ Y es que no hay mucho espacio para dudar. Porque estoy haciendo y solo estoy haciendo, no tengo espacio para (...) porque claro, la maquina sigue, si la maquina al final nunca para” (GD.120 E.J). Entonces, a medida que se emplea este *hacer*, el espacio de tiempo para reflexionarlo no existe, porque existe un sistema en el que se está inmerso que antecede a la reflexión o la duda.

Estaba pensando en la primera parte del por qué uno se une a este grupo, a este espacio. Creo que cada uno va entrando con cosas distintas y en el camino vamos como mezclándose, y empieza a aparecer estos conceptos como de “algo más grande”. Pienso que mi principio fue: primero fue ser parte de algo. Porque cuando entré había algo grande, y ser parte de ese algo grande era atractivo. Pero luego en el camino hay dos cosas que para mí son

importantes, una de esas es la formación y el trabajo. Y esas dos cosas empiezan a repetirse, repetirse, repetirse, repetirse. (...) creo que, es más formación artística y personal, porque nos vamos pareciendo en personalidades, claro, hay un líder y todo, pero somos de alguna forma con estos gustos similares en cuanto a querer seguir formándose y querer seguir trabajando. Como que eso es una personalidad de MB2, y ya es un filtro, porque si no estás ahí en ese tiempo, en ese -movidos- en ese movimiento, no te sentís parte **(GD.62 E.J)**.

Y es que no hay mucho espacio para dudar. Porque estoy haciendo y solo estoy haciendo, no tenís espacio para (...) porque claro, la maquina sigue, si la maquina al final nunca para (...) y todos nosotros hemos tenido pausas, y volvemos y no sé qué, porque obviamente necesitamos espacios personales **(GD.120 E. J)**.

4.2.2 Respeto como principio de trabajo grupal.

El concepto de respeto como subcategoría es entendido por el grupo como un concepto que se sustenta de otros valores como son: La confianza y la lealtad. Por un lado, se expresa: ‘yo no sé si somos tan horizontales en verdad, pero, sin embargo, sí creo que hay mucho respeto, y como hay respeto de los roles de cada uno eso hace que tengamos un buen trabajo’ **(GD.33 E.F)**.

Esto último deriva a la confianza que poseen frente a los roles que cada integrante ejerce y de reflexiones en torno a lo que es o son las relaciones jerárquicas u horizontales dentro de una compañía de teatro. Según se entiende de Larraín (2014) sobre una identidad colectiva de tipo cultural que: Algunas identidades culturales pueden subsumirse o ser parte de otras identidades culturales. *Identidades culturales* las tomaremos para este caso como compañías de teatro ariqueñas. Siguiendo en lo anterior, en contextos específicos otras clasificaciones pueden llegar a resultar significativas. Arica como contexto específico entonces, podría proponer al grupo ciertas

clasificaciones que resultan de mayor significado para los miembros de la compañía que para los que solo trabajan para el centro MB2, por ejemplo: por haber poseído una formación similar y por el mismo director de la compañía.

En cuanto se parafrasea de Larraín (2014) para hablar sobre identidad colectiva nacional, los individuos poseen o expresan un sentimiento de unidad, lealtad recíproca y fraternidad entre los miembros de la nación que, para este caso “los miembros de la nación” se extrapola para *los miembros de la compañía*. Entonces, Larraín, (2014) “los individuos se sienten miembros de la comunidad cuando son reconocidos como tales por el resto, cuando su integridad física, sus derechos y sus contribuciones son respetadas garantizando así la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima que son tanto la base de la identidad personal de cada cual como soporte necesario de la identidad nacional (p.38).

El respeto es un carácter que identifica al grupo y que se vuelve un valor como consecuencia de otros, logrando que las labores sean respetadas por poseer un grado de importancia para los otros miembros del grupo, exponiendo que, aunque no se consideren del todo horizontales, estas se ejecuten como labores llenas de significado grupal.

Y creo que también concuerdo con el Feña respecto lo horizontalidad. Yo no sé o no siento al menos el MB2 como un lugar horizontal en términos pedagógicos o metodológicos, sin embargo, considero que es un espacio de mucha confianza y mucho respeto, y muy de que: “siempre está el espacio para conversar”, siempre están las personas ahí, como que nunca voy a ir y te vaí a encontrar con que el MB2 cerró por un mes y nadie más supo nada, porque es un lugar que siempre está disponible (**GD.60 E.C**).

4.2.3 Orden como principio de trabajo grupal.

Este subtema ha sido designado bajo la premisa grupal de orden como un elemento de trabajo, desarrollo y realización personal. El grupo entiende dicho concepto de orden como un elemento base para generar disciplina y permanencia grupal.

Esto no quiere decir que los integrantes sean individualmente ordenados, ya que, como expresa Larraín (2014, p.35): ‘‘Una identidad colectiva no tiene estructura psíquica o de carácter en el sentido de un numero definido de rasgos psicológicos’’. Lo anterior nos está planteando que cierto carácter colectivo no es necesariamente encontrado en alguno de los integrantes de forma individual, y que, dicha transposición deja al rasgo psicológico - en este caso el de orden- sujeto a interpretaciones de índole moral (bueno o malo, positivo o negativo, etc.-). Además, deja sujeto al grupo a interpretaciones o caracterizaciones bajo elementos estereotipados. Así entonces, el orden como elemento base es un concepto idealizado de cómo llevar un trabajo grupal. Es un medio que les permite la relación con un otro a través de la realización *ordenada* de cierta labor. Un compartimiento o sentimiento de conexión entre individuos que incluye al mismo tiempo la diferenciación individual con otro u otra integrante y al mismo tiempo la conexión grupal.

Yo lo que busco en cualquier lugar es orden (...) entonces a mí por lo menos eso me gusta de MB2 (...) Cada uno tiene sus actividades, cada uno tiene sus hobbies, pasatiempos que son muy distintos unos de otros, pero siempre de alguna u otra manera buscamos la forma de conectarnos y de poder realizar bien un trabajo (**GD.19 E.Y**).

4.2.4 Seriedad como principio de trabajo grupal.

Esta subcategoría se manifiesta por parte del grupo como un concepto el cual es manifestado como una actitud al momento de enfrentar el trabajo. Actitud presente de carácter tanto consciente como inconsciente en los ensayos, en los entrenamientos, en las discusiones y teorizaciones. Actitud que les permite conectar a cada integrante con el resto del grupo.

En muchas oportunidades los entrevistados manifiestan que la seriedad es también una oportunidad que Arica se torne una ciudad menos desconocida artísticamente para el resto del país, lo cual, para lograr dicho reconocimiento, la seriedad presupone que el trabajo personal de cada integrante deba ser respetado por el resto de la compañía y logrado en los siguientes términos:

Por ejemplo, si el director de la compañía o algún integrante debe ejecutar labores artísticas o administrativas en alguna otra ciudad, esta salida temporal, por un lado, no produce alteraciones o consecuencias negativas para el grupo en cuanto a las gestiones del centro y su funcionamiento, y por otro, otorga la responsabilidad de reflejar a Arica como el lugar base de proyección personal de los integrantes, validándola como una ciudad no carente, sino suficientes.

Esta suficiencia sería un elemento legitimador del contexto, donde, al mismo tiempo, existe un deseo de autorreconocimiento al reconocer un contexto externo como mejor a nivel objetivo. Este autorreconocimiento es resultado de una acción constante de legitimación territorial, validación personal y grupal y aspiracional de llegar a convertirse en un contexto externo considerado como nutritivo y que puede aportar al desarrollo del contexto local. Así, cierta repetibilidad de acciones y el paso del tiempo ha convertido a estas acciones en una filosofía. Según se interpreta de:

Yo creo que es la filosofía MB2 que está en la seriedad, respeto en admirar cosas del otro. En que Fernando pueda delegar responsabilidades en nosotros, porque claro, a veces se tiene que ir y si yo veo otras cosas desde más cerca de Arica, también veo más posible salir... es reciproco. **(GD.136 E.E).**

Los entrevistados catalogan la forma de relacionarse como una filosofía que contiene la seriedad como uno de sus elementos.

Por otro lado, también se manifiesta de forma concreta que:

También creo que quizá no es un lenguaje; nosotros compartimos principios de trabajo. Un ensayo de nosotros – en general- es una cosa muy densa, seria de trabajo (...) Teorizamos harto, incluso en los ensayos más conversados porque estamos en una actitud de trabajo, en una seriedad **(GD.124 E.F)**.

Esta forma concreta o filosofía contiene un elemento material, envuelto en una cierta estructura compositiva, por lo que, es este elemento el que conecta con ciertos referentes de la compañía. Esta energía densa de trabajo, si bien es un elemento metafísico se manifiesta por medio de un elemento concreto: El cuerpo.

El cuerpo como elemento material de la idea de seriedad y su energía densa, otorga al integrante una idea de identificar la seriedad como principio de trabajo, porque, es un elemento material capaz de entregar conceptos de autorreconocimiento, legitimación personal y grupal e incluso el concepto de trabajo.

En muchas ocasiones, los integrantes hablan respecto a cierto concepto de *trabajo*, pero nunca es conceptualizado, sino más bien desarrollado por medio de los elementos expuestos anteriormente.

El cuerpo como elemento material es un medio para vincularse y para entenderse con los referentes. Al parecer el trabajo entendido desde esta energía densa catalogada como seriedad y desde cierta estructurada encontramos el compartimiento con sus referentes, sistematizando que esta forma de trabajo y el cuerpo es la línea vinculatoria con los referentes descritos en el marco teórico.

Lo que pasa es que la Georgia difiere de Suzuki en el sentido de ser más latina, pero ella igual viene a trabajar. No viene a festejar a la sala, es griega y todo lo que tú queraí, pero tiene una energía de trabajo intensa, estructurada... pero ella viene a hacer un trabajo, no viene solo a pasarlo bien. Creo que quizá eso es algo que nos vincula, como que todos sabemos, yo creo que en general de los que se han quedado. Hay algo de lo que dice el Yiyo de la horizontalidad que yo no sé si somos tan horizontales en verdad, pero, sin embargo, sí creo que hay mucho respeto, y como hay respeto de los roles de cada uno eso hace que tengamos un buen trabajo (**GD.33 E.F**).

4.2.5 Cuerpo como eje para la relación grupal.

La condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo, el cuerpo. El cuerpo es espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, un sexo, a una edad, a una historia.

A lo largo de la entrevista, el cuerpo se expuso por parte del grupo como un elemento físico contenedor de un discurso común, que ha ido tejiendo la identidad personal y colectiva del grupo. De ellos y ellas se expresa:

Algo que nos han comentado y que lo he escuchado es que, cuando nos ven, en el hecho de que vas a entrar a un lugar donde te van a hacer una entrevista, la misma presencia entrega una información. Es como “ah ya, los chicos de MB2 tienen el mismo discurso” y es como que todos hablamos lo mismo sin ponernos de acuerdo.

(...) Porque está en el cuerpo (**GD.45 E.E**).

Por un lado, tenemos el cuerpo como contenedor de discurso. Esto significa que la construcción de sí mismo contempla la de otros cuerpos. Esto en un doble sentido: 1.- Se internalizan las opiniones

externas y, al mismo tiempo, 2.- Se diferencia de otros adquiriendo un carácter distintivo, porque se está definiendo en términos de cómo es visto por los otros. (Larraín, 2014) Por esto, la forma de contener un discurso grupal es desde el cuerpo, y no desde el cuerpo como una herramienta expresiva. Esta última respondería más bien a corrientes y discusiones artísticas. Como expresa Larraín en cuanto a identidades culturales (2014, p.37):

Las identidades culturales funcionan produciendo significados e historias con los cuales las personas pueden identificarse. Mientras más importante sea el rol de la identidad colectiva para la construcción de identidades personales, mayor será la atracción de los significados y narrativas que se crean para interpelar a los individuos a identificarse con ellos.

La identificación es mencionada por el grupo de forma semejantemente, y es que el eje de relación y comunicación se materializa en el uso del cuerpo, porque: “ Georgia trae una energía de trabajo y ella siempre lo dice, lo dice en su documental que tenemos de su workshop que yo y ella nos llevamos bien porque hablamos desde el cuerpo, y desde ahí nos entendemos” (GD.32 E.J). Se logra un entendimiento o cierta identificación común en temas porque se concibe al cuerpo como vehículo comunicacional.

Larraín propone una identidad colectiva contenida en significados y narrativas identificadoras para las personas. Este discurso para el grupo es una información corporal y no intelectual, donde además se manifiesta en múltiples discursos que van construyendo dicha narrativa acerca de quiénes son, de dónde vienen y hacia dónde van. Para Larraín (2014) estos discursos se logran contando y repitiendo la narrativa del grupo, pero para el grupo posiblemente

sea difícil comprender que cierta información sea contenida desde el cuerpo y no desde la mente. Weisz (1994) expresa que el autoconocimiento o un conocimiento corporal en tiempos presentes ya es un acto político, ya que éste ha sido siempre objeto de discusiones morales, éticas, científicas, etc., y que, este acto político guarda sus propios significados.

En ese último sentido, los significados propios del grupo respecto a la información como discurso contenido en el cuerpo podrían variar según el contexto en el cual se encuentren, según quienes conformen el grupo o según sus propios objetivos, pero es cierto que el discurso para los entrevistados es similar y se encuentra impregnado al cuerpo, dejando de ser una idea abstracta puesta en el pensamiento, pasando a estar materializada y puesta en movimiento. Como expresa Artaud (citado en Weisz, 1994; p.15): “La palabra no se expulsa, sino que se adhiere al sistema corporal que lo adhiere”.

Sintetizando finalmente, desde un sentido social del cuerpo, Le Breton (2010) nos explica la capacidad del cuerpo para relacionarnos socialmente. Expresa “La condición humana es corporal, donde diferentes percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible capaz de manifestarse a través de las emociones” (Le Breton, 2010, p.10).

4.2.6 Síntesis primera categoría.

Los conceptos han sido designados por los mismos entrevistados, términos y expresiones que ellos y ellas utilizan como lenguaje para referirse a ciertos temas, cuya riqueza se perdería si las tomamos según los conceptos convencionales de las palabras. Además, importan aquí para ir comprendiendo en adelante la relación del grupo de entrevistados con las demás subcategorías (territorio y arte). Entonces, sintetizamos lo siguiente:

El termino *hacer* es un concepto que se gesta desde el impulso, que procede desde un instinto no fundamentado racionalmente y que encuentra su justificación una vez que ese impulso se concreta en algo o alguien. Es ahí

El concepto de respeto es un principio de trabajo grupal, se sustenta de otros valores como son: La confianza y la lealtad y, que, en cuanto se parafrasea de Larraín (2014), en la identidad colectiva nacional, los individuos poseen o expresan un sentimiento de unidad, lealtad recíproca y fraternidad. Así, el respeto es un carácter identificatorio para el grupo que se vuelve un valor como consecuencia de otros, logrando que las labores sean respetadas por poseer un grado de importancia para los otros miembros del grupo.

En cuanto al concepto de orden, también como un principio de trabajo grupal, pero poseyendo elementos de desarrollo y realización personal. Este principio no quiere decir que los integrantes sean individualmente ordenados, ya que, como expresa Larraín (2014, p.35): “Una identidad colectiva no tiene estructura psíquica o de carácter en el sentido de un número definido de rasgos psicológicos”. Entonces, el orden como elemento base es un concepto idealizado de cómo llevar un trabajo grupal. Es un medio que les permite la relación con un otro a través de la realización *ordenada* de cierta labor. Un compartimiento o sentimiento de conexión entre individuos que incluye al mismo tiempo la diferenciación individual con otro u otra integrante y al mismo tiempo la conexión grupal.

Por otro lado, conocimos el concepto de seriedad es manifestado como una actitud al momento de enfrentar el trabajo, donde, la seriedad es también una oportunidad de presentar a Arica como una ciudad menos desconocida artísticamente para el resto del país, lo cual, para lograr dicho reconocimiento, la seriedad presupone que el trabajo personal de cada integrante deba ser respetado por el resto de la compañía y logrado en los ciertos términos. Por otro lado, también se manifiesta de forma concreta, ya que, contiene un elemento material que se encuentra envuelto en una cierta estructura compositiva, por lo que, es este elemento el que conecta con ciertos referentes de la compañía. Esta energía densa de trabajo, si bien es un elemento metafísico se manifiesta por medio de un elemento concreto: el cuerpo. El cuerpo como elemento material de la idea de seriedad y su energía densa, otorga al integrante una idea de identificar la seriedad como principio de trabajo,

porque, es un elemento material capaz de entregar conceptos de autorreconocimiento, legitimación personal y grupal e incluso el concepto de trabajo.

Y finalmente, el concepto de cuerpo como eje de relación grupal, materia de identidad en el plano individual y colectivo que, por un lado, fue propuesto como contenedor de discurso.. Esto en un doble sentido: 1.- Se internalizan las opiniones externas y, al mismo tiempo, 2.- se diferencia de otros adquiriendo un carácter distintivo, porque se está definiendo en términos de cómo es visto por los otros. Como expresa Artaud (citado en Weizs, 1994; p.15): “La palabra no se expulsa, sino que se adhiere al sistema corporal que lo adhiere” y Le Breton (2010) quien nos explicó la capacidad del cuerpo para relacionarnos socialmente, expresando que: “La condición humana es corporal, donde diferentes percepciones captadas por los sentidos desarrollan un vocabulario sensible capaz de manifestarse a través de las emociones” (Le Breton, 2010, p.10) significando que la construcción de cuerpo mismo contempla la de otros cuerpos.

4.3. El grupo en relación al territorio.

De esta segunda categoría se abstrajeron conceptos que el grupo expresó tener relación con el territorio, siendo interpretados como: Sentimiento de pertenencia, de relación subjetiva y significación de la compañía con el entorno. Así entonces, esta categoría evidencia la relación de la compañía con la ciudad en distintas variantes y situaciones. Las subcategorías que adjetivan a esta categoría son las siguientes:

4.3.1 Tenacidad:

Si bien, la tenacidad no es una palabra mencionada explícitamente por el grupo, se le otorga este concepto y se agrega como subcategoría producto de su interpretación, ya que, el grupo manifiesta una energía o fuerza grupal como principio reaccionario al contexto; una acción intencionada, contenida y constante que surge como respuesta al territorio en el cual el grupo está situado y que, es descrito como de escaso y de reducido apoyo artístico, por ejemplo: “lo que ha

habido siempre es hacer escuela de ballet, creo que es lo más antiguo y lo que más ha habido siempre en Arica junto con las escuelas de danza árabe“. (GD.104 E.C).

La tenacidad es comprendida como una fortaleza que comparten los y las integrantes. Al mismo tiempo dicha fortaleza les permite continuar realizando lo que hacen desde una forma subjetiva, esto es: Una forma en que ellos y ellas entienden querer realizarlas. Es una característica atribuida por el grupo frente al contexto local y sus factores, poniendo énfasis en que, el hacer se desarrolla en la ciudad, espacio o localidad que esencialmente les entrega una energía de abandonado conectando entonces el *hacer* directamente al contexto extremo en el que se sitúan.

En otras expresiones encontramos: Y nace (el centro MB2) de que, ahora, grandes poder ver que nosotros no tuvimos un MB2, no había un lugar donde ir a tomar muchas clases y compartir experiencias” (GD.102 E.C). Estas en ocasiones suenan un tanto *románticas*, en el sentido de apreciar el contexto, aunque éste no presente de forma objetiva las mejores condiciones, pero, es necesario tener presente que en un contexto no solo existen desventajas. Si tomamos la idea propuesta en el marco teórico de que Arica es una ciudad multicultural, debemos profundizar por cuanto, en éstas se presentan ciertos desafíos, como serían la migración, las revoluciones tecnológicas y todo aquello que envuelve las redes internacionales de cooperación que han acercado las diversas culturas entre sí. (García Martínez, 2012).

Estos desafíos según (Martinez, 2012) están bajo el concepto de globalización y particularmente, Charles Taylor (citado en García Martínez, 2012), plantea que el desafío de las sociedades multiculturales – como podría ser Arica- es el de la fragmentación cultural y política de la sociedad¹⁹. Según esta misma idea, Charles Taylor (citado en García Martínez, 2012; p.115) expresa: “Las sociedades multiculturales deben afrontar los problemas relacionados con dos asuntos primordiales: el problema de la identidad y el problema de la fragmentación cultural y sus

¹⁹ Charles Taylor (citado en García Martínez, 2012; p.98) menciona que “una sociedad fragmentada es aquella cuyos miembros encuentran cada vez más difícil identificarse con su sociedad política como comunidad”.

consecuencias socio-políticas”. Así entonces, la globalización es un problema que se presenta en sociedades multiculturales.

El concepto de globalización es definido por Larraín (2014, p.46) como: “Intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades de tal manera que lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa”. Ahora bien, como se señaló, la globalización puede traer desventajas, pero también trae y crea ventajas. Así lo expresa Larraín (2014, p.48): “ Es un error creer que la globalización tiene solo aspectos beneficiosos o solo aspectos indeseables”. Más abajo sigue expresando: “Frente a la globalización, las identidades no están destinadas a desaparecer, pero sí se ven afectadas”.

Esto último trae consigo la idea de que el grupo reacciona a factores adversos que un Arica multicultural puede traer. Reaccionan, por ejemplo, no por sentirse amenazados con desaparecer del vínculo artístico nacional, pero sí, y como expresa Larraín, les afecta. Esta afectación podría guardar relación con el entusiasmo grupal, porque las realidades dejan de aparecer cuando los individuos no ven posible la realización personal. Según Larraín (2015), una identidad personal no se disuelve en sí por la globalización, pero sí sucede que se reconstruyen y redefinen en contextos culturales nuevos. Probablemente esta sensación de amenaza o afectación proviene más de la idea de ser subsumidos o devorados por el alto contexto cultural y patrimonial de la ciudad. Esto se explica para el grupo que, esta constante amenaza y sensación personal de verse afectado y del cual reaccionan para salvaguardar su relación con el territorio, proviene del mismo territorio, que por ser un contexto multicultural, se encuentra en constante cambio, lo que conlleva a que el grupo se mantenga en un ambiente no estable, pero “no necesariamente justifica la idea de un sujeto totalmente dislocado” (Larraín, 2014, p.50), y es por esto que, el concepto de *tenacidad* aquí se expresa como una fortaleza (más que como una debilidad) que acepta las condiciones contextuales y que proyecta en lo local una nueva realidad, porque:

Eso es bonito también y me pasa con Arica, como dijo la mayoría, quizá sí puede hacerse otro MB2 en otro lugar, pero la esencia y la energía de estar abandonado, al extremo y con nada también te surge Diré una frase de fútbol, lo siento... Carlos Dittborn para el mundial dijo: ‘‘No tenemos nada, pero lo queremos todo’’. Es como una frase que estoy loco y de la locura aparece una nueva realidad y yo creo que tiene mucho que ver con la energía artística y que nos vincula a todos, es como: ‘‘no puedo’’, ‘‘veamos si no puedo’’, es un desafío personal constante. Eso es con lo que me pasa con el territorio también. **(GD.83 E.E)**

Conectando esto último y parafraseando a Barba (1986) sería falso transformar la realidad del grupo en un ideal de vida comunitaria, por cuanto, estos grupos y el de esta investigación son el resultado de tensiones, puntos de inflexión, de desadaptaciones y adaptaciones continuas, otorgando una sensación de angustia constante y de sentimiento de desvaloración. La locura, por su parte, defendible en este contexto, por cuanto, tanto la locura como el sentimiento de carencia local es aquella batalla a fin de permanecer fiel a sus necesidades por medio del desafío personal constante y *tenaz*, lo que significa ‘‘no dejarse domesticar por la marginalidad o por la locura’’ (Barba, 1986, p.309), conectando entonces la tenacidad directamente frente al contexto local y sus factores.

Nosotros estamos haciendo cosas. Y eso lo entendí cuando una vez la Chila dijo en el 2019 que el Carnavalon había visto a MB2 hacer hartas cosas, que traían profes y que les funcionaban y no sé qué, y ahí ellos decidieron traer a una profesora para hacer un taller de pedagogía teatral (...) y ahí la Chila dijo ‘‘nosotros nos hemos dado cuenta que nosotros también podemos hacer cosas, porque nos hemos dado cuenta que MB2 también hace cosas’’. Y ahí

pensé, claro, siempre el discurso local ha sido “no se puede ’no se puede no se puede” y yo dije: “bueno, tendrá que poderse” Y ahí la primera cosa era traer una profe’ de Grecia, lo cual era algo impensado ¿cachai’?, una inversión millonaria, y eso era parte. Claro, primero era tener una sala de teatro, pero porque, por ejemplo, la “Copito” se fue al “tren” a hacer un taller en el 2014, porque no había más espacios. Hasta el 2014 o hacías un taller artístico en el tren o en el tren **(GD.46 E. F)**

4.3.2 Comunitario

Sin necesariamente hablar de distintos autores que proponen y exponen sobre lo *comunitario* y de lo que se entiende por esto, los entrevistados manifestaron dicho termino en varias ocasiones de forma expresa. Este concepto para los entrevistados evidencia un propósito y sentido de comunidad grupal de compañía que se expande hacía la comunidad.

El concepto de comunitario, tiene un nexo causal que es el trabajo; *el trabajo puesto en la comunidad*. Un nexo causal como un efecto del trabajo grupal que se radica en la comunidad. Por un lado, lo comunitario se inicia desde la creación de un sentido grupal y de compañía y, por otro lado, el concepto mismo de comunitario puesto en esta categoría (Relación del grupo con el territorio) es vinculado desde lo siguiente: existe un vínculo que el grupo dispone hacía su comunidad, pero ¿por qué? En términos de identidad e identidad colectiva, para Larraín (2015) la identidad colectiva es un artefacto cultural, Anderson le llama *comunidad imaginad* para referirse a la identidad colectiva nacional, pero que Larraín cree mutable a todo tipo de colectividad identitaria (sexo, etnia, clase social, género, etc.).

Así, la comunidad inicia y se mira a sí misma para luego poder compartir²⁰ aquello que consideran valioso con la comunidad y es porque entienden que no es el objetivo principal el trabajo

²⁰ Entiéndase compartir como un concepto que busca vincularse con la comunidad

del grupo para el grupo. Esta última idea se desglosa de lo siguiente: ‘‘ Y si hablamos de lenguaje, los sellos principales serían: de tener un espacio de calidad, de mucha disciplina, diversidad y luego hacer un arte no popular, pero sí de excelencia para la comunidad’’ (GD 132. E.C), si bien, responde expresamente a una idea de lenguaje y su formación, no podemos perder de vista su carácter y mirada comunitaria, ya que, el fin u objetivo principal está en extender, ramificar el trabajo hacía el resto de la sociedad.

Lo anterior se relaciona con la idea del autor Tadashi Suzuki, cuyo enfoque de su trabajo está puesto en la audiencia. Esto último se encontraría en su sentido social, creyendo que el teatro no es algo abstracto o aislado creado desde y la nada, sino, el lugar para concretar la relación que existe entre el actor y una persona que asiste al acto teatral, mediado por este espacio y tiempo presente que los une a ambos²¹.

Yo creo que MB2 es innegable que tiene un carácter comunitario (...) comunitarios en términos que, el trabajo está puesto en la comunidad, ¿cachai? Nosotros mismos primero: juntos entrenamos, juntos limpiamos, juntos hacemos y después con la comunidad fuera de MB2. Y no es solo eso, tiene que ver con que, a nadie le da asco limpiar el baño, barrer la sala, porque entendemos que son cosas que tenemos que hacer y son parte de cuidar nuestra comunidad, estamos todos ahí. Creo que somos bien homogéneos en términos de ideas artísticas y humanas, pero somos bien heterogéneos en tanto personas. Siento que está esa base de comunidad entre nosotros mismos: de mucho respeto (GD.77 E.F).

²¹ Suzuki expresa: ‘‘ El teatro no nace simplemente a través de un encuentro abstracto entre el llamado actor y la llamada audiencia, sino a través de un espacio único, un mediador que unifica a todos los presentes’’. (Suzuki; 2015, p.43) Traducción del inglés al español de la autora.

4.3.3 Autenticidad.

Este concepto ha sido integrado desde dos variantes: Autenticidad interna y externa.

I) Autenticidad interna: Este concepto es significado desde una concepción ética en el hacer. O sea, *el hacer* está ejecutado según la forma en que el grupo entiende que debe ser ejecutado y, esto según cómo perciben el sistema de validación de las artes escénicas a nivel nacional. el sistema de validación del arte en esta región no es sofisticado como en Santiago” (GD.99 E.F). La autenticidad viene por añadidura al *hacer* según ciertos parámetros concebidos.

Entonces, este *hacer* que en reiteradas ocasiones se nos aparece, debe ser ejecutado en la ciudad, según parámetros nacionales. Es así como entienden que se puede ser autentico en el trabajo. Así, encontramos por ejemplo la siguiente frase: “En el hacer está eso autentico. En el fondo no estamos diciendo que vamos a hacer algo y no lo vamos a hacer, o que estamos diciendo que queremos ser algo más, sino que, lo hacemos, y eso es formación y trabajo” (GD.62 E.J). Por otro lado, como anteriormente se mencionó, el hacer para muchos es importante a realizar como un fin personal, pero en este caso, lo que hace que la autenticidad se vincule con el territorio es que existe un tercero o ente ajeno validador de dichas acciones, y ese es el público: “Si tenemos que hacer las cosas, las hacemos etc.... eso es lo que hacemos, y creo que esa es la autenticidad que tiene y que la gente lo siente, digo, el público” (GD.46 E.E).

Esto último pareciese estar relacionado a lo que se conoce por sociología del teatro, donde se le conoce por ser una disciplina que tiene “interés por descubrir cómo una colectividad humana recibe un espectáculo; parte de la visión de espectador, del producto terminado y representado” (Naranjo, S; 2015, p.210). Por otro lado, Barba (1986, p.290) se hace las siguientes preguntas: La primera: “¿cuál es el valor social de un teatro? La segunda: “qué relaciones establece un teatro con el público?” Para valorar un teatro como fenómeno social y cultural uno toma automáticamente el público como referencia. Pero las relaciones entre los actores y el público solamente cobran

importancia en una segunda etapa. Antes que nada, lo que cuenta son las relaciones que se establecen entre los que hacen teatro.

Aquello que cuenta son las relaciones de los intérpretes del grupo de la compañía MB2 regulan sus relaciones de trabajo y socializan sus propias relaciones.

En el hacer se diferencian varias actividades que conllevan a hablar de la institucionalización del teatro. Esta institucionalización responde al hecho de continuar una práctica más allá de lo que lo local permite hacer. En ese sentido:

Hay una sofisticación que se eleva del contexto, porque lo que hace el contexto es que funcionan las cosas cuando tú quieres participar, pero se pone difícil y ya lo dejas. ¿Cachai? Entonces lo que hace MB2 es de alguna manera sofisticar esa práctica. **(GD.93 E.F).**

Expresan los entrevistados que dicha sofisticación se representa difícil en el transcurso, porque muchas veces se mejora, generando un contraste en relación al territorio, pero otras veces, sólo se logra mantener dicha sofisticación. Todo esto ayuda a institucionalizar una práctica teatral que no va sólo en el actuar, sino en comprender toda una gestión cultural dentro del teatro. En este último sentido, los entrevistados manifiestan que se restaura un sistema que valida la práctica artística, materializado en un festival, en una escuela, un elenco o compañía. La institucionalización del teatro es un aporte que ellos dicen entregar, y estas acciones en Arica se vuelven auténticas por entregar un concepto y perspectiva diferente al que se conoce del teatro; un cambio de paradigma. Como expresan: “ Yo siento que ahí hay un cambio de paradigma porque teatro ha habido siempre, hubo antes de MB2 y va a ver después de MB2, y ha habido siempre” **(GD.93. E. F).**

En términos de Dubatti, del artista investigador, yo creo que tenemos autenticidad. Siento que MB2 es super autentico. Nosotros hacemos lo que decimos. Si tenemos que hacer las cosas, las hacemos (...) pero no estamos buscando conceptos rebuscados para hacernos interesantes o para hacernos comercialmente atractivos o socialmente llamativos, etc., eso es lo que hacemos, y creo

que esa es la autenticidad que tiene y que la gente lo siente, digo, el público. Y quizás otros también y quizás a otros no les parece, pero creo que nosotros somos super auténticos, no estamos nunca ahí como “snoob” tratando de decir: “oye emh aquí estoy”, nosotros estamos haciendo cosas. ¿Cachai?, y creo que eso es”. **(GD.46 E.E)**.

Yo siento que ahí hay un cambio de paradigma porque teatro ha habido siempre, hubo antes de MB2 y va a ver después de MB2, y ha habido siempre, pero el aporte que según yo hemos hecho es profesionalizar la gestión del teatro y hacerlo. (...) Según yo, ese es el aporte: la institucionalización del teatro, ese es el concepto de MB2: gente que estudia, que se forma. Cambia el concepto, nos volvemos más académicos, no solamente las “ganas de hacer” sino que hay una sofisticación que se eleva del contexto, porque lo que hace el contexto es que funcionan las cosas cuando tú quieres participar, pero se pone difícil y ya lo dejas. ¿Cachai? Entonces lo que hace MB2 es de alguna manera sofisticar esa práctica. Es difícil, te mantienes, mejoras, generai’ un contraste (...). Entonces claro, ha habido de alguna manera una institucionalización de la práctica teatral que, no solo es querer actuar, sino que la gestión cultural dentro del teatro, la restauración de un sistema que valida la práctica artística: un festival, una escuela, un elenco **(GD.93 E.F)**.

Finalizando entonces, la forma en que el grupo logra relacionarse con las artes escénicas sucede, en términos que, la practica teatral está envuelta en todo un sistema de validación artística, pero también es importante resaltar que, además del hecho de relacionarse de dicha forma con las artes escénicas, existe también al mismo tiempo desde un sentido social, desde un vínculo hacía la comunidad difícil de obviar según todas las características territoriales mencionadas en las subcategorías anteriores.

II) Autenticidad externa: Esta es una visión mencionada por el grupo como un sentido social por encontrarse en la ciudad de Arica, logrando identificar ciertas comunas del centro del país y diferenciar la de Arica, comprendiendo que una escuela de formación actoral como la que se encuentran impartiendo en Arica no sería una escuela de impacto en una comuna del centro del país. Se interpreta lo siguiente:

irse a estudiar afuera y volver a Arica tiene un sentido artístico, pero al mismo tiempo tiene un sentido social, porque el sistema de validación del arte en esta región no es sofisticado como en Santiago. En cambio, estudiar en la universidad de Chile, venirme e instalar una escuela en Arica donde no hay formación profesional, no es artístico sino social. **(GD.99 E.F)**.

Entonces, lo externo nos presenta además el valor y responsabilidad con la toma de labores y la importancia que tiene dicho sentido social en Arica, considerando la escasa oferta de formación escénica, la alta oferta cultural y patrimonial y el bajo desarrollo artístico local.

Dicho sentido social es combatido por el grupo con una acción de descentralización, esto se deduce de: “La descentralización no es un discurso, ¿cachai? Es una acción. En ese sentido, la descentralización es una acción en nosotros (MB2) y la hacemos desde los espacios más serios en nuestro contexto y eso es lo que nos ha validado artísticamente de manera local y hacia afuera. Yo creo que eso es algo real. Y es parte de la institución arte” **(GD.131 E.F)**. La autenticidad en este sentido viene a otorgárselo el contexto, porque es éste el que valida y resignifica el territorio y el territorio al grupo. Además, todo lo anterior va concluyendo en un sentido político de dignificar a Arica. Político en cuanto se reconoce un MB2 y a al grupo en este territorio y no en otro, ya que, aquello funciona de dicha manera en Arica, según se extrae de: “ todo eso funciona de esa manera en este territorio aislado, con esa población en este contexto, porque puesto en providencia es una escuela de arte más, en un lugar donde hay mucho” **(GD.101 E.F)**.

Así, finalmente, este nuevo concepto obtenido por los entrevistados nos recuerda que, tanto esta subcategoría como las demás, están orbitadas por Arica y su contexto.

Creo que, no es posible un MB2 en otro lugar, porque MB2 como MB2, la excelencia del trabajo de MB2, la exigencia física formativa y todo eso funciona de esa manera en este territorio aislado, con esa población en este contexto, porque puesto en providencia es una escuela de arte más, en un lugar donde hay mucho. Sin embargo, aquí es una misión social, es artística, pero también es una misión social, una misión de poder compartir **(GD.101 E.F)**.

4.3.4 Lejanía-Cercanía como forma de validación en este territorio. Primero, es necesario señalar que este binomio de conceptos está estrechamente vinculado con la subcategoría de *tenacidad*. Este binomio de conceptos se desprende desde sucesivos relatos que buscan una validación artística a nivel personal como grupal en base a que, el contexto local no es suficientemente desarrollado para atender a las necesidades de formación artística, pedagógicas y creacionales de un artista, lo que lleva a que en numerosas ocasiones los artistas Ariqueños y los integrantes del grupo deban salir y volver a su territorio. Salen en busca de nuevos conocimientos y regresan en busca de validación.

El reconocimiento del propio discurso trae consigo también validación en el sentido que se le es respetado no sólo por los integrantes de la compañía, sino por la comunidad. Es un proceso de identificación que pone al grupo en esta categoría (grupo en relación con el territorio), porque, dicho autorreconocimiento reconcilia aquello que generó el punto de inflexión para los individuos con su territorio y donde según Larraín (2014, p.73): “Volver a lo propio es la única forma de

construir identidad’’. Respeto a eso último, sintetizamos que, el volver trae consigo un elemento simbólico, el cual es el reconocimiento al propio territorio como propulsor de las salidas.

Siento que, siempre estamos hablando de que ‘‘nosotros fuimos a un lugar’’ o ‘‘alguien vino de Arica’’ o ‘‘cuando nos presentamos en no sé dónde’’ ¿cachai?, pero cuando pensai’ en algo que sólo haya pasado en Arica y que haya nacido en Arica y que se haya quedado ahí, y no de la experiencia del irse o de que alguien viniera, ¿no sé si me explico? Entonces ahí me viene... ¡claro!, la riqueza en el fondo aparece cuando salgo del territorio y vuelvo con cosas de esa salida o cuando alguien viene a mi territorio con cosas de afuera, porque evidentemente todas las cosas que han ido pasando han sido a propósito de salir **(GD.95 E.C)**.

Entonces entender este binomio es entender que dicho regreso es visto desde una mirada del sentido de pertenencia hacía la ciudad, porque volviendo es como podemos constituir identidad y resignificar personal y grupalmente el territorio.

4.3.5 Síntesis segunda categoría.

Luego de haber diferenciado ciertos conceptos que daban cuenta de una compañía que se define en torno a características en relación a su trabajo y a sí misma, para esta segunda categoría, precisamos la relación que el grupo posee con el territorio en el cual se encuentra trabajando y que, recaen en conceptos como: Sentimiento de pertenencia, de relación subjetiva y significación de la compañía con el entorno. Así entonces, se sintetiza en lo siguiente:

Partiendo del concepto de tenacidad, el grupo manifiesta una energía o fuerza grupal como principio reaccionario al contexto ya que: ‘‘ lo que ha habido siempre es hacer escuela de ballet, creo que es lo más antiguo y lo que más ha habido siempre en Arica junto con las escuelas de danza

árabe. (GD.104 E.C). Es una característica atribuida por el grupo frente al contexto local y sus factores, poniendo énfasis en que, el hacer se desarrolla en la ciudad, espacio o localidad que esencialmente les entrega una energía de abandonado conectando entonces el *hacer* directamente al contexto extremo en el que se sitúan.

Respecto al termino comunitario, este concepto para los entrevistados evidencia un propósito y sentido de comunidad grupal de compañía que se expande hacía la comunidad. Así, la comunidad inicia y se mira a sí misma para luego poder compartir²² aquello que consideran valioso con la comunidad y es porque entienden que no es el objetivo principal el trabajo del grupo para el grupo. Por un lado, la Autenticidad es un concepto integrado desde dos variantes:

I) Autenticidad interna: donde el grupo entiende una concepción ética en el hacer. O sea, *el hacer* está ejecutado según la forma en que ellos y ellas entienden que debe ser ejecutado y esto según cómo perciben el sistema de validación del arte nacional, y, entonces, este *hacer*, debe ser ejecutado en la ciudad, según parámetros nacionales. En el hacer se diferencian varias actividades que conllevan el continuar una práctica más allá de lo que lo local permite hacer. Todo esto ayuda a institucionalizar una práctica teatral que no va sólo en el actuar, sino en comprender toda una gestión cultural dentro del teatro, y;

II) Autenticidad externa: que presenta una visión grupal de sentido social por encontrarse en la ciudad de Arica, logrando identificar ciertas comunas del centro del país y diferenciar la de Arica, comprendiendo que una escuela de formación actoral como la que se encuentran impartiendo en Arica no sería una escuela de impacto en una comuna del centro del país.

Se entiende un sentido social manifestado en una acción de descentralización, esto se deduce de:

“La descentralización no es un discurso, ¿cachai? Es una acción. En ese sentido, la descentralización es una acción en nosotros (MB2) y la hacemos

²² Entiéndase compartir como un concepto que busca vincularse con la comunidad.

desde los espacios más serios en nuestro contexto y eso es lo que nos ha validado artísticamente de manera local y hacia afuera” (GD.131 E.F).

La autenticidad en este sentido viene a otorgárselo el contexto, porque es éste el que valida y resignifica el territorio y el territorio al grupo. Además, todo lo anterior va concluyendo en un sentido político de dignificar a Arica y, se extrae de lo siguiente: “Sin embargo, aquí es una misión social, es artística, pero también es una misión social, una misión de poder compartir” (GD.101 E.F).

Por otro lado, y finalmente la lejanía-cercanía como forma de validación en este territorio, al concebirse como un binomio de conceptos que está estrechamente vinculado con la subcategoría de *tenacidad* y que surge para atender a las necesidades de formación artística, pedagógicas y creacionales de un artista, donde éstos deben Salir de la ciudad en busca de nuevos conocimientos y regresar en busca de validación.

El reconocimiento del propio discurso trae consigo también validación en el sentido que se le es respetado no sólo por los integrantes de la compañía, sino por la comunidad, así, éste reconocimiento del propio discurso se vuelve un proceso de identificación que pone al grupo en esta categoría (grupo en relación con el territorio), porque, dicho autorreconocimiento reconcilia aquello que generó el punto de inflexión para los individuos con su territorio y donde “Volver a lo propio es la única forma de construir identidad” (Larraín, 2014, p.73).

4.4. El grupo y la forma de relacionarse con las artes escénicas. Esta dimensión corresponde a la relación que el grupo y sus integrantes poseen, se acercan y se vinculan con las artes escénicas. Son miradas, proyecciones tanto personales como para con el desarrollo artístico que los entrevistados logran explicar.

4.4.1 El cuerpo como herramienta expresiva.

El cuerpo como una herramienta expresiva ha sido para el grupo un medio de entendimiento del cuerpo mismo que les permite englobar lo físico, emocional y espiritual como concepción

grupales particular para hablar de conceptos como lenguajes escénicos o el cuerpo en alguna puesta en escena.

Además, el cuerpo como herramienta expresiva en los lenguajes escénicos o puestas en escena es un vinculatorio a los referentes universales expuestos en el marco teórico, así que, lo partiremos explicando de la siguiente cita de uno de los entrevistados:

Coincido con el tema del cuerpo (...) Me acuerdo también que el Rodrigo Fernández nos dijo: “Uds. tienen que tomar una decisión en algún momento si van a ser actores o actores bailarines”, y yo me pregunté y “sí, creo que estoy más del actor bailarín, encaja, y porque también es una opción, porque Fernando también nos trae a Rodrigo López, Fernández, Paola Aste. No es antojadizo, busca la formación completa también (GD.136 E.E).

Tomando esta última frase “formación completa”, abstraemos el concepto de cuerpo como una herramienta expresiva, que incorpora la fisicalidad dentro de las artes escénicas. Le Breton (2010) explica que el cuerpo es la fuente identitaria de los seres humanos, un tiempo y un espacio hecho carne y, no seres celestiales incorpóreos, porque estos no pueden relacionarse con el mundo, ya que, toda relación de los seres humanos con el mundo implica la mediación con el cuerpo. En sus palabras dice: “Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo” (Le Breton, 2010, p.17).

Desde Rodrigo Fernández (Cifuentes, Fernández, Nuñez, 2010) uno de nuestros artistas descritos dentro del marco teórico. Para él, el cuerpo es algo que va más allá de una concepción intelectual, el cual se vuelve filosófico en el sentido de saber que el cuerpo es la materia orgánica que sobrepasa las barreras ideológicas entre artistas. Para el autor existe un nexo entre la emoción y el cuerpo. Cuerpo que, como cuerpo presente, es enérgico y preponderante por sobre el texto dramático. Respecto a esto último los entrevistados expresan que:

[...]quizá con el paso del tiempo el elemento, además de las luces y toda la teatralidad técnica... para mí es el cuerpo el elemento del cuerpo. Para mí el cuerpo es fundamental y creo que tiene que ver con la danza que es parte fundamental de mi formación. (**GD.115 E.F**).

Es el cuerpo el elemento crucial para relacionarse con el arte, más allá de algún elemento técnico como serían las luces o la escenografía, y más allá de la magia de la teatralidad está el cuerpo.

Otro de los elementos decisivos es que, para uno de los entrevistados, por ejemplo, es que la danza ha sido fundamental en parte de su formación considerando aquello como nexo para entablar el cuerpo como elemento crucial de relación con el arte.

Por otro lado, Anne Bogart (2015) reafirma en cierto sentido, cuando expresa que el concepto de cuerpo o del cómo se entiende éste en escena es considerado fundamental por ella, ya que es necesario del cuerpo en todo su potencial. Para Bogart (2008), las condiciones del cuerpo son tales que es el cuerpo mismo quién explica las palabras al público. “No es una situación emocional, sino un fenómeno propio del cuerpo, una expresión de la cantidad de energía que se va acumulando” (p.40), y esto se relaciona con la frase “claro, el Suzuki ayuda, los Viewpoint’s también, la danza moderna, el circo, la acrobacia hasta el parkour. Las disciplinas físicas que ayuden a entender el cuerpo como herramienta narrativa, expresiva” (**GD.115 E.F**). En ese sentido, la herramienta es el cuerpo, la expresión está concebida como una cualidad que permite descontextualizar la vida y ser puesta en escena como ficción viva, como un nuevo contexto. La relación del grupo con el arte es por medio de este elemento material, que conecta la vida o cierto contexto de ella hacía las artes escénicas, en este caso.

Quizá con el paso del tiempo el elemento, además de las luces y toda la teatralidad técnica... para mí es el cuerpo, el elemento del cuerpo. Para mí el cuerpo es fundamental y creo que tiene que ver con la danza que es parte

fundamental de mi formación. Entonces yo creo que, independiente si es Viewpoints o Suzuki o danza moderna o lo que sea, creo que el cuerpo es transversal para mí. (...) Y claro, el Suzuki ayuda, los Viewpoints también, la danza moderna, el circo, la acrobacia hasta el parkour. Las disciplinas físicas que ayuden a entender el cuerpo como herramienta narrativa, expresiva (**GD.115 E.F**).

4.4.2 Teatralidad y espectáculo como factor influyente.

Esta subcategoría recoge la identificación del grupo hacia un elemento particular que es: la teatralidad y espectáculo. Los entrevistados manifiestan lo siguiente:

Fernando desde chico sigue llamando a Disney, los musicales, la danza, la magia que el cine muestra, la fantasía y como eso se logra poner en escena tanta cosa hermosa entre danza, teatro y lo que ocurre, entonces obvio que él fue estimulado y así empezó (**GD.114 E.M**).

Este elemento y concepto particular es caracterizado como un factor originario del centro mismo, ya que, según los entrevistados, fue incorporado por el director no como un legado hacia el centro MB2, sino repercutiendo en la visión del grupo frente al arte por poseer *fantasía y magia*. El director del centro, manifiesta también:

“Comparto con la Imperio como en la teatralidad. Yo creo que a mí la teatralidad me fascina, porque a mí me encanta ver un teatro que me sorprenda, ¿cachai?, eso por un lado si hablamos en términos de puesta en escena” (**GD.115 E.F**).

La teatralidad como un elemento que sorprende se traduce en un concepto que alberga la posibilidad de inclusión infinita de elementos escénicos para la creación escénica. Por otro lado, los entrevistados también manifiestan:

Y de ahí viene esa cosa del Circo Du Solei y esta cosa como espectacular, incluso como aspiracional, como super de soñar y hacer, y creo que esa mezcla de lenguajes y de que cada uno desarrolla su lenguaje de a poco se ha ido como transformando, porque se han ido transformando las personas.

(GD.119 E.C)

Vinculando los términos *espectaculares*, *soñar* y *hacer* con esta necesidad y deseo de mejorar el desarrollo artístico local que se tiene de la ciudad, por cuanto, por ejemplo en el capítulo analizado sobre *tenacidad* entendimos que esta era una característica atribuida por el grupo frente al contexto local y sus factores, donde este *hacer* se ejecutaba en una ciudad que esencialmente les entregaba una energía de abandonado, conectando entonces este *hacer* con el *abandono territorial* en el cual se proyecta en lo local una nueva realidad.

Fernando desde chico sigue llamando a Disney, los musicales, la danza, la magia que el cine muestra, la fantasía y como eso se logra poner en escena tanta cosa hermosa entre danza, teatro y lo que ocurre, entonces obvio que él fue estimulado y así empezó (...) el regalo mágico para soñar hasta hace poco, pero siempre en este trabajo: juego lúdico en querer captar la atención del público, en que quede maravillado, en que quede así WOOOW **(GD.114 E.M)**.

4.4.3 El Pegamento.

El pegamento como subcategoría es un concepto adecuado de las palabras de los entrevistados. Un término utilizado al ellos y ellas desarrollar cierta pregunta y que atañía respecto a lenguajes escénicos utilizados en la compañía.

Coincido caleta con la Cony del todo éste el lenguaje que estemos trabajando, porque también creo que es un pegoteo en las cosas en que nos hemos formado

y en ese proceso de formación y trabajo, sigue esa búsqueda de encontrar, o quizá no sé, tampoco estoy pendiente de colocarle nombre a eso que hacemos’’

GD.120 E.J).

En ese entonces, en la mayoría de sus respuestas no daban con una respuesta categórica que identificará exactamente un lenguaje escénico, ya que expresaban que no habían detenido a analizar aquel concepto, porque al mismo tiempo no se habían detenido a analizar lo que se encontraban haciendo

Las respuestas también aludieron a encontrar dos tipos de lenguajes según como estos conciben dicho concepto de lenguaje. Por un lado, el concepto es comprendido como un hecho escénico endógeno que se genera de forma original, ya que, se menciona, por ejemplo: ‘’Pero yo ahora y no hace tanto tiempo atrás, veo un grupo un poco más estable en el MB2 en el que creo que es posible llegar a concretar un lenguaje más primitivo, pero creo que toda la primera parte -desde mi punto personal- ha sido una experimentación de vivir diversos lenguajes’’ (GD.119 E.C). La alusión al termino ‘’primitivo’’ nos aclara que existe una concepción de la palabra donde el lenguaje es algo naciente desde un origen propio, sin referentes. Por otro lado, el concepto alude a cierta hibridez, mezcla, encaje, ‘’pegoteo’’ de lenguajes y se abstrae de lo siguiente:

Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica, región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del yiyo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día (GD.120 E.J).

Así entonces, surgen nuevas palabras para entender otra forma analizar la palabra lenguaje, y esto sería el pegamento: “Creo que para mí el primer lenguaje tuvo que ver con la capacidad de unir lenguajes” (GD.119 E.C).

De acuerdo con su concepción, cada integrante posee una esencia y al mismo tiempo una experiencia común que provee un conjunto de conceptos, códigos, interpretaciones, significados, marcos teóricos o de referencia y que, permanecen como una realidad subyacente en medio de los cambios históricos más superficiales de la compañía. La experiencia común es un ethos, una “experiencia compartida que vive de su constante memoria” (Larraín, 2014, p.184).

Cerramos la idea con la siguiente cita expresa de uno de los entrevistados:

Creo que para mí el primer lenguaje tuvo que ver con la capacidad de unir lenguajes. Por ejemplo: pienso en el regalo mágico que, yo no fui parte de esa experiencia (solo fui a un par de ensayos), pero cuando pienso desde “El show de Auro” y todo, pienso en este pegamento, de esta capacidad de ver a estas personas y saber cómo unirlos y en qué orden y qué pedirles a cada quien dentro de sus propios lenguajes (...) Porque al completarlo con sus lenguajes se va a dar un resultado final (GD.119 E.C).

4.4.4 Arica Multicultural como factor potenciador del grupo.

El factor potenciador de Arica es la multiculturalidad, que según se expresa de palabras claves por parte de los entrevistados, este sería un factor que se asimila al *pegamento* de lenguajes, ya que, en dicho *pegamento* también se encuentran características territoriales reflejadas en una multiculturalidad, como son: la diversidad de paisajes, colores, festivales y carnavales. Par vincular ambas subcategorías, se cita:

Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica,

región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del Yayo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día (**GD.120 E.J**).

Sin embargo, si recordamos un poco lo descrito en capítulos anteriores, donde actualmente en Arica se presenta una multiculturalidad expresada identitariamente en los pueblos originarios andinos (afroarriqueños, Aymara, quechua y pueblo Mapuche) además de los descendientes de colonias residentes, migrantes y mestizos nacionales, creando y construyendo una identidad diversa, podemos notar un matiz diferenciador con la subcategoría anterior (pegamento). En este último sentido, le agregamos lo analizado de uno de los referentes dentro del marco teórico: Tadashi Suzuki. Este decodificó su método producto de una necesidad de creación con su compañía, la cual están asentados en un lugar en común (lejano de la capital) y que, al mismo tiempo son un grupo que comparte ideales artísticos, filosóficos y se entienden como grupo con una cultura, identidad y visión artística similar para poder crear obras de teatro (Suzuki, 2015, p.87).

El contexto por el cual Suzuki surge y el carácter multicultural que Arica posee son contextos específicos habitados desde una experiencia común.

Por una parte, el grupo reconoce que, la ciudad los ha determinado al hablar de lenguaje. Si bien, este no se define, sí se menciona como existente, ya que, se lo mira en aras de potenciarlo, añadiendo elementos escénicos, teorías y métodos provenientes de distintos flancos. Por otra parte, se aceptan por reconocido ciertas características de Arica, como, por ejemplo: el carnaval. El carnaval también es descrito como “un pegoteo de muchas cosas” haciendo símil que, lo que hacen en esos momentos con el arte es también un pegoteo de muchas cosas.

Es como Arica no más también, como muy del territorio. Ósea, Arica también nos marca en ese lenguaje obviamente, solo que, en algunas cosas de manera inconsciente, posiblemente. Cuando escuchaba a la Anto' decir que "siempre estamos pensando en meterle más, qué cosas y por qué no" como para no reducirlo o limitarlo" y estamos pensando en agregarle más cosas más cosas y más cosas, un poco como Arica. Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica, región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del yiyo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día. De repente vemos una puesta y no sé, colores y aparecen cosas que no se ven en otras partes no má', que quizá son minúsculas y no se pueden identificar con "wow, esto es ahora, ahora" pero creo que más adelante tal vez se vayan viendo. Coincido caleta con la Cony del todo éste el lenguaje que estamos trabajando, porque también creo que es un pegoteo en las cosas en que nos hemos formado y en ese proceso de formación y trabajo, sigue esa búsqueda de encontrar, o quizá no sé, tampoco estoy pendiente de colocarle nombre a eso que hacemos (**GD.120 E.J**).

4.4.5 La no estaticidad.

Analizadas las categorías y subcategorías revisadas anteriormente, llegamos a establecer que existe un alto grado identitario entre el grupo que, en términos de Larraín (2014) posee alguna de sus características, como son la fraternidad o compromiso con el resto del grupo. En esa misma idea, la *no esteticidad* se desprende de la concepción que se inicia o parte por el grupo, pero que

luego se extiende a la relación que el grupo posee con el arte. La no estaticidad estaría incorporado como una subcategoría que alude a un constante cambio y adaptación contextual, ya que, “una entidad colectiva demanda una cantidad diferente de compromiso de cada miembro individual o supone un grado diferente de fraternidad imaginada, y esto puede cambiar históricamente. Las identidades culturales no son estáticas” (Larraín, 2014, p.36). Lo que significa que estos elementos son representativos para el grupo hoy y para esta investigación, lo cual no implica que puedan verse alterados o modificados más adelante. El cambio en el contexto y en las personas es suficiente para esperar nuevos discursos grupales identitarios. Lo que viene ahora es preguntarnos ¿en qué consiste concretamente este concepto propuesto y por qué se encuentra en esta categoría?

El grupo es capaz de distinguir distintos tiempos o un espacio temporal donde ha podido percibir la experiencia de pasar por un recorrido en cuanto a lenguajes escénicos.

(...) Pero yo ahora y no hace tanto tiempo atrás, veo un grupo un poco más estable en el MB2 en el que creo que es posible llegar a concretar un lenguaje más primitivo, pero creo que toda la primera parte -desde mi punto personal- ha sido una experimentación de vivir diversos lenguajes. Y ahora viene quizá el decantar, el seleccionar, el qué quedó de todo eso, ¿cachai? En qué se va a ir transformando porque creo que también no es estático, no creo que sea una cosa que se va a detener, así como “éste es el lenguaje”, siempre va a ir creciendo, evolucionando, mutando (**GD.119 E.C**).

En ese sentido, la adaptación al mismo tiempo es tomada como un concepto que permite movilidad y búsqueda de otros conocimientos y, en ocasiones salir del territorio para luego volver e incorporar elementos en sus creaciones escénicas es una forma de desarrollar esta experiencia, sustentada en la creencia de que “Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global” (Larraín, 2014, p.47). Así, la incorporación de elementos, su selección, el reciclaje es una vía para mutar constantemente en términos de creación de lenguajes escénicos,

donde, lo primitivo o endógeno no existe, porque en dichos términos nunca se dio, sino más bien, en este flujo cambiante y creciente de elementos e ideas que se van históricamente incorporando.

4.4.6 Síntesis de tercera categoría.

Luego de entender la relación del grupo, sus principios de trabajo y también su vinculación con el territorio, llegamos a analizar la relación que poseen con las artes escénicas, ya que, la pregunta de investigación trata sobre comprender cómo se adaptan lenguajes escénicos universales a contextos específicos, así entonces, pudimos conocer los siguientes conceptos entregados por los entrevistados:

Primero, el cuerpo como herramienta expresiva es un medio de entendimiento del cuerpo mismo que les permite englobar lo físico, emocional y espiritual como concepción grupal particular para hablar de conceptos como: lenguajes escénicos o puestas en escena. Desde los siguientes autores se explica: Le Breton (2010) explica que el cuerpo es la fuente identitaria de los seres humanos, un tiempo y un espacio hecho carne y, no seres celestiales incorpóreos, porque estos no pueden relacionarse con el mundo, ya que, toda relación de los seres humanos con el mundo implica la mediación con el cuerpo. Desde Rodrigo Fernández aprendimos que cuerpo es algo que va más allá de una concepción intelectual, el cual se vuelve filosófico en el sentido de saber que el cuerpo es la materia orgánica que sobrepasa las barreras ideológicas entre artistas. Por otro lado, Anne Bogart reafirma aquello cuando expresa que el concepto de cuerpo o del cómo se entiende éste en escena es considerado fundamental, ya que, es necesario del cuerpo en todo su potencial.

En cuanto al concepto de teatralidad y espectáculo como factor influyente, este elemento y concepto particular es caracterizado como un factor originario del centro mismo, ya que, según los entrevistados, fue incorporado por el director, repercutiendo en la visión del grupo frente al arte no como un legado, sino por poseer *fantasía y magia*,

convirtiéndose y traduciéndose entonces, en una posibilidad de inclusión infinita de elementos escénicos hacía alguna creación escénica.

Por un lado, el pegamento comprendido como un hecho escénico endógeno, que se genera de forma original (sin copia), naciente desde un origen propio, sin referentes. Otro, que alude a cierta hibridez, mezcla, encaje, pegoteo' de lenguajes. Así entonces, surgen nuevas palabras para entender otra forma analizar la palabra lenguaje, y esto es: el pegamento.

Y por otro el Arica Multicultural como factor potenciador del grupo. factor que se asimila al *pegamento* de lenguajes, ya que, en dicho *pegamento* también se encuentran características territoriales reflejadas en una multiculturalidad, como son: la diversidad de paisajes, colores, festivales y carnavales, pero aceptando ciertas características de Arica como una realidad, como, por ejemplo: el carnaval. En esta subcategoría se vinculó el carnaval con la concepción de crear escénicamente, ya que, el carnaval es descrito como "un pegoteo de muchas cosas" haciendo símil que, lo que hacen en esos momentos con el arte es también un pegoteo de muchas cosas.

Finalmente tenemos el concepto de no estaticidad que se extiende a la relación que el grupo posee con el arte. La no estaticidad comprendido como una categoría que alude a un constante cambio y adaptación contextual, ya que, "una entidad colectiva demanda una cantidad diferente de compromiso de cada miembro individual o supone un grado diferente de fraternidad imaginada, y esto puede cambiar históricamente. Las identidades culturales no son estáticas" (Larraín, 2014, p.36).

Capítulo 5: Conclusiones

La pregunta de investigación surgió desde mi experiencia personal por haberme formado como actriz en la Escuela de Formación Actoral del Centro MB2 entre los años 2016 y 2020 y frente a la reflexión personal de que Arica posee escasos espacios de formación profesional o universidades que impartan la carrera de teatro, danza, circo u otras prácticas escénicas. Entonces para abordar la siguiente pregunta: ¿Cómo se adaptan lenguajes universales a contextos específicos? se analizaron los referentes universales de dicha compañía, el contexto social y cultural de la ciudad y se realizó un recuento de antecedentes teatrales de la ciudad que fueron uniendo y tejiendo la investigación, la recopilación de información y su posterior análisis.

Identificamos elementos presentes tanto en los integrantes como en el grupo mismo y de aquí surgieron – en su mayoría- conceptos creados y adaptados por y para los mismos integrantes. Estos elementos reflejaron la relación que el grupo poseía en referencia a sí mismo como también con el territorio y las artes escénicas. Por un lado, la identidad está muy presente en la construcción de la compañía, existiendo mucha conciencia respecto a lo que es ser y sentirse como compañía de región. Por otro lado, está muy presente la idea de recoger aquello propio del lugar y de comunicar lo local con el mundo. Es por esto que, para esta conclusión hemos formado tres perspectivas que remiten a las demás categorías y las reúne desde una mirada distinta: 1.- El sentido político que posee el grupo y que busca dignificar a Arica; 2.- El sentido social puesto en la comunidad y; 3.- La validación de Arica y de Arica hacía el grupo.

Estas tres perspectivas se encaminan hacia el responder si es posible la adaptación de lenguajes escénicos universales a contextos específicos.

Más allá de responder de forma categoría – sí o no- comprendemos en esta investigación toda una experiencia grupal que comienza dentro de un espacio en un contexto territorial particular, y que si bien se forma desde un punto de inflexión importante (la carencia), va comprendiendo/ englobando

otros propósitos y fines últimos, como son, el compartir con la comunidad, el identificarse con el territorio, el de validarlo, el de dignificarlo y el de significar por medio de la autenticidad una compañía regional.

5.1. Sentido político que busca dignificar a Arica

Para esta primera perspectiva comenzaremos recordando el concepto de *hacer* y el de *tenacidad*. El concepto de *hacer* fue pilar fundamental y remitió en varias oportunidades al resto de las subcategorías. El término *hacer* es un concepto – utilizado por los mismos integrantes- que se gesta desde el impulso. Una vez que ese impulso se concreta es que el sentido aparece y, quien realiza ese *hacer* se encuentra útil. Como expresamos, la identidad está muy presente en la construcción de la compañía y es aquí donde la *tenacidad* se vincula con el *hacer*, porque se incorpora otro elemento presente en la investigación, el cual es: la carencia, carencia que presenta la ciudad, juega un rol importante con la identidad. Frases como: “No tenemos nada, pero lo queremos todo” (GD.83 E.E) no sólo nos refleja lo voraz con que puede ejecutarse ese *hacer*, sino que, además, encontramos la carencia por la cual se actúa. Las nuevas realidades aparecen por cuanto se ponen en movimiento aquellos desafíos presentes en el territorio, pero que son superados por poseer la tenacidad como un atributo, porque para el grupo la carencia presente en el territorio no ha sido más que la idea de reaccionar a sus factores²³ y, esta forma de reaccionar ha ido construyendo la identidad grupal y colectiva.

Asimismo, el acto político de dignificar Arica por parte de los miembros de la compañía se encuentra en la reacción constante por medio del teatro y que va en función de la ciudad. El acto político significa conocer los factores y carencias territoriales, así y, aun así, para los entrevistados sigue siendo un territorio valioso e importante de dignificar.

²³ Los factores por los entrevistados pueden ser: ‘En este territorio aislado, con esa población en este contexto, porque puesto en providencia es una escuela de arte más, en un lugar donde hay mucho’ (GD.101 E.F)

5.2. Validación de Arica y de Arica hacia el grupo

Para llegar a esta perspectiva, tuvo mucha incidencia la subcategoría de autenticidad, ya que, se busca la validación del territorio para que también ésta valide al grupo. Primero porque el grupo percibe una concepción del sistema de validación de las artes escénicas a nivel nacional que, en la región de Arica y Parinacota no existe tal elevado sistema como sí se reconoce en otras ciudades de Chile. Su ética de trabajo y del cómo *hacer* las cosas es ejecutado según aquellos parámetros nacionales, traducidos en la restauración de un sistema que valida la práctica artística, como mencionamos según Canclini (1989, p.36): ‘‘Lo que el artista hace está condicionado, más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras’’, pero por otro lado, tenemos una idea propuesta de Barba (1986) respecto a los actores del Tercer Teatro²⁴ por cuanto, estos grupos no pueden sobrevivir sino bajo dos condiciones: La primera semejante a la idea última, donde deben instalarse dentro del circuito/institución de los teatro reconocidos o consiguiendo individualizar, por medio del trabajo, un espacio propio, buscando lo esencial y auténtico a lo cual ser fiel, con el esfuerzo constante de obligar a los otros en respetar cierta diversidad (Barba, 1986). Si bien, existe una dicotomía en lo que el grupo expresa como discurso, ya que, por un lado, logran identificar una institución teatral lejana a la regional a la cual se aspira, por otro lado, se analiza del grupo una pugna por el reconocimiento a través de cierta resistencia, pero, finalmente esta perspectiva de la validación del territorio y el territorio al grupo se da con ciertos elementos en ambos casos.

Segundo, porque el concepto propuesto como subcategoría de *Lejanía-Cercanía* no está incorporado para comprender solamente que el contexto local no es suficientemente desarrollado para atender a las necesidades de formación artística, pedagógicas y creacionales de un artista (lo que lleva en numerosas ocasiones a que los artistas Ariqueños y los integrantes del grupo deban

²⁴ ‘‘El tercer teatro vive al margen, con frecuencia fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura’’ (Barba; 1986, p.282).

salir y volver a su territorio, saliendo en busca de nuevos conocimientos y regresando en busca de validación), si no, para comprender que la validación tiene una causa, y esta puede ser la de la identificación grupal con su territorio y por el cual es necesario volver. Según citábamos “Volver a lo propio es la única forma de construir identidad” (Larraín, 2014, p.73). Entonces el volver trae consigo aquel elemento simbólico que es el reconocimiento al propio territorio como propulsor de dichas salidas.

5.3. Sentido social

Por último, el sentido social lo partiremos tomando desde lo siguiente: Cuando hicimos nuestro análisis, surgió el termino de *lo comunitario*, al cual nos referimos de dos formas distintas (Uno que comienza por y para el grupo y otro que se extiende a la comunidad). Así entonces, grupo es igual a comunidad, y ésta se cuida y atiende. Lo comunitario inicia en el grupo y se mira a sí misma para luego vincularse con la comunidad. La forma de concretar dicho concepto abstracto es mirarlo como fin ultimo, porque se expresa por los entrevistados que: “aquí es una misión social, es artística, pero también es una misión social, una misión de poder compartir” **(GD.101 E.F)** o “Y si hablamos de lenguaje, los sellos principales serían: de tener un espacio de calidad, de mucha disciplina, diversidad y luego hacer un arte no popular, pero sí de excelencia para la comunidad” **(GD 132. E.C)** donde, el sentido social está en el hecho de extender el trabajo al resto de la sociedad/comunidad, dejando de lado temas como son el producto de una creación artística, aunque es cierto que, encontramos elementos que parecen entregarnos una respuesta positiva respecto a la pregunta de la creación de lenguajes escénicos por medio de la adaptación, según identificábamos, por ejemplo, la teatralidad y espectáculo como factor influyente que, contiene elementos como la magia, lo espectacular, aquello que maravilla y sorprende y que provenía de espectáculos de Disney o del Circo du Soleil, traducándose en un concepto que alberga la posibilidad de inclusión infinita de elementos escénicos para la creación escénica.

Pero esto que mencionamos, más allá de todo lo anterior, tiene un valor social. No mira el final del proceso, sino el proceso. La intención está puesta en el vínculo relacional, y bueno, quizá sí mira el final, pero este final no tiene un valor pecuniario, un valor social difícil de contabilizar, como diría Barba (1986) tiene un valor cultural, mirando eso: el vínculo, la relación generada. Se aparta de aquello llamado mercancía, al cual, algunos se refieren para catalogar un teatro más valioso que otro. En sus palabras expresa: “Para comprender el valor social del teatro no basta con mirar las mercancías, los espectáculos producidos, también hay que mirar las relaciones que se establecen produciendo espectáculos” (Barba, 1986, p.286).

Es cierto que la presente investigación trata de responder una pregunta que se dirigía más hacia un campo artístico, este es, la producción/generación de lenguajes escénicos por medio de la adaptación, pero claro, el territorio y contexto en la cual nos enfocamos trajo factores que alejan (en un sentido directo) dicho campo, sea porque no existe una industria de las artes escénicas como en otras ciudades o países, sea porque lo cultural y patrimonial está sobre lo artístico, sea porque también no hay formación artística teatral de carácter profesional y otras variantes, pero, ciertas frases de los entrevistados nos otorgaron una mirada liberada de la pregunta de investigación, porque lo que existe puede ser esa como tantas otras variantes mientras exista un grupo humano que se identifica con su contexto y que pone a disposición un dialogo de concebir aquella mirada identitaria con su territorio. Se menciona por ellos y ellas: “a mí me gusta, me encanta el concepto de trabajador de las artes, porque siento que eso nos dice mucho más de lo que un actor pueda hacer o ser” (GD.69 E.J) o “En términos de Dubatti, del artista investigador, yo creo que tenemos autenticidad. Siento que MB2 es super autentico” (GD.46 E.F).

En el sentido de lo que el autor Dubatti (2019) llama artista-investigador del arte como productores de conocimientos en el hacer teatral, produciendo saberes y conocimientos a través de la praxis artística y, donde estos saberes generan a su vez una sinergia con la creación, es que, delicadamente conectamos dicho concepto con el termino de Eugenio Barba respecto al Tercer

Teatro (Barba, 1986), donde existe un *archipiélago teatral* que vive al margen de los centros o capitales de la cultura y donde es hecho por personas que se definen actores o directores, pero que probablemente no tuvieron una formación tradicional y por lo tanto les vale no ser reconocidos como profesionales (Barba, 1986). Aun así:

No son aficionados (...) cada jornada está consagrada por ellos a la experiencia teatral, algunas veces le llaman entrenamiento, o a los espectáculos por los que deben luchar a fin de encontrarles un público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer sin importancia. Desde un punto de vista sociológico, sin embargo, el Tercer Teatro puede hacer reflexionar (Barba, 1986, p.282).

Lo que el autor expone es una máxima, liberada de estilos, técnicas, lenguajes o cualquier tendencia expresiva y se inclina por esto que se ha ido tejiendo en esta investigación: un grupo, una experiencia común tensionada por factores difíciles de definir -unos más aparentes que otros- donde, las necesidades personales (el orden, el respeto, el trabajo serio, la institucionalización del teatro en la región, la autenticidad, el trabajo hacia la comunidad y todos los demás) quisieran siempre ser transformadas en y por medio del trabajo. Donde lo exterior (el territorio, la ciudad y el público) justifica dicha actitud tenaz como un imperativo *ético en el hacer*, que deja de limitarse a la sola profesión (actor, actriz, director, dramaturgo, técnico, iluminador, etc.) abarcando a la totalidad de la vida cotidiana del artista, de este artista - investigador como diría Dubatti (2019) -, de este artista también humano que comprende y se compromete con ser y hacer algo más de lo que

un artista puede o debe hacer, que busca una relación mucho más humana entre personas, entre personas y su territorio y entre todas estas con el teatro y las artes escénicas.

Quizá, el teatro permita a este grupo la manera de estar presentes, de estar generando y buscando formar relaciones mucho más profundas entre personas para realizar una *célula social*, donde, las intenciones, proyecciones, aspiraciones y sus necesidades personales empiecen a transformarse en acciones que permiten ser comprendidas y no clasificadas o arquetipadas como primera necesidad. Quizá, en un futuro, las nuevas generaciones estén formadas con nuevas premisas que no traten de señalar o catalogar a las tendencias artísticas urgentemente, liberándose de conceptualizar y clasificar constantemente y de forma natural (que sin duda es correcto también), ya que, el teatro no dejará de investigar e investigarse, porque sabemos que es propio para su desarrollo y avance, pero sin dejar de hacerlo, esperamos que la perspectiva cambie y se incluyan nuevas miradas donde las disciplinas se sirvan de las artes y ya no viceversa, donde al parecer algo de eso en esta investigación podemos observar.

Podemos asegurar que logramos conectar y vincular a Arica como una categoría imaginaria que orbitaba por el resto de las categorías descritas y, así, de forma insólita, llegamos a algunas síntesis que podría mencionar como inesperadas, por cuanto, el camino utilizado en algún momento desapareció, apareciendo una red que tejió en su mayoría esta investigación. Como se cita a García Canclini (1989)

“Quizá puede usarse este texto como una ciudad, a la que se ingresa por el camino de lo culto, el de lo popular o el de lo masivo. Adentro todo se mezcla, cada capítulo remite a los otros, y entonces ya no importa saber por qué acceso se llegó” (p.16):

Hacemos cierre con una extensa cita, pero que nos presenta aquel tejido de nuestra red y que finalmente la pregunta de investigación queda pequeña para hablar conceptos que son temas

interminables como son el lenguaje, la adaptación, la experiencia, pero que sin duda ayudó a la comprensión de nuevas aproximaciones entre lenguajes escénicos y adaptaciones, especialmente desde este flanco académico, reconociendo la producción de conocimiento a través de la experiencia grupal, indagando en diversos puntos: territoriales, multiculturales, identitarios y autores referentes para la investigación cualitativa.

MB2 es una organización. Dentro de esta organización tiene distintos espacios. Una compañía que crea, personas que trabajan más administrativamente, personas que son más del mundo creativo, pero que la misma base ha sido el entrenamiento, y posiblemente, la idea de entrenar, entrenarnos o de hacer arte juntos es como el pegamento que nos unió. Finalmente creo que esto partió como buscando crear obras y se abrió a una cosa que generó un grupo humano que entiende una gestión cultural más allá de lo creativo (**GD.67 E.F**).

Bibliografía

- Alcaino y Hurtado (2010). Retrato de la danza independiente en Chile, Santiago, Chile: Ocho Libros Editores Ltda.
- Barba, Eugenio (1986). Mas allá de las ideas flotantes, ciudad de México, México: Grupo gaceta, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- Bogart, A., (2015). Antes de Actuar: La creación artística en una sociedad inestable, Barcelona, España: Alba artes escénicas. Traducción al español por Manu Berástegui.
- Bogart, A., (2008). La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte, Barcelona, España: Alba Editorial, Traducción al español por David Luque.
- Carruthers and Takahashi, (2007). The theatre of Suzuki Tadashi, New York, USA: Cambridge University press.
- Dubatti, Jorge (2020). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: Una Filosofía de la Praxis, LA ESCALERA N° 29 Año 2019.
- Campos, A., (2014). Participación y representación política de las mujeres, España: Revista Vasca de Administración Pública. Herri-Ardurularitzako Euskal Aldizkaria.
- Enciclopedia de Arica, (1972). Ensayo de información general del departamento de Arica. [Arica]: Ediciones de Enciclopedias Regionales, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/645/w3-article-618418.html>
- Espinoza y Miranda, (2009). Mutaciones escénicas Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo, Santiago, Chile: RIL editores.
- Fernández Labra, Núñez Navarrete, Cifuentes Miranda, (2010). Eukinéctica: profundizando las cualidades del movimiento, Santiago, Chile: La vieja ciudad edición.
- García Canclini, N., (1989). Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad, D.F, México: GRIJALBO, S.A. de C.V.

- García Martínez, A., (2012). Identidad y fragmentación en las sociedades multiculturales, Navarra, España: Universidad de Navarra.
- Tsangaraki Georgia (fecha no encontrada). Periferical Vision and the spiral Efect, recuperado de: <https://georgiatsangaraki.com/about>
- Griffero, R., (2011). La Dramaturgia Del Espacio, Santiago, Chile: Frontera Sur.
- Hincapié, L. (2008). La identidad fragmentada: Una actualización psicosocial, Menizales, Colombia: Universidad de Menizales.
- Holmberg, A., (1996). The theatre of ROBERT WILSON, New York, Usa: Cambridge University press.
- Jara H, O., (2018). La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles, Bogotá, Colombia: Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano CINDE.
- Larraín, J, (2014). Identidad Chilena, Santiago, Chile: LOM ediciones.
- Le Breton (2010). Cuerpo Sensible, Santiago, Chile: Metales pesados.
- Memoria Chilena, (2018). Por una dramaturgia del espacio: Ramon Griffero (1954), recuperado <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3667.html>
- Mendoza Barreda, C., (1988). Rememoranzas teatrales Ariqueñas, Arica-Chile: Alfredo Silva Dávila, periodista.
- Naranjo, S. (2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 206-223
- Suzuki, T., (2015). Culture is the body, New York, USA: Library of congress catalog. Traducción al inglés por Kameron Steele.
- Política Cultural Regional, Arica y Parinacota 2017-2022 (2018). Consejo Nacional de las Culturas y las Artes, Gobierno de Chile. <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/arica-parinacota/>

- Rivera Moragrega, Juan Pablo (2021, mayo, 19). Historia del teatro en Arica 1957- 1997 – María Imperio Robles Pavés (archivo de video), recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=eMn4SKnaXLE&t=404s&ab_channel=JuanPabloRivieraMoragrega
- Rodrigo Fernández Labra, (2015). Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento: <https://www.eukinetica.cl/rodrigo-fernandez>
- Sánchez y Royo, (2009). La investigación en Artes Escénicas. La Rioja, España: Cairon: revista de ciencias de la danza.
- Stéphan, J. (2011). Tres teatros de Vanguardia: Meyerhold, Fassbinder, Griffiero, Santiago, Chile: ARCIS.
- Universidad de Tarapacá, (2012). Agrupación teatral Talía celebra sus 28 años: Universidad de Tarapacá, recuperado de: <https://www.uta.cl/index.php/2012/04/04/agrupacion-teatral-talia-celebra-sus-28-anos/>
- Weisz Gabriel, (1994). Palacio Chamánico: Filosofía: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas, Ciudad de México, México: Gaceta S.A

Anexo 1: Pauta de entrevista

Objetivos específicos	Temas	Preguntas
<p>Analizar los referentes universales compartidos por la compañía</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Raíces de la compañía (Comienzos, objetivos, aspiraciones y asentamiento); - Relación de cada integrante con la Compañía (que buscan, aspiran, en la compañía); - Referentes: definir su importancia y relación con ellos. Indagar en la posibilidad de otros referentes que no estén en el marco teórico. 	<p>Quien me quiere comentar del inicio de la compañía, las motivaciones, ¿y un poco del escenario local en que se funda?</p> <p>Ahora me gustaría saber de qué manera se vincula cada uno con la compañía, por que llegan, que buscaban o buscaban</p> <p>Primero, cuéntenme si ¿logran identificar referentes-autores que la compañía comparta?, sea por su forma de lenguaje, sea, por ejemplo, por poseer una concepción de vida, de artista o de compañía, etc. determinante o importante para Uds.,</p>

<p>Caracterizar la particularidad del contexto local donde se sitúa la compañía. Este desde dos variantes: 1.- Artístico/cultural. 2.- Identitario</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Arica y el teatro. (desde una sequía teatral o una riqueza cultural, por ejemplo, o desde una Historia fragmentada); - Arica y el paisaje (¿Se percibe fragmentada o de poco desarrollo? ¿cómo lo logran percibir?; - Arica versus Chile (identitario de región marginal) o incluso frente a otras regiones (por situarse en una ciudad fronteriza multicultural alejado de otras ciudades nacionales) - Sentimiento de pertenencia, de relación subjetiva y significación de la 	<p>Cuando se piensa en el contexto local en el que se sitúan, ¿cómo consideran lo artístico y lo cultural de la ciudad?</p> <p>¿Cómo se vincula ese contexto que lograron identificar con ustedes como grupo y con ustedes como miembros de la compañía MB2?</p> <p>Ahora me salgo un poco de la compañía para preguntarles sobre su emocionalidad más subjetiva: ¿cómo se relacionan con la región, como se traduce o conceptualizan su sentido de pertenencia?</p>
--	---	--

	compañía con el entorno.	
Caracterizar cuales fueron los hitos fundamentales creativos que identifican las y los miembros de la compañía.	<p>La adaptación del lenguaje al contexto sobre la práctica/historia de la compañía (o la posibilidad de que el contexto haya enfatizado la adaptación)</p> <p>Reflexiones en torno a la pregunta de investigación (¿Cómo se adaptan lenguajes universales a contextos específicos?). En este caso, por ejemplo, ¿ha sido el contexto el factor que modificó cierta practica artística permitiendo una adaptación o han sido personas/grupo/referentes quienes han permitido una adaptación de cierto lenguaje universal? ¿hay momentos, recuerdos, donde se haya intentado proponer o emplear un lenguaje universal en su forma ‘pura’? ¿hay momentos o acuerdos que</p>	<p>¿Recuerdan algún hito fundamental a nivel creativo que consideran importante para ustedes como grupo?</p> <p>Además de aquellos hitos, hay variantes externas u otra experiencia grupal (personas, entrevistas, premios, ver una obra, viajar) ¿etc. que creen que empujó a nivel creativo tanto para ustedes como para el grupo?</p> <p>¿Consideran cada una y uno de ustedes esta experiencia grupal un proceso de formación del lenguaje?</p>

	se haya convenido conscientemente lo contrario?	
--	---	--

Anexo 2: Entrevista 1. Grupo de discusión

Identificación: Grupo de discusión (GD)

Entrevistador (GD.E. A)

Entrevistados:

- GD.E. J
- GD.E.M
- GD.E. F
- GD.E. E
- GD.E.C
- GD.E. Y

Fecha: 30 de septiembre 2021

Duración: 02:23:28 segundos

GD.1 E. A	¿Quién me quiere comentar del inicio de la compañía, las motivaciones, y un poco del escenario local en que se funda?
GD.2 E. F	E.F: Yo quiero contar algo al tiro, esto no lo sabe nadie. Cuando hicimos “Fauna: el misterio del quinto elemento” en el 2011 que fue como la primera obra de MB2 donde estaba la Cony Grez, la maría imperio no estaba en Arica y llamamos a todos los que habían llegado de Santiago: la Alejandra, la Copito, la Cony Grez, el Daniel, la Oriana, el Kurt, todos ellos que eran parte de la obra a firmar la constitución de la personalidad jurídica, porque la Imperio había arreglado todos los papeles para volvernos personalidad jurídica. O sea, si ella no hubiese hecho eso, no seríamos personalidad jurídica,

	porque ella fue la que lo armó, ¿cachái?, en el 2011.
GD.3 E. A	Oye E.I, y ¿por qué se hizo eso, y con esa necesidad de formalizarse?
GD.4 E. I	De hecho, iba a agregar que hice eso porque él me dijo: “¿puedes juntar a tales personas en tal fecha?” Porque tengo que...”
GD.5 E. F	De hecho, yo no me acuerdo de eso jajajaja
GD.6 E. A	Por qué se hizo ¿no? Podían haber dicho que no.
GD.7 E. I	Porque teníamos pensado desde que Fernand, por el 2009 que ya había empezado a hacer obras, montajes con sus amistades y compañeros, y, veíamos que se podían presentar proyectos, fundamentalmente en el 2%, pero debíamos estar constituidos como sociedad. Yo averigüé y ahí vimos que para entonces era necesario estar constituidos como personalidad jurídica.
GD8. E. A	Ahora me gustaría saber ¿De qué manera se vincula cada uno con la compañía? ¿por qué llegan? ¿que buscan o buscaban?
GD.9 E. E	A ver, yo recuerdo que, en el 2014, sí 2014, justo estaba haciendo unos talleres de verano en la Santo Tomás y había varios talleres, y en uno de esos estaba el de entrenamiento actoral, no

	<p>aparecían los encargados y, entonces dije ‘‘voy a ver’’, porque igual había pasado, estado en teatro antes tomando talleres, luego pasé por el Bafut, y entonces dije: ‘‘bueno, voy a ver la última’’ (si no ya me veía en la muni’ tirando papeles). Entonces fui y eran 3 opciones y dije: ‘‘ya bacán’’ coordino los horarios para el de las 3. y luego opté por uno, y ahí opté por entrenamiento actoral. Ahí nos encontramos con el Fernando y estaba la Cony Perez (la ‘‘Copito’’). Y Fernando se acordaba porque, bueno, ya nos habíamos visto en el 2007. Y ahí me vinculé recién. Recuerdo que en ese grupo estaba (de los que al menos después siguieron): la Alenei...</p>
GD.10 E. F	Ohhh, yo no me acuerdo de ella
GD.11 E. E	Estaba la Alenei que tenía unos 13 o 14 años, pero ya hablaba un poco más grande entonces era como una universitaria más, por decirlo de algún modo. Entonces estaba ella, estaba el Juan Pablo de ballet.
GD.12 E. A	El Juampi’
GD.13 E. E	el Juampi, pero era un grupo que ya venía de los talleres – que yo desconocía- que venía haciendo el Fernando en el Injuv antes. Entonces ese grupo después lo tomó la ‘‘Copito’’ igual en febrero mientras que Fernando se fue con Facu’ a España ese año, el curso lo cerró también la Copito y ella nos invitó a un taller que en este caso era pagado, y ahí varios seguimos, y después a mitad de año, Fernando nos reunió a ‘‘quien tiene interés’’. A

	<p>ese grupo de la Copito llegó el Michael. En ese grupo también llegó la Alenei, Michael y otros más. Y después en esa mitad de año que nos vuelve a reunir el Fernando, nos pregunta: “¿quién quiere estar, quien quiere seguir?” y no nos dijo de un lugar físico ni nada, sino, nos preguntó el interés y quién quería estar. Ya en el mes siguiente (junio julio por ahí).. recuerdo que en agosto nos junta Fernando en Injuv también con un taller de entrenamiento actoral. Recuerdo que éramos varios, hartas personas y ahí se formó como un elenco e hicimos una obra que se llamó “El despertar de primavera” que estrenamos como en octubre o noviembre más o menos. Ese fue como el primer grupo que yo conocí, la forma de teatro de Fernando, con esa base y luego entender que es parte de la filosofía de MB2. Ya en el 2015 se mantiene el mismo grupo, el Michael, la Alenei, se sumó la Pame y el grupo de los más chicos, Ivania, Joshy, los del primer elenco de “En desacuerdo”</p>
GD.14 E. A	<p>Entonces ¿el vínculo tiene que ver como con el interés? y ¿ese interés era de juntarse?</p>
GD.15 E. E	<p>Claro, es que yo tengo vinculación con el deporte, lo ligué más a eso. No era actuar por mostrarse, sino, lo veía más como una disciplina. O sea, tenías que ganarte el puesto, y eso a mí me llamo la atención, viendo que siguió -a mi juicio- hasta a la fecha. No se trataba del más talentoso sino quien le dedicaba más, y eso creo que también es la constante, no solamente como en</p>

	<p>MB2, sino en la vida. Tienes que dedicarte a algo para ir tomándole provecho. Esto nunca lo dijo Fernando: “quiero esto quiero esto quiero esto” sino que, empezamos a repetir las rutinas de entrenamiento y ahí fuimos entendiendo</p>
GD.16 E. A	<p>¿Es como que ese grupo finalmente es un medio para cumplir sus búsquedas? para el caso de que yo les preguntara: ¿qué buscan con la compañía?</p>
GD.17 E. J	<p>¿Pero esto está referido para el grupo que estuvo en ese tiempo?</p>
GD.18 E. A	<p>No, para cada uno de donde está ahora, no necesariamente de ese inicio que cuenta el Edu’ ahora, sino más bien, como qué buscan en la compañía ahora. El Edu’ decía: “enganchan en comunicación en temas con el otro que, puede ser buscar una amistad, o entrenar, por ejemplo.</p>
GD.19 E. Y	<p>Yo lo que busco en cualquier lugar es orden. No digo que seamos un cuadrado, pero que sea un orden. Por ejemplo: Escena Movida. Dijimos: “ya, montaremos, nos vamos a quedar, etc.”, eso para mí es un orden, ya que por ejemplo he participado por ejemplo cuando hacia lucha. Decíamos: “ya chiquillos hay que armar el ring, va a ir el Yiyo, el Roberto, y el Miguel” y al final llegaba yo no más y tenía que armar el ring solo, había cosas que tenía que hacerlas típica con alguien y no podía y etc.” entonces a mí por lo menos eso me gusta de MB2 que, quizás todos</p>

	<p>tenemos horarios muy distintos, pero de alguna manera siempre como que buscamos la forma de encajar y poder realizar las cosas que hay que hacer. Cada uno tiene sus actividades, cada uno tiene sus hobbies, pasatiempos que son muy distintos unos de otros, pero siempre de alguna u otra manera buscamos la forma de conectarnos y de poder realizar bien un trabajo. Varias veces después de escena movida u otras instancias que hemos tenido en la sala siempre me han dicho que lo que le gusta o los que les llama mucho la atención de MB2 es el orden. Y además otra cosa que me gusta mucho y no digo que necesariamente tenga que ser un lugar así para yo poder entrar, pero es por así decirlo como: “la horizontalidad”. Voy con esto a que, claro, si bien es el Feña es el que dirige la sala, la Impe se encarga de otras cosas, el Edu también, el Jp, etc., pero no es una cuestión, así como que, por ejemplo, el Feña yo vaya a su oficina y toque la puerta, así como “oiga jefecito ¿le hago una pregunta?”, sino que es como “oye Feña, te puedo preguntar algo?” y era. Así mismo con los demás, por ejemplo, el Jp, etc. No es como cuando me pasó que cuando yo recién entré, veía a los Movidos, así como dioses, así como que “no puedo hablar con ellos”, yo soy un simple mortal.</p>
GD.20 E. E	Ahora ya sabes la verdad jaajaj

GD.21 E. Y	Entonces esas cosas, o sea son varias cosas, pero al menos las 2 que más me apegan a MB2 es la horizontalidad y el orden. Y que bueno, del orden deriva la disciplina etc. Otro detalle es la confianza. Por ejemplo, la confianza en que, si yo un día llego y le pregunto a Jp, ‘‘sabes me pasa tal cosa’’ o que un día el Feña llega y me pregunta ‘‘ ¿tuviste algo?’’, ‘‘no, me pasó esto’’ o, al contrario, ‘‘como estay? ‘‘me siento la raja’’, etc. Eso me gusta. Son como los 3 pilares que por lo menos me gustan de MB2: el orden, la horizontalidad y la confianza.
GD.22 E. A	Oye y eso que hablaban antes, tanto de los pilares ahora, como aquella forma que nombró el Edu que Fernando traía, que no dijo cual forma, solo ‘‘una forma’’, ¿tiene que ver con referentes u otras personas como formas traídas de las casas o bien, personas influyentes?
GD.23 E. Y	Siento que es inevitable no tener referentes durante la vida y no tan solo directores o actores, sino que, claro, como dijiste ‘‘de la casa’’ y etc., pero yo por lo menos a la sala siempre la he visto muy Japo’, no sé, como que a mí por lo menos me gusta mucho la disciplina que hay en las artes marciales, y la mayoría de las artes marciales vienen de Asia, entonces apenas entré a MB2, al toque me imaginé a MB2 como un dojo.... sí porque....
GD.24 E. A	Jajaja como madera...

GD.25 E. Y	Sí, como madera, y los ritos que hay, por ejemplo: barrer, que es una cosa que muy normal. Pero hay muchos lugares donde no se hace. Entonces barrer. Que los mismos actores o la demás gente de la compañía se encarguen, los estudiantes, y el respeto a la sala y no sólo a la ‘‘Gastón Herrera’’ donde ensayamos, sino a las otras. La teórica, el baño lo respeto jajaj. Entonces es como sí, siento que los referentes, claro, por lo menos a mí me dirige mucho como a la disciplina japo
GD.26 E.E	A mi igual me pasa eso.
GD.27 E.A	Y si tuvieses que nombrar a alguien que tenga que ver con esa disciplina, ¿sería?
GD.28 E.Y	Suzuki.
GD.29 E.A	¿Y a alguien más?
GD.30 E.Y	Anne Bogart. Jajaja
GD.31 E.A	Es ‘‘heavy’’ pensar lo mismo. Pensaba también en la Georgia quien es también alguien super determinante de todos los procesos de la escuela, de primavera o del año, incluso. Que trae otras cosas, que quizá no necesariamente es ‘‘ese tipo de disciplina’’, pero sí trae una comunicación distinta. Pero la dejo aparte ya que para mí son muy distintos, Suzuki, Anne Bogart y la Georgia, pero sí creo que ella es alguien super

	<p>determinante en tejer las subjetividades de cada uno y cada una, ¿cachai'?, como que hila super bien eso. Y por eso creo que funcionan tan bien los proyectos de creación final que aparecen o los de los workshops gigantes y todo. Porque claro, a veces igual viene gente que no son del MB2 propiamente tal y sigue funcionando super bien, creo que la Georgia también ahí tiene como 'algo'</p>
<p>GD.32 E. J</p>	<p>Concuerdo caleta con lo que dice la Anto. La Georgia es como una calidad, no sé si una calidad, pero una huella distinta</p>
<p>GD.33 E. F</p>	<p>Pero es como una energía distinta, de trabajo. Lo que pasa es que la Georgia difiere de Suzuki en el sentido de ser más latina, pero ella igual viene a trabajar. No viene a festejar a la sala, es griega y todo lo que tú queraí, pero tiene una energía de trabajo intensa, estructurada... pero ella viene a hacer un trabajo, no viene solo a pasarlo bien. Creo que quizá eso es algo que nos vincula, como que todos sabemos, yo creo que en general de los que se han quedado.</p> <p>Hay algo de lo que dice el Yiyo de la horizontalidad que yo no sé si somos tan horizontales en verdad, pero, sin embargo, sí creo que hay mucho respeto, y como hay respeto de los roles de cada uno eso hace que tengamos un buen trabajo, ¿cachai? Y quien no respeta ese orden natural que tenemos, se tiene que ir, ¿cachai? Y hay gente que no ha aguantado por</p>

	<p>eso, porque quieren, porque como que aspiran a otras cosas ¿cachai''? Ellos quieren decidir o ellos mandar, cuando ese rol es mi lugar, así como la Impe' se encarga de los papeles o de cosas más de lobbies, ¿cachai? o la misma Cony Grez cuando nos hace clases. Nos hace clases y nadie lo refuta... no sé, por decir algo. Entonces En ese sentido la Georgia trae una energía de trabajo y ella siempre lo dice, lo dice en su documental que tenemos de su workshop que yo y ella nos llevamos bien porque hablamos desde el cuerpo, y desde ahí nos entendemos, y creo que eso me hizo mucho sentido de ella, sin ser bailarina, sin hablar de la danza, sino que hablar de la energía del cuerpo.</p>
GD.34 E.A	<p>Traduciendo eso, creo que lo que trae la Georgia es esa confianza que se genera finalmente, porque claro, tú nos hablabas de cada uno en sus roles, y también en los roles que le tocan a la otra persona, esa responsabilidad que se asume y se le otorga a otro al mismo tiempo. Uno no se mete en esos roles, porque confía en la otra persona. Creo que la Georgia permite que esa comunicación que -parte desde el cuerpo- llegue a una confianza tal, que siga funcionando. Que no solo termine en el escenario, sino que perdure en la vida, que haga permear al grupo. Que esa confianza ayude al resto del grupo sin que necesariamente esté la misma Georgia.</p>

GD.35 E. E	Mientras los escuchaba, iba haciendo mis reflexiones, por ejemplo, en el 2014 el Fernando traía los Viewpoints y también el Suzuki, quizá no a profundidad sino algunos ejercicios. Ahí algunos enganchamos y nos mantuvimos y después de eso sirvió de base para, por ejemplo: recepcionar a la Georgia que, es más “desorden”, pero desde eso “latino” que dice Fernando, y, hay que saber lidiar también con eso. Y si no hubiésemos tenido esa base anterior, no sabríamos sacarle provecho a lo que nos trae también.
GD.36 E. F	Y que fue lo que pasó con los chascones, ¿cachái? Todos los chascones querían puro carretear con ella.
GD.37 E. E	Y ese es el gran punto que, por ejemplo, la cultura del chileno en sí sobre lo que yo al menos visualizo es que, como que si se tiene un espacio para webiar... weon lo estirai’ de 5 o 10 minutos a media hora, o a la hora.
GD.38 E. F	“Y mejor hagamos una fiesta”
GD.39 E. E	Claro. y si bien, “también somos buenos pa’ trabajar, pero si aparece ese espacio, démosle”. Con la Georgia también era eso, pero la Georgia después te decía, y justo fue lo que nos pasó con la Nadine; “ya, pero cuando hay que trabajar no hay webeo”, ¿cachai?, y que todos entráramos en esa energía también costaba, porque habían unos más que otros que les gusta más el webeo’. No eran capaces de separar los roles o los

	<p>tiempos. Pero aun así se conseguía un resultado. Y también me acuerdo, revisando los recuerdos de Facebook hoy día, cuando vino la Kiki, y la Kiki también era “así” (gesto con la mano haciendo referencia a esfuerzo), entonces poder llegar a eso. Y después ya empezamos, por ejemplo: el paso de Kameron. También que era otra cosa, ligado a Suzuki, pero ahí no podía vacilar, no había espacio, porque tenía que ser casi... tu concentración... tenía que estar a full.</p>
GD.40 E. A	<p>Como que todos ellos traen un método, pero además del método, una concepción aparte, con la métrica de trabajo, matices, valores de trabajo y se vuelve a vincular con eso del “qué buscan dentro de la compañía”, porque hay conceptos que hemos hablado un montón que tienen que ver con disciplina, pero esa disciplina me gustaría saber también ¿por qué?”, por qué seguir esa disciplina.</p>
GD.41 E. E	<p>En lo personal, siento que todo lo que he ido logrando en el centro MB2, tanto por estar ahí, por el Fernando, y siempre lo visualice como un sueño, porque veía difícil ser actor, y desde ese plano, sigo viviendo el sueño, pero también se sentaban bases. Yo creo que por ejemplo estar en la cara y ser protagonista de una obra- quizá lo verá el resto, y bien- pero para mí lo veía como un equipo que está ahí. Porque también el que nos dirige nos ve como un equipo. No es como que por ejemplo “ya esta es la parte de él”, sino</p>

	<p>que, por ejemplo, en la pared cuando la empezamos a trabajar, estaba el coro y el corifeo igual de importantes. Y al menos desde lo que yo observé todos concebimos eso. Inclusive algo que hablamos harto, un momento en que Fernando no estaba porque le tocaba trabajar y que de hecho lo hablamos los dos, entonces en ese tiempo que estaba la pared a full tuvimos que salir 7 a actuar cuando éramos 15 con músicos, y salimos 7 o 6 y el equipo estaba incompleto e igual se hizo. Un equipo, para mí el sentido de equipo lo vi cuando estuvo la Georgia, cuando lo trabajamos con la Nadine o Kameron. Ese sentido de equipo es más fuerte que cualquier.... Como lo dijo el Fernando: “quien quiere mostrarse más, no sé cuánto durará, pero no durará mucho tiempo”.</p>
GD.42 E. A	<p>Dijiste algo sobre que “era difícil ser actor” ¿tiene que ver con la ciudad, con la región?</p>
GD.43 E. E	<p>Yo creo que, con la ciudad y el país, pero más con la ciudad que con el país, porque también es algo que no está validado todavía 100%, todavía se sigue con esa mochila de que “el artista hace esto cuando quiere, cuando se motiva” y por eso engancho tanto con la disciplina de la sala, porque es trabajo. No es como un acto milagroso de que “uh, actuó bien”. Si no, practicando practicando, practicando, ni si quiera buscando lograr esto o un pale, sino trabajar, trabajar, trabajar para aportar a lo que me digan o lo que tenga que hacer.</p>

GD.44 E. A	Entonces MB2 trae de alguna forma un arma que ayuda a poder ser profesional. Y ahora ¿Cómo miran MB2 frente a lo local, frente a Arica?
GD.45 E. E	<p>Yo voy a tomar algo que nos han comentado y que lo he escuchado: cuando nos ven en el hecho de que vas a entrar a un lugar donde te van a hacer una entrevista, la misma presencia entrega una información. Es como ‘ah ya, los chicos de MB2 tienen el mismo discurso’ y eso lo he escuchado mucho, porque he sido tanto parte de entrevistas como estando detrás de los chicos que han sido entrevistados, y es como que todos hablamos lo mismo sin ponernos de acuerdo. Como que, no tengo que preparar al yiyo para, sino que llega y sabe. Porque está en el cuerpo, es como lo que decía Fernando igual. Como que hay tanto entrenamiento detrás que ahí se ve el trabajo, que es como que él sabe qué es lo que tiene que decir y no porque alguien lo mande sino porque le hacen las preguntas y él va ordenando como poder responder, y en base a eso si tu vai’ revisando, la gran mayoría contiene el concepto, o las ideas. Yo creo que por ahí va. Y eso creo que (opinión super personal) se diferencia del resto. Y eso ya, pasa que cuando alguien que se diferencia del resto: hay gente que se suma o hay gente que te tira piedras no más (el que no puede alcanzar eso) lo veo así al menos, y no solamente en el teatro, sino que en otras áreas. La cultura igual chilena trata de</p>

	<p>bajarte al nivel de ellos que subir a ese nivel. Mas con un fin de igualarse, pero hasta cierto punto y no de alcanzar un nivel que me están proponiendo. Eso creo y por eso veo que al menos llegué al lugar correcto. No pude haber tenido mejor formación que acá, no puedo seguir formándome que acá.</p>
<p>GD.46 E. F</p>	<p>Yo creo que el Edu dice algo que me hace sentido, en términos de que, creo, bueno igual yo estoy desde adentro, pero me permite mirarme... jajaja... en términos de Dubatti, del artista investigador'', yo creo que tenemos autenticidad. Siento que MB2 es super autentico. Nosotros hacemos lo que decimos. Si tenemos que hacer las cosas, las hacemos. A pesar de que yo soy medio nerd y de que siempre me ha gustado estudiar y todo, pero no estamos buscando conceptos rebuscados para hacernos interesantes o para hacernos comercialmente atractivos o socialmente llamativos, etc., eso es lo que hacemos, y creo que esa es la autenticidad que tiene y que la gente lo siente, digo, el público. Y quizás otros también y quizás a otros no les parece, pero creo que nosotros somos super auténticos, no estamos nunca ahí como ''snoob'' tratando de decir: ''oye emh aquí estoy'', nosotros estamos haciendo cosas. ¿Cachai?, y creo que eso es. Y eso lo entendí cuando una vez la ''Chila'' dijo en el 2019 que el ''Carnavalon'' había visto a MB2 hacer hartas cosas, que traían profes y que les funcionaban y</p>

	<p>no sé qué, y ahí ellos decidieron traer a una profesora para hacer un taller de pedagogía teatral. ¿Se acuerdan de una chica de Santiago? y ahí la chila dijo ‘‘nosotros nos hemos dado cuenta que nosotros también podemos hacer cosas porque nos hemos dado cuenta que MB2 también hace cosas’’. Y ahí pensé, claro, siempre el discurso local ha sido ‘‘no sé puede ’no sé puede no sé puede’’ y yo dije: ‘‘bueno, tendrá que poderse’’. Y ahí la primera cosa era traer una profe de Grecia, lo cual era algo impensado ¿cachai?, una inversión millonaria, y eso era parte. Claro, primero era tener una sala de teatro, pero porque, por ejemplo, la Copito se fue al tren a hacer un taller en el 2014 porque no habían más espacios. Hasta el 2014 o: hacías un taller artístico en el tren o en el tren.</p>
GD.47 E. E	<p>De hecho, esa vez, me acuerdo que tuvo que hacerlo en su casa, pero sí había hecho uno en el tren.</p>
GD.48 E.F	<p>Ahhh, ¿cachai’? Porque no había otro lugar que no fuera el tren. O sea, estaba el teatro municipal pero no era para hacer talleres, era para hacer presentaciones, y para mí un poco en ese tiempo que me creía vanguardista y era como: ‘‘hay que hacer el cambio’’: medio ‘‘anticultural’’ de todo ese sistema, haciendo otra cosa más, como lo que había visto en Santiago, en México, ¿cachai’? Como en esa línea. Y siempre fue las acciones porque la maría imperio me conoce, y nos</p>

	<p>conocemos desde el colegio ¿cachai?, y yo siempre hice cosas, eso es lo que más pienso. Cuando pienso cosas, digo: ‘ah, lo vamos a hacer’.</p> <p>Escribí una obra y la maría imperio la empezó a hacer girar por colegios, por jardines, en el colegio, ¿cachai’? Siento que como que ese ha sido el método MB2. El método MB2 es hacer cosas y que sea autentico, nunca estamos haciendo.... no sé. Es que en verdad pienso que nunca ha sido snob, como tratando de demostrar algo que no es.</p>
GD.49 E.A	<p>Y eso autentico, respecto a lo que hablaba el Edu de que no ha encontrado un lugar mejor. ¿Qué pasaría si MB2 estuviera en otra ciudad? ¿A qué responde eso autentico? ¿sería lo mismo que estuviera en La Serena o en Conce’? Porque hablas de que MB2 es autentico, y pienso, lo autentico también responde a algo, quizá ¿a la ciudad? Ya que hablabas por un lado de que en Arica nunca hubo algo, y por el otro, había un pensamiento de que tampoco se podía hacer, hasta que se hizo algo, trayendo por ejemplo a alguien a hacer clases. Y que luego de eso, ‘la chila’ también trajo a alguien, y así.... ¿tendrá que ver con Arica, ya que nos encontramos acá, porque Tacna que está al lado, sucedería igual o no sucede?</p>

GD.50 E. F	<p>Mira, yo pienso que acá se hace poco, en verdad se hace muy poco. Para pensar que, en la mesa de teatro hay 30 personas y que con suerte ha habido 1 estreno posible en el año... o dos, no sé... se hace bien poco, super poco en términos de creación de producción se hace super poco localmente. Mira no sé si es el clima, no sé si es la forma de vida, no tengo esa respuesta concreta. Yo creo que es el sistema de producción que Arica no lo tiene. No tiene un sistema artístico que le permita, incentive a estar moviéndote constantemente, porque es más "comunitario". Insisto, comunitario, porque en lo comunitario lo primordial es como el compartir, entonces, los sistemas de producción más industrial tienen como objetivos tener productos, por ejemplo: temporadas, giras, no sé qué, y aquí creo que va por otro lado, y así en Arica en general. Y en ese sentido hacemos un contraste.</p>
GD.51 E. I	<p>Yo quiero decir algo, respecto a si MB2 podría estar en cualquier ciudad, creo que, si está Fernando, porque es la esencia de MB2, y lo otro es un hacedor, integrando tus talleres, porque como decía el Edu: el 2014, pero esto fue antes, ya que cada vez que Fernando venia y estudiaba, y hacía en el Injuv los talleres en vacaciones de invierno, MB2 puede ser en cualquier parte del mundo si está Fernando, en punta arenas, etc.</p> <p>Y quiero hacer un paralelo porque como yo he estado en varios grupos, esto en cierta forma</p>

	<p>igual ocurría en El Talia. En El Talia era Julia Olivera, y ella hacía talleres, festivales, y claro, ella era una máquina de hacer obras, hacía unas 5 al año, lo cual Fernando no está muy lejano ... y talleres, en fin, durante mucho tiempo, y festivales y cosas. Entonces cuando es la cabeza la que necesita hacerlo, bueno, todos los demás se suman, y a quienes no les da el cuerpo o no quieren, bueno irán quedando atrás no más y ahí quedan el elenco más todos los que están en ese mismo espíritu, que es como la mística del grupo. La mística del grupo lo crean todos a partir de la cabeza.</p>
GD.52 E.C	<p>Volviendo un poco atrás, hay cosas que me gustaría mencionar. A mí me cuesta mucho definir un momento exacto en el que yo sienta que nació MB2. Para mí fue algo como cuando estay pinchando y después pololeando, pero no sabes cuándo pasó jajaja. Me acuerdo que partimos haciendo talleres donde la Marcela, que si mal no recuerdo la primera vez que hicimos un taller para niñas y niños, salió en el diario, y en el diario salió que era gratis, pero no era gratis, y se nos llenó la escuela de ballet con muchas familias. Y después hablábamos con Fernando y decíamos: “¿qué hacemos weon?” porque igual vinieron las familias con las cabras chicas y era como ‘’hee la media oportunidad, bailen y hagan cosas’’, pero era como super triste quitarles como eso, pero por otro lado era como ‘’pucha, igual va a ser nuestro trabajo de verano’’, así que,</p>

	<p>luego tuvimos que conversar todo con las mamás y los papás, y si mal no recuerdo ¿ese fue el primero en el que yo participe en la escuela de ballet?</p>
GD.53 E. F	<p>No lo sé, como que no me acuerdo. Mira, la primera escuela de verano que hicimos fue en el 2011, hace 10 años.</p>
GD.54 E.C	<p>¡Ay, wow! Jajaja</p>
GD.55 E. F	<p>Esa fue la primera. De hecho, antes las escuelas de verano en Arica no existían. Nadie usaba el término ‘‘escuelas de verano’’ hace 10 años. Nadie, nadie, nadie, es un término que armé a propósito de copiar una cosa gringa de una serie que eran como estas escuelas de verano de los gringos que se iban de campamento. No había escuelas de verano, y después al año siguiente, las escuelas deportivas (como gimnasios) empezaron a tener escuelas de verano. De hecho, la escuela de ballet de la marcela no tenía escuela de verano. Yo entré en el 2006 a la escuela y en el 2006 al 2011, 2013, 2014 que nosotros hicimos escuela de verano en el ballet nunca el ballet mismo hizo. Y en el 2015 ella empezó a usar escuelas de verano. pero ella nunca hizo en el verano nada, nunca nadie hizo o tenía escuela de verano, porque en el ‘‘verano se descansa’’</p>
GD.56 E.C	<p>Después empezó a aparecer todo en el verano, el circo, todo era en el verano.</p>

GD.57 E. F	<p>Pero en el 2011 es que nadie hacia nada. Digo, como concepto "escuela de verano", yo pienso que el concepto "Escuela de verano" lo empezamos a usar nosotros. Así como el concepto "cuentacuentos". Disculpen quizá la maría imperio me va a retar, pero nadie lo usaba. Yo empecé a hacer cuentacuentos en el 2010, que es cuando llegué en el primer año de universidad y en ese momento nadie decía "cuentacuentos".</p>
GD.58 E. J	<p>¿María imperio Puedes refutarlo o no?</p>
GD.59 E.M	<p>Ehhhh, sí, no existía eso del cuentacuentos, yo desde el 2006 en un programa de radio, en la radio "sensacional", financiado por mí misma los primeros 6 meses y luego obtuve un fondo del libro, y, ese programa se llamaba: "Cuentacuentos", pero aparte de eso, no existían cuentacuentos.</p>
GD.60 E.C	<p>Entonces todo eso fueron cosas que empezaron a hacer y ocurrir: distintas cosas, distintos lugares, y, creo que para mí el nacimiento o inicio simbólico fue cuando ya tuvo su espacio, y cuando el Fernando me mostró este lugar y todos los planes que tenía en su cabeza. Y claro, nosotros compartimos todos esos lugares previos, de vivir, de estudiar de hacer, y yo siempre lo digo: "Yo lo que amo del arte es</p>

cuando algo que está en una mente pasa a estar en este plano real, ese momento creativo que está en ti abundando tus emociones y todas tus obsesiones, tu energía de repente se transforma en realidad''. Entonces, creo que, con el Fernando tuve esa suerte de ser muy espectadora de esa creación, como de pasar de algo que él pensaba mientras comía galletas frac a algo que ocurriera realmente. Y eso es muy bonito, muy bonito porque es artístico del segundo 1. Y creo que también concuerdo con el Feña respecto lo horizontalidad. Yo no sé o no siento al menos el MB2 como un lugar horizontal en términos pedagógicos o metodológicas, sin embargo, considero que es un espacio de mucha confianza y mucho respeto, y muy de que "siempre está el espacio para conversar", siempre están las personas ahí, como que nunca voy a ir y te vai a encontrar con que el MB2 cerró por un mes y nadie más supo nada, porque es un lugar que siempre está disponible, eso como con respecto a lo que habían mencionado.

Y yo creo que el MB2 si fuera en otra ciudad sí se podría hacer. Pero no sería lo mismo. Artísticamente no sería lo mismo. Las creaciones no serían las mismas creo que uno siempre habla del territorio en el que está habitando y de la experiencia que uno está viviendo en ese lugar. Es una opinión super personal. Yo siento que a mi Santiago me cambió mucho, si no me hubiese venido a Santiago no sería la misma, entonces los lugares si afec..., sí inciden en quién eres y lo

	<p>que hacen y en qué manera. Sin embargo, creo que sí se podría hacer aquí y en la quebrá' del ají, sí, pero no sería lo mismo.</p>
GD.61 E. A	Oye, El. Jp iba a decir algo
GD.62 E. J	<p>Estaba pensando en la primera parte del por qué uno se une a este grupo, a este espacio. Creo que cada uno va entrando con cosas distintas y en el camino vamos como mezclándose y empieza a aparecer estos conceptos como de ‘‘algo más grande’’. Pienso que mi principio fue: primero fue ser parte de algo. Porque cuando entré había algo grande, y ser parte de ese algo grande era atractivo. Pero luego en el camino hay dos cosas que para mí son importantes, una de esas es la formación y el trabajo. Y esas dos cosas empiezan a repetirse, repetirse, repetirse, repetirse. Y que van marcando, van marcando también el filtro de quienes son parte y quienes no, quienes se van cayendo como de este gran barco que es MB2, de ser o no ser, de ser parte o no. Porque claro, esa autenticidad de la que habla Fernando es eso también: el hacer. En el hacer está eso autentico. En el fondo no estamos diciendo que vamos a hacer algo y no lo vamos a hacer, o que estamos diciendo que queremos ser algo más, sino que, lo hacemos, y eso es formación y trabajo.</p>

GD.63 E. A	¿Es formación artística?
GD.64 E. J	<p>Yo creo que, es más formación artística y personal, porque nos vamos pareciendo en personalidades, claro, hay un líder y todo, pero somos de alguna forma con estos gustos similares en cuanto a querer seguir formándose y querer seguir trabajando. Lo mismo que dice el yiyo, el viene de ese lugar de querer hacer hartas cosas, él también, tú también, ¿cachai? De estar metido en cosas, y no todas las vidas son iguales. En ese sentido, cuando me mezclo con otras personas jóvenes que están en la edad de Yo a los 18 años por ejemplo ya estaba trabajando... y acá en la mayoría somos todos de ese lugar, todos estamos haciendo ‘pa, pa, pa, pa’, hasta la maría imperio ahora la ves conectada acá y te apuesto que más rato va a bajar al centro a hacer algún papel... o ya está bajando. Y después la ves en una entrevista, no sé, y así. Como que eso es una personalidad de MB2, y ya es un filtro, porque si no estás ahí en ese tiempo, en ese - movidos- en ese movimiento, no te sentís parte.</p>
GD.65 E. F	<p>Y es que no hay mucho espacio para dudar. Porque estay haciendo y solo estay haciendo, no tenís espacio para.... Y los que dudan se caen, ¿cachai? Quienes le ponen mucha cabeza o que tienen muchos rollos personales y no logran superar esos rollos para... se cae, porque claro, la maquina sigue, si la maquina al final nunca</p>

	<p>para, y todos nosotros hemos tenido pausas, y volvemos y no sé qué, porque obviamente necesitamos espacios personales, incluso yo. Pero volvemos a hacer cosas. Tenis razón en verdad en eso, es el hacer el que nos mantiene juntos.</p>
GD.66 E. J	<p>Nunca vas a llegar a un MB2 cerrado.</p>
GD.67 E. F	<p>Eso es lo terrible de esto, nunca hay nada que hacer. Y yo creo que algo que tú dijiste Anto en el inicio y escuchándolos a todos Uds. y con mis propias reflexiones es que esto no es una compañía de teatro. Esto es una organización, MB2 es una organización. Dentro de esta organización tiene distintos espacios. Una compañía que crea, personas que trabajan más administrativamente, personas que son más del mundo creativo, pero que la misma base ha sido el entrenamiento, excepto la María Imperio, aunque la maría imperio me entrenó a mí, como que igual compartimos esa base y posiblemente, la idea de entrenar, entrenarnos o de hacer arte juntos es como el pegamento que nos unió. Porque hoy, tú trabajas en cosas administrativas en MB2, tú también Eduardo desde más afuera, porque no sé, tienes otra vida, ¿cachai? Pero estay vinculado como embajador, no sé, en distintos lugares, quizás hoy día no como actor específicamente, pero como prensa, como, ¿¿cachai?? Lo mismo el Yiyo, que parte como en</p>

	<p>la escuela y se hace cargo de cosas de la sala y así todos, ¿cachai'? Pero todos seguimos vinculados a la organización MB2 sin ser actores necesariamente, sin ser parte, o sea, finalmente creo que esto partió como buscando crear obras y se abrió a una cosa que generó un grupo humano que entiende una gestión cultural más allá de lo creativo. Cachai.</p>
GD.68 E. A	<p>Es lo que dice el. Jp, es la formación por un lado y la otra, el trabajo que, incluye todas estas artísticas que pueden ser gestiones, administrativas propiamente. Y además la formación constante más allá de que cada uno se encuentra con intereses e ideales y de todo el sueño que -retomo del concepto del Edu- 'la búsqueda de ser actor, ya que en Arica era medio imposible'' casi como su sueño'' que él mismo lo encontró en MB2 que, al parecer en Arica alguien no puede ser actor si no vas a estudiar a algún otro lado.</p>
GD.69 E. J	<p>Por eso a mí me gusta, me encanta el concepto de trabajador de las artes, porque siento que eso nos dice mucho más de lo que un actor pueda hacer o ser</p>
GD.70 E. F	<p>Es que expande el campo po'.</p>
GD.71 E. J	<p>Caleta.</p>

GD.72 E. F	<p>Porque tiene que ver también con ser generoso, porque no siempre vas a estar en el escenario actuando, porque el sistema de producción en el cual vivimos no nos permite 1. Pero también, porque quizá uno también tiene “otros llamados” y está bien que podamos tener esos “otros llamados” ¿cachai?. Por ejemplo, la Cony, con su trabajo en MB2 ha sido fundamentalmente pedagógico. Como que creo que, en ese sentido, claro, ella ha actuado en el diario de Facu los últimos 7 años....</p>
GD.73 E. F	<p>Asistente, entrenando. Etc. Cuando yo no estaba ella estaba en soy José Mamani, en cuerpo oscuro, etc, ¿cachai? no hay que estar solamente en el escenario actuando para decir “ah! es que si no estoy actuando no...” porque cuando estamos haciendo uno se vuelve/encuentra útil haciendo cosas po’.</p>
GD.74 E. J	<p>Pero igual eso es determinante, porque en otras partes, claramente uno puede llamarse “trabajador de las artes” y hay una persona que sí está haciendo eso, no sé si en Chile, (como el Andrés de España, por ejemplo), pero lo que nos va a validar es que somos pocos, somos 30 en la mesa de teatro, etc. Siendo pocos en Arica, el círculo artístico en Arica no es gigante, ¿cachai? Como que por eso estamos haciendo de todo un poco.</p>

GD.75 E. A	<p>Siento que esa organización y del trabajo de las artes, nuevamente se vincula a los referentes, porque los referentes como Suzuki o SITI Company, ellos también son pocos. Son la compañía, Ellen por ejemplo actúa y hace clases y hace la pega administrativa antes de la clase de las mañanas. Y en Japón la gente vive en el mismo pueblo. Claro, quizá en otros lugares, como Europa se da eso de que puedas llegar a hacer tu pega como muy en específico, pero ahí también hay lugares como ‘‘MB2’’ donde se rige porque sus referentes vuelven. La estructura y no solo el método que la compañía práctica, sino la organización completa. Toga o SITI Company se repiten acá. Pienso que no es de la nada o azaroso. Hay un hincapié como decía la Impe ‘que está la cabeza y otros entran en ese gusto y comparten esas ideas.</p> <p>Ahora me salgo un poco de la compañía para preguntarles sobre su emocionalidad más subjetiva: ¿cómo se relacionan con la región, como se traduce o conceptualizan su sentido de pertenencia?</p>
GD.76 E. I	<p>Yo quiero decir que siento que hemos crecido cada una de las personas que hemos estado aquí en forma esporádica o de todos los años, en fin, todos los que estamos o hemos estado: hemos aportado. Primero: con nuestro amor al teatro, a través de los talleres, de las diferentes actividades, pero a la vez como nos hemos desarrollado y hemos seguido aprendiendo cada</p>

	<p>uno ya sea en MB2 o en diferentes partes, todos hemos crecido, y eso también ha sido un aporte a esta organización MB2. Por lo tanto, la organización MB2 se ha nutrido de los saberes no solo de Fernando que es obvio el alma matter, sino que, de los saberes del Edu, Yiyo, Jp, y de toda la gente y todos los alumnos y alumnas que ha pasado, aunque sea un grupo de profes, de mayores, todas estas vidas y vivencias se han sumado y le dan este maravilloso perfil que cada vez va creciendo y es variado como un abanico.</p>
<p>GD.77 E. F</p>	<p>también lo creo y es natural. Mientras uno más adulto se hace, las cosas también cambian, se modifican cosas, siento que hoy estamos hablando de MB2 luego de 10 años que se inició. Esto partió el 2011 con el nombre “MB2”. Entonces cada uno de Uds. son de distintos periodos. La Imperio y la Cony muy inicial, luego el Edu con sala, luego el Jp que empieza la generación de estudiantes, la Anto, y luego el yiyo. Y todos Uds. son de distintos periodos de MB2 y hay cosas que se han mantenido con el tiempo y ahora sigue creciendo. La pandemia hizo expandirnos más, por ejemplo, ahora tiene un sentido terapéutico, antes nunca. Ahora somos también “arte y terapia”. De hecho, creo y a raíz del ejemplo del Andrés que parece super bueno que, él solo hace clases y solo actúa.... Sipo’, yo creo que MB2 es innegable que tiene un carácter comunitario, en el sentido que no</p>

somos comunitarios de base. No somos la junta de vecinos que se organiza para hacer un picante, pero sí, comunitarios en términos que, el trabajo está puesto en la comunidad, ¿cachai? Nosotros mismos primero: juntos entrenamos, juntos limpiamos, juntos hacemos y después con la comunidad fuera de MB2. Además, cuando uno dice comunidad siempre se piensa que es al tiro el conjunto habitacional no sé cuánto. Y no es solo eso, tiene que ver con que, a nadie le da asco limpiar el baño, barrer la sala, porque entendemos que son cosas que tenemos que hacer y son parte de cuidar nuestra comunidad, estamos todos ahí. Por su puesto, hay algunos que les gusta menos. Entendemos las dificultades, sabemos que hay uno que llega tarde sabemos que hay otro que, se estresa rápidamente, sabemos que hay otro que no sé qué, que a ese hay que webiarlo poco o con cosas específicas. Creo que somos bien homogéneos en términos de ideas artísticas y humanas, pero somos bien heterogéneos en tanto personas. Siento que somos super distintos. De hecho, nosotros nunca hablamos de política, por ejemplo, ni de partidos, etc., por su puesto eso aparece, porque todos tenemos pensamientos super distintos y radicales, pero quizá lo que nos junta es la política del arte: el hacer arte. Sin embargo, ninguno de nosotros ningunea a otro porque está o hace un comentario de algo. Siento que está esa base de comunidad entre nosotros mismos: de mucho respeto. Lo que decía la

	<p>Ccony, lo que decías tú, pero somos muy diferentes y nos mantenemos en esa diferencia. Una vez la maría helena me dijo: ‘en un curso siempre tiene que haber gente diferente, distinta; el mateo, el flojo, el no sé qué. Si todos fuéramos iguales la cosa no funciona, por eso los cursos son tan distintos en la U, ¿cachai? Ella me dijo: deben ser todos distintas, porque en la diferencia está el valor. Y creo que quizá esa diferencia al tener un respeto hace que nos mantengamos po, porque si fuéramos todos iguales – por ejemplo – impulsivos como yo, quizá ya se hubiera acabo. Tiene que haber alguien que diga: ‘calma’. Etc. O una Imperio que esté ‘firmando un convenio con el presidente’ o una cony grez que se cansa y se va, y después vuelve, y se cansa y se va, y después vuelve. y así con todos.</p>
GD.78 E. Y	<p>Yo quería decir respecto a la pregunta de ¿Qué nos vincula a Arica? Y también me pasa con lo que dijo el Feña recién. Si MB2 funcionaria en otro lado, siento que, funcionaria lo mismo, pero de otra forma. Por ejemplo, si funcionaria en coquimbo, no sé, coquimbo es otra cultura, es una cultura más costera en el sentido de que en temas económicos y en temas de gastronomía, etc., está muy ligado al mar, entonces ahí tenemos una cosa. Por ejemplo, acá en Arica estamos más ligados al desierto, Azapa, valles. Entonces claro, por ejemplo, Coquimbo está más</p>

cerca de Santiago, y pongo a coquimbo porque es la segunda ciudad de Chile que más conozco. Si fuera en Tacna por ejemplo sería distinto porque es otro país, otra constitución, otros poderes políticos, otros proyectos, etc., pero sí funcionaría.

Otra cosa que me pasa con Arica, es que siento que al ser una ciudad tan pequeña hay cosas que la mayoría sin haber sido parte de eso, las conocemos, por ejemplo, a qué voy: el Jp dice oye el profe Omar no sé cuánto que me hacía clases en el A1 de matemática, y tu decí ‘‘oh, a mi igual me hacía clases’’, entonces como que quizá no fuimos parte de lo mismo, yo por ejemplo nunca fui en el a1, pero cacho. Entonces al ser una ciudad pequeña, tenemos un lenguaje parecido o conceptos parecidos, así tipo ‘‘sí, es como esa estatua que estaba en centenario’’. Entonces podemos conversar de eso, de tener ese mismo lenguaje, esos mismos referentes ya que vivimos en una ciudad que es pequeña’’

Y tomando un poco lo que dijo el Feña, sí, siento que – por lo menos eso es otra cosa que me gusta de MB2- que cada uno sin decirlo – sin decir tu eres así o asá- tenemos un rol y sabemos qué podemos hacer con esa persona. Por ejemplo, vuelvo a poner el ejemplo de escena movida porque siento que de este año es la vez que hemos estado más corriendo y haciendo cosas. Por ejemplo, decimos: ‘‘ya, falta alguien que barra. Ya. El jp es bueno para barrer; falta cortar un fierro, ya el yiyo; o vino tal persona a

preguntar algo sobre la organización, ya el Feña sabe más; entonces no existe algo que haya que hacer que tengamos que cabecearnos sobre la mesa pensando ‘‘a quien mandamos?’’. Lo otro es que, si alguien no puede hacer algo o no se siente capacitado para hacerlo, dice no puedo y listo. Se busca una alternativa, no que si alguien no puede no se hace. Siento que en MB2 no tenemos el concepto que ‘‘nadie puede o no se puede’’, sino que es como... si es que hay alguna problemática o alguna situación se busca la forma de solucionarlo de cualquier manera. Entonces vuelvo con el ejemplo de que, claro, sabemos los saberes de cada persona y las dificultades de cada persona, entonces, sí, siento que por lo menos eso es algo bien importante de la sala y que lo he visto en otros lugares, pero no al nivel en el que estamos acá. En ese sentido de que, hay un problema: se soluciona. Y tal vez no de la forma más rápida posible, pero sí de la mejor forma, tomando en cuenta en la atmosfera en la que estamos y el tiempo en el que estamos, etc.

Una prueba, así como ‘‘Brígida’’ de que tenemos como esa capacidad es que, con la pandemia no nos echamos para atrás’’ no fue así como un tipo ‘‘ya, empezó la pandemia, no podemos hacer cosas presenciales, ya filo, se cierra no más’’. Sino que, se busca el esfuerzo de que siga en pie, ¿cachai? He visto otros espacios no solo artísticos -deportivos, culturales, etc- donde empezó la pandemia y bueno, era no más. En

	cambio, acá, si hay que usar mascarillas, alcohol gel, etc., ya, démosle. Entonces eso.
GD.79 E. F	Es como que siempre se puede
GD.80 E. A	Hay una cierta condición de hacer las cosas.
GD: 81 E. F	Como que siempre se puede, aunque no haya plata, aunque no haya no sé qué. También creo que ¿Por qué no?
GD.82 E. A	Ahora me salgo un poco de la compañía nuevamente, para retomar la pregunta y preguntarles sobre su emocionalidad más subjetiva: ¿cómo se relacionan con la región, como se traduce o conceptualizan su sentido de pertenencia?
GD.83 E. E	Analizando la pregunta, es muy lejos para muchas cosas y lugares, y con la sala, con el centro MB2 se ha vuelto cercano. De partida el hecho de que me tocó vivenciarlo. Yo creo que al menos a los que han ido a Santiago por distintas trabajos o actividades, Ya no es tan imposible irse a Santiago o imposible que te conozcan desde Santiago, y eso se suma -uno lo puede decir como experiencia- que a todos nos hizo clases la profesora de Grecia, a todos nos hizo clases un profesor de España, una profesora de Alemania, las profesoras de Grecia, mejor dicho, Kameron, vino la directora María Helena. Eso pasó, está el vínculo y los kilómetros no se traducen a la realidad en lo que ha pasado es algo que me voy recordando que, claro, se han ido el

Fernando y nosotros seguimos trabajando en base desde ahí. Eso es lo bonito que decía la Cony, que marca, por lo menos para mí, la diferencia a la vida, en el hecho de que uno dice algo y lo va a hacer, y eso es. Charlatanes hay por montón, entonces ahí se marca la diferencia de que “oye vamos a traer una profe de Grecia” y está esa expectativa - efervecencia de decir: “¿ya y como lo vamos a hacer?”, Hasta que llega y está, la tienes al frente. Entonces es como “chuta sí, ¿y ahora qué hacemos?” y eso, si tú te pones a buscar las distancias es tremendo y no solo porque vinieron, sino porque tú y Fernando fueron, pero estas personas han venido hasta acá pegándose un viaje a la “nada” y creíste y confiaste, y te gustó y en el caso de la Georgia, volviste. Y yo creo que los que han venido también quieren volver. No es como un “saludo a la bandera” en ese sentido, como que de verdad querían volver, porque encontraron el lugar de una forma, encontraron a la gente también indicada, encontraron el vínculo y no es algo de que solo Fernando mantiene, sino que más de alguno le ha comentado algo a la Georgia, a la Nadine, etc., se han abierto otros campos en más de alguno, está la profe Norma de México, la maestra Paola del sur, el mismo lucho que está en Tacna, tan cerca pero se ha hecho un vínculo, porque MB2 se ha vuelto central también. Y cuando me ha tocado ir a Santiago por la red de salas, claro, es como que “en Arica están pasando cosas”, más allá de que

	<p>el lugar es “esto es” y tienen full actividad. ¿Y preguntan ‘cuando comenzó?’ ‘hace 3 años’ haciendo referencia a la primera vez que fui. Creo que eso quedó más que claro con las escuelas de verano, esa invención de febrero que no sé cuántas personas estuvimos y tuvimos a Dubatti y más de alguno preguntó, oye acá está tal clase de argentina de Colombia y las redes ya quizá no se dimensionó así, pero están, ahora hay que hacerse cargo de eso. Eso es bonito también y me pasa con Arica, como dijo la mayoría, quizá sí puede hacerse otro MB2 en otro lugar, pero la esencia y la energía de estar abandonado, al extremo y con nada también te surge Diré una frase de fútbol lo siento, Carlos Dittborn para el mundial dijo: ‘no tenemos nada, pero lo queremos todo’ es como una frase que ‘estay loco y de la locura aparece una nueva realidad’ y yo creo que tiene mucho que ver con la energía artística y que nos vincula a todos, es como: ‘no puedo’, ‘veamos si no puedo’, es un desafío personal constante. Eso es con lo que me pasa con el territorio también.</p>
GD.84 E. I	<p>Yo siento que MB2 siempre va a la vanguardia, siempre se adelanta a los tiempos y ya gracias a Fernando, MB2 traía hace años y tenía estos contactos hace años con los maestros de USA, Japón, etc. y ahora que vemos que se hacen vía zoom seminarios, talleres, etc., eso ya lo venía haciendo MB2, y como lo dijiste tu ese gran seminario que hubo en febrero, y wow, estas</p>

	<p>personalidades que venían de Latinoamérica y del mundo y era potente, con más de 70 personas entrenando y hablando sobre estética, filosofía y de las artes, entonces esto se hacía años atrás sólo que poquito más chico, pero se hacía.</p>
GD.85 E. A	<p>Además de aquellos hitos, hay variantes externas u otra experiencia grupal (personas, entrevistas, premios, ver una obra, viajar) ¿etc. que creen que empujó a nivel creativo tanto para ustedes como para el grupo? Por ejemplo, yo pienso en los fondos públicos, hemos estado creando sin nada, como bien dicen, pero también hemos estado creando con fondos públicos, ¿creen que hay otros agentes externos?</p>
GD.86 E. J	<p>Yo creo que ahí lo fuerte son los contactos que tienen los que llevan la cabeza, porque en el fondo los agentes externos son solo apoyo moral, porque no hay nadie alguna vez que se haya puesto con alguna luca pa' que las cosas funcionen. En el fondo, está bien, no es necesario, pero aquí son los contactos de Fernando y del trabajo de la Tamara. Como que es la gestión no más.</p>
GD.87 E. A	<p>Como del mismo container que llegó de suiza, con cosas o Kiki venga, por ejemplo, me parece extraño que alguien de la universidad de Londres venga a una ciudad muy chica y que nadie conoce, más allá de que nosotros digamos....</p>

GD.88 E. F	Y que quiera hacer una conferencia, ¿cachai? Me dice hace un par de días: “voy a hacer una gran conferencia con todos Uds. allá en Arica” jajaj
GD.89 E. A	jjajaj ¿por qué Arica? Yo concuerdo con lo que dice el edu, al final, en Santiago hay tantas posibilidades de hacer todo, de llegar y de que todo se acceda allá, que a final tiene mucho más valor de hacerlo en tu misma ciudad, en Arica. Como que ya no tenís tanta necesidad, o sea, esa necesidad quizá de que se puede volver en un sentido creativo, de formación, de gestión, de realización personal, lo que sea. Como acercar esa escasez, historia fragmentada del teatro, de formación, que ha habido pero que de repente ya no hay más, etc. Acercar como todo eso y volver a la confianza a volver a esa convicción de que en realidad sí se puede, y que pase lo que pase y pase lo que esté pasando también en Arica... seguimos haciéndolo, se sigue haciendo.
GD.90 E. J	Igual hay algo determinante en cuanto a esto. Hay mucha gente que viene. Fernando también, bueno, contactos, maría imperio y que se yo.... Pero había una suerte de seriedad que se muestra y que entonces es aprobada y que se formaliza y entonces aparece que MB2 realmente está haciendo algo bien. Entonces, nos pasa con los grupos que vienen de afuera y la mayoría de los que vienen de afuera, seguimos en contacto. No hay una persona que se haya ido “oye, pero qué

	es este espacio, qué es lo que están haciendo”. Y esa aprobación también nos hace levantar que somos serios para trabajar y que... ¿Cómo era la pregunta que hiciste? jajaja
GD.91 E. F	Ahí está la profesionalización
GD.92 E. J	sipo’
GD.93 E. F	Yo siento que ahí hay un cambio de paradigma porque teatro ha habido siempre, hubo antes de MB2 y va a ver después de MB2, y ha habido siempre, pero el aporte que según yo hemos hecho es profesionalizar la gestión del teatro y hacerlo – y esto lo dijo el pablo Domínguez una vez: “yo creo que el teatro antes de MB2 era ‘under’ en Arica, pero desde que MB2 existe, el teatro dejó de ser ‘under’”. Como que nos institucionalizamos, ¿cachai? Según yo lo que hizo MB2 es: institucionalizar el teatro y las artes escénicas, partiendo por el teatro, pero de ahí hacerlo institución. Porque, por ejemplo, el Carnavalon partió como festival en el 2014 o 2013, dos años o 3 antes que la sala, pero no se institucionalizó sino después hasta el 2017 cuando hicieron la carpa, cuando hicieron... ¿cachai? Pero Según yo, lo que pasa con la sala es que hace que se vuelva una institución, que la gente quiera venir, que la gente quiera ver un pensamiento reflexivo, una generación de discurso o formación. Según yo, ese es el aporte: la institucionalización del teatro. Ya no somos

gente que andamos empelotándonos en la calle, ¿cachai? Los actores ya no son gente que andan en pelota, sino que es gente que anda estudiando, entrenando... ¿cachai? que ese es el concepto de MB2: gente que estudia, que se forma. Algo que siempre dice la señora

Vilma en la radio: “’uds siempre están estudiando, siempre están haciendo cosas””. Cambia el concepto, nos volvemos más académicos, no solamente las “’ganas de hacer” sino que hay una sofisticación que se eleva del contexto, porque lo que hace el contexto es que funcionan las cosas cuando tú quieres participar, pero se pone difícil y ya lo dejas. ¿Cachai? Entonces lo que hace MB2 es de alguna manera sofisticar esa práctica. Es difícil, te mantienes, mejoras, generai’ un contraste, así como: vas a ver una obra, vas para allá, no sé qué.

Aparte que, nosotros hemos estado en caleta de festivales. O sea, los festivales también nos han validado nuestro trabajo. El primero que fuimos fue al FITDAZ con Soy José Mamani, después de haber estado en directores emergentes con la gente de la Chile en el 2016. Y después nunca paró, fue el FITZA, el FINDAZ, el Desierto Escénico, Teatropuerto, ¿cachai? Como que hay toda una validación del aparato artístico, del sistema artístico, del trabajo de MB2, que empieza así de pronto. Claro, también hicimos hartas extensiones, o sea: fuimos a Santiago con giras y ahí están los fondos públicos, y los fondos públicos en ese sentido nos ayudaron como a

	<p>“mostrar lo que hacíamos” pero en el 2017 no tuve ningún fondo. Cuando vino el kameron fue pura autogestión y siempre cuando ha venido alguien ha sido pura autogestión. Cuando vino la Kiki fue distinto porque ahí había un fondo, cuando vino la Tina, también. Pero esos anteriores fue pura autogestión. Entonces claro, ha habido de alguna manera una institucionalización de la practica teatral que, no solo es querer actuar, sino que la gestión cultural dentro del teatro, la restauración de un sistema que valida la práctica artística: un festival, una escuela, un elenco. Siento que – esto lo digo ahora después que llevo tiempo pensándolo mucho- pero fue más bien, como dice la maría imperio: “intuitivo”: fuimos de una cosa a otra, yendo para acá, para allá, buscando y ahí empezó a salir lo que hacemos hoy día. y que hoy podamos trabajar y recibir, aunque sea un sueldo simbólico dentro del espacio, es el resultado de un trabajo que venimos haciendo hace 10 años que, hay otras organizaciones en Arica que no lo tienen.</p>
GD.94 E. J	<p>Y probando también, en el riesgo. Porque igual haz hecho cosas que no han funcionado y está bien, son parte de ese aprendizaje.</p>
GD.95 E.C	<p>oye yo tengo algo que decir, a propósito de las reflexiones, de Arica, de Grecia, y claro, siento que siempre estamos hablando de que “nosotros fuimos a un lugar” o “alguien vino de Arica” o</p>

“cuando nos presentamos en no sé dónde” cachai? Pero cuando pensai’ en algo que solo haya pasado en Arica y que haya nacido en Arica y que se haya quedado ahí, y no de la experiencia del irse o de que alguien viniera. No sé si me explico. Entonces ahí me viene... claro, la riqueza en el fondo aparece cuando salgo del territorio y vuelvo con cosas de esa salida o “cuando alguien viene a mi territorio con cosas de afuera ” porque evidentemente todas las cosas que han ido pasando han sido a propósito de salir. Porque evidente, partiendo por el punto uno máximo en términos de región que: “Si quieres tener un título te tienes que ir”, entonces algo tan básico como ese “tramite” por decirlo de alguna manera ya te aleja de tu territorio como en un 100%.... como ehm, siempre va a ver este ejercicio de “ir a buscar a otro lugar” o de “traer a alguien de otro lugar” para que esto se diversifique también, cosa que yo no encuentro mal, todo lo contrario (sino yo no lo haría jaja), pero sí me hace pensar mucho en esa pregunta: “mi pertenencia y mi sentido con Arica”. Yo siempre lo vi como que “me gusta salir y llegar con la mochila de cosas a Arica”, y cada vez voy con la mochila abultada con cosas que puedo ir probando y una vez que vacié cosas allá, la lleno con cosas de Arica y me vengo para acá (Santiago) y hago ese ejercicio como de distintos lados y siempre se va llenado y se va vaciando. Como que ese ha sido mi sentir y mi experiencia con respecto a al menos sentir esa pertenencia.

	<p>Pero sí, me revuelve un poco la mente con eso de que “qué pasa, ¿no?” con lo que decía el Edu, con ese “abandono” ese “estar tan lejos” y ser “realmente extremo” como que, se valida solo cuando sales a otro lugar, ¿cachai? O nos validamos, porque yo fui a Europa y me fue bien..., ¿cachai?, y ahí tengo un valor distinto que el que tengo si es que me validan en el teatro municipal de Arica, ¿cachai?</p>
<p>GD.96 E. I</p>	<p>Yo creo que uno se valida porque al salir tiene como compararse, yo pienso ahora con tus palabras, ahora como que me cayó la teja: tú eres Arica, yo soy Arica, cada uno de nosotros llevamos Arica, entonces cada vez que tú vas a Santiago es porque te llevas Arica, te llevas el sol, te llevas.... Arica en tu cosmovisión, y está ahí, y entonces tu parte de Arica se está mezclando, se está interrelacionando con la parte de Santiago y ahí traes otro Arica más crecido dentro de ti. Lo digo porque eso me pasó a mi cuando yo estuve en España entre el 2007 y el 2010. Yo antes – así como dijeron- mi vida también cambió, en el hecho de estar allá, que pudo haber sido otra parte, pero bueno, estuve en Madrid. Y cambió porque a mí antes, nunca se me hubiera ocurrido viajar, hacer giras, no sé. No se me ocurrió no más. Y cuando yo volví tuve esa forma de comparación y entonces vi toda la riqueza desde lejos, ¿no? Cuando uno está lejos aprecia, como un drone, y ve todo lo que “oh, wow” que uno a lo mejor no lo veía, porque</p>

	<p>estaba aquí muy encima, en cambio cuando uno está lejos puede bajar y valorar. Entonces ahí yo pensé y dije: “nosotros tenemos esto, nosotros tenemos la cultura chinchorro, están los músicos” entonces todo esto tienen que verlo los españoles, pero a lo mejor si siempre hubiese estado en Arica nunca hubiera pensado que esto que tenemos podía ser visto en otro lado, entonces claro.</p>
<p>GD.97 E.C</p>	<p>Me encanta la palabra como “cosmovisión” porque eso es super real. Porque quizá no hay una conciencia – al menos hablo por mi- tan tacita de aquello, pero existe, está en el inconsciente, en todo, en lo que soy. Y de hecho me acuerdo, me hiciste recordar que cuando nosotros nos fuimos a Santiago, nos fuimos como una generación-grupo igual numeroso (cuando nos fuimos a estudiar) y después volvimos el primer verano... me acuerdo que, cada cual llegaba y compartía sus ejercicios creativos. Me acuerdo igual que en ese tiempo estábamos en la escuela de la marcela, llegabas y ella te abría las puertas para que tu crearas y todos llegábamos como a hacer cosas super como que:” hablaban de Latinoamérica” y del trabajo de la tierra y de Los Jaivas” y me acuerdo que una vez la marcela lo nombro: “que les pasa en Santiago que después cuando vuelven llegan todos como con la Pachamama, la tierra”. Y era como que claro, quizá inconscientemente hay un “extrañar aquello”, porque aquí claro, llegai’ de</p>

	<p>plantón a la ciudad y se genera una desconexión como con aquello: con la Pachamama, con el mar, la semilla, no sé qué. Y que se devela quizá no en el inconsciente, pero sí en el momento de hacer arte o de crear algo, como que aparece ahí. Si, me hace caleta de sentido.</p>
<p>GD.98 E. A</p>	<p>Hablabas de que en realidad no hay algo que nazca necesariamente desde aquí y se quede aquí, y también es “sacar” desde una necesidad, como por ejemplo el de salir a estudiar.</p> <p>En eso ya necesitas salir, hay una necesidad que necesariamente el contexto te lo genera, pero luego el volver o el “traer” en este caso, por ejemplo: los profes’, o el volver después de una formación hay una validación en el volver también. En el que vuelves a enraizarte y volver a validarte tanto personalmente desde el momento en el que saliste hasta cuando vuelves y cómo vuelves. Y lo que tu decías de “compartir”: siempre hay un algo rico de traer una mochila nueva, de cosas, de compartir, porque también hay un cariño a donde vives y con todo lo que hay. Abrazar esa carencia, aceptar simplemente que las cosas son así, funcionan de tal manera, tienen ese ritmo, pero, aun así, no dejai’ de ponerle tu idea, tu convicción, tu energía. Igual me pasa que, como que trasportai’ eso que decía la Impe’ “tu sentido de pertenencia con tu ciudad a otros lugares”, ¿cachai? Creo que son hábitos también. Es complejo el “cariño que se le tiene</p>

	<p>a la ciudad. ¿Es complejo decir que es la gente o la playa o la forma en la que funcionan las cosas? Creo que quienes te rodean es determinante también.</p>
<p>GD.99 E. F</p>	<p>La pregunta de la Cony es super detonante en varias cosas. Lo de: “ ¿volver con la mochila te valida aquí? Claro, te valida por el sistema de validación del arte. Si lo pensamos, el sistema de validación del arte en Europa, por ejemplo, si tu obra no está en tal festival, no eres connotado; si no estas en tal escuela, no eres tan connotado. Por ejemplo, irse a estudiar afuera y volver a Arica tiene un sentido artístico, pero al mismo tiempo tiene un sentido social, porque el sistema de validación del arte en esta región no es sofisticado como en Santiago. Si yo estudio en la universidad de chile y después hago clases en la Uniacc o en la Finis Terrae o en la misma universidad de chile, sigo en el campo artístico. En cambio, estudiar en la universidad de chile, venirme e instalar una escuela en Arica donde no hay formación profesional, no es artístico sino social. Y ahí está lo contracultural que, fue lo que yo soñaba cuando me devolví para acá, porque estaba inspirado por los vanguardistas del siglo XX. Como los expresionistas los surrealistas, entonces eso era contracultural. Venir a hacer arte sofisticado donde no estaba esa sofisticación, era la cosa. Si lo pensamos, hasta el día de hoy eso se mantiene. El contexto en 10 años ha cambiado, hoy en día en Arica hay</p>

mucha más participación, hay muchas más cosas, pero sigue habiendo carencias de cosas, por eso nosotros nos vamos mutando, sin embargo, creo que se mantiene ese valor social que tiene de ir contra el discurso de que todo quien estudie afuera se queda afuera, todo el que se va para afuera, nunca vuelve, ¿cachai? El volver tiene esa doble connotación. Es un trabajo social y mucha gente no lo logra ver, ¿cachai? Enseñar viewpoints y Suzuki en esta tierra, en este lugar no es lo mismo que enseñarlo en la universidad de Chile, porque en la universidad de Chile tiene todo un sistema de poder de validación que permite entender que “eso puede ser valioso por no sé qué”, ¿cachai? Por eso que en los 90’ o en el 2000’ mandaron a Ramón Griffero a hacer clases al sur y a Alfredo Castro a Arica, o al revés creo que era. Por eso que estaba el teatro itinerante que iba a todas las regiones. Tiene un valor social que va por sobre lo artístico. Lo artístico es la excelencia de la obra, de la técnica, pero eso -en un contexto distinto al de Santiago que ya tiene un sistema de poder del arte fuerte- puesto acá, eso se vuelve otra experiencia, otra cosa. Una cosa que es lo mismo que te pasa a ti Cony en Maipo. O sea, si Maipo es la periferia de Santiago, la escuela de la Magali Ribano ahí es un tesoro, porque esas niñas no van a estar en el teatro municipal de Santiago donde está la elite. Es un trabajo social desde un arte de excelencia.

GD.100 E. A	Sí, porque es ilógico pensar que, desde esta necesidad y luego de la validación sales a estudiar afuera, por ejemplo, y es ilógico pensar que tienes que devolverte.
GD.101 E. F	Y por eso es que creo que, no es posible un MB2 en otro lugar. Porque MB2 como MB2, la excelencia del trabajo de MB2, la exigencia física formativa y todo eso funciona de esa manera en este territorio aislado, con esa población en este contexto, porque puesto en providencia es una escuela de arte más, en un lugar donde hay mucho. Sin embargo, aquí es una misión social. es artística, pero también es una misión social, una misión de poder compartir.
GD.102 E.C	Y nace de que, ahora, grandes poder ver que nosotros no tuvimos un MB2, no había un lugar donde ir a tomar muchas clases y compartir experiencias.
GD.103 E. F	Nopo
GD.104 E.C	Por ejemplo, lo que ha habido siempre es hacer escuela de ballet, creo que es lo más antiguo y lo que más ha habido siempre en Arica junto con las escuelas de danza árabe.
GD.105 E. F	Y ballet que es como o tiene una connotación social de alta alcurnia. No es contracultural el ballet. Es cultural desde el inicio, es lo más

	<p>bonito que puede haber en la vida, por lo tanto, no estoy haciendo un cambio, ¿cachai? En la estética o en qué se yo, en ese sentido – sin desprestigiar nadie del ballet-. Lo que quiero decir con esto es que la Cony y yo nos tuvimos que abrir paso en una sociedad que no entendía que uno podía ser artista. Tuvimos que dar codo y pelear para irnos a estudiar afuera, para estar en la escuela de ballet, para ser esto, para hacer obras, y de pronto, 10 años después, hoy día hay gente como el yiyo que estudia teatro y que quizá también le costó, pero ya había una referencia, ya había un punto de referencia. Es decir, ya se expandió el campo. Alguien puede decir: ‘ah, él es un actor profesional’ no un vendedor de Sandwich’s que vende en las mañanas y en las noches va a hacer un taller que le gusta, ¿cachai?</p>
GD.106 E. I	Y no está ‘muerto de hambre’.
GD.107 E. F	Exacto.
GD.178 E.M	No es millonario, pero no se murió de hambre.
GD.109 E. F	Eso es lo que buscado de MB2 siempre.
GD.110 E.C	Y además lo más heavy que yo siempre como creo que lo menciono y no es por tirarle mala onda a nadie, pero que también fue fuerte que, en un minuto, claro, tediarse, tú te vas a estudiar ¿a los 17-18? Ya estoy grande igual, ¿cachai? entonces todas las experiencias previas que

	<p>nosotros tuvimos con respecto al teatro eran ideas y cosas que se hacían y proyectos que hacia el feña y que nos ganábamos y éramos super chicos, y fue aprender haciendo porque no teníai’ donde aprender, o sea, ¿Cómo quieren que espere a tener 18 años para recién aprender de esto? obvio que había que experimentar y había que buscársela y de repente incluso nos dábamos tareas que eran como: “nunca he hecho esto, pero bueno, démosle” en un contexto en el que tus mismos pares te cuestionaban muchísimo porque “qué onda estos pendejos? ¿Qué se creen?” “¿que se ponen a hacer esto? Y que, de muy mala onda, muy de que éramos pendejos, cuicos, que de donde habíamos salido, etc.</p> <p>No sé, una vez que fuimos a hacer estatuas al centro 21 de mayo vestidos de clown para hacer unas ‘moneas’ para comprar unas cosas para un Show de Auro... que éramos picos a circenses y como ósea, todo este hacer como previo de probar experimentar-jugar, fue super como: ‘nadie nos abrió las puertas, nos acogió, ¿cachai?’ como: ‘oye, qué bacán, un grupo de jóvenes como haciendo cosas’. ¡¡No!!, todo lo contrario. Creo que son contadas las personas que tuvieron esas actitudes, y por su puesto la María Imperio por aguantar a estos pendejos inmemorables jajajaj</p>
GD.111 E. A	Oye, pero quizá ahí hay algo que nació sin referentes, porque dudo que hayan tenido videos de YouTube como para ver ciertos métodos, etc.

GD.112 E. F	En ese tiempo había YouTube, pero en ese tiempo era el circo du Solei el referente, emh no sé, cosas de ese estilo, pero ni si quiera Pina Baush existía jajaja. Buscábamos cosas de clown en Google para hacer clown, pero tampoco es que hubiese así referencias de mucho más.
GD.113 E. A	Hemos hablado del centro mismo como su formación-origen, pasamos hablando sobre los referentes y también el sentido de pertenencia. Y ahora estamos en el lenguaje. ¿Como podrían hacer una pequeña historia de ir avanzando en cuanto al lenguaje escénico de creación?
GD.114 E.I	Fernando desde chico, sigue llamando a Disney, los musicales, la danza, la magia que el cine muestra, la fantasía y como eso se logra poner en escena tanta cosa hermosa entre danza, teatro y lo que ocurre, entonces obvio que él fue estimulado y así empezó. Que él quería ser Auro con el regalo mágico, encanto a sus compañeros de danza, de curso y con su liderazgo lo sumo a eso, y empezó a escribir sus obras y siguió experimentando. Y ha tenido nuevas herramientas que le dieron los talleres, después se profesionalizó en teatro, dirección y ha ido sumando el método Suzuki y todo eso y sigue cierto, en esos diferentes productos desde el regalo mágico para soñar hasta hace poco, pero siempre en este trabajo, juego lúdico en querer captar la atención del público, en que quede maravillado, en que quede así WOOOW, eso es lo que yo podría decir según lo que veo.

<p>GD.115 E. F</p>	<p>Yo también comparto con la Imperio como en la teatralidad. Yo creo que a mí la teatralidad me fascina porque a mí me encanta ver un teatro que me sorprenda, ¿cachai?, eso por un lado si hablamos en términos de puesta en escena, pero quizá con el paso del tiempo el elemento, además de las luces y toda la teatralidad técnica... para mí es el cuerpo, el elemento del cuerpo. Para mí el cuerpo es fundamental y creo que tiene que ver con la danza que es parte fundamental de mi formación. Entonces para mí alguien que se mueva mal me mata. Para mí alguien que no sea cuidado en que, si se va a agachar a recoger un lapiz, porque deja el pote arriba ¿Cachai? Ese tipo de cosas me mata. Entonces yo creo que, independiente si es viewpoint's o Suzuki o danza moderna o lo que sea creo que el cuerpo es transversal para mí, como una cosa en el escenario que tiene que ver con que la gente se vea bonita. Para mí alguien que sea bonita es que, si está moviendo ese dedo, sepa que lo está moviendo. No es que alguien sea modelo, ¿cachai? que haya como 'gracia' y, quizás eso es una herencia del ballet: que haya gracia en tu movimiento. Que sea grácil el hecho de tomar el teléfono, y no solo agarrarlo y chao, sino que sea algo realmente interesante de ver, sino mejor nos vamos a la realidad. Y claro, el Suzuki ayuda, los viewpoint's también, la danza moderna, el circo, la acrobacia hasta el parkour. Las disciplinas físicas que ayuden a entender el cuerpo como</p>
--------------------	--

	<p>herramienta narrativa, expresiva. Por eso que tú antonina, por ejemplo, inmediatamente te metiste al lenguaje, porque eras atleta, tenías una relación con tu cuerpo.</p>
<p>GD.116 E. A</p>	<p>Es heavy porque todo el grupo en realidad proviene de deportes. Y también hablabas de la teatralidad y la magia que la encontramos también en una parte técnica y que la encontramos también en Suzuki, porque no está el cuerpo solo o en siti company, o en griffero con toda la puesta en escena, hay creo también cosas artísticas que nos unen en cuanto al lenguaje, no solo poner el cuerpo, sino este como un ancla. Hay muchas capas que siempre pensamos, como una infinita posibilidad de meterle cosas. No hay un techo. No decimos: ‘con cuerpo y luz estamos’ y esto es suficiente para nuestro lenguaje, sino que creo que siempre estamos en muchas capas interminables de meterle cosas, tanto como luces, objetos, cuerpo, etc. Creo que, si tuviéramos como un cuerpo de bailarines y al mismo tiempo de circenses con una estructura gigante, lo haríamos también. No sé si hay referentes también en eso, porque hablabas de la magia. ¿Dónde lo viste?</p>
<p>GD.117 E. F</p>	<p>yo creo que tiene razón la Imperio, es Disney, o sea, yo siento que el gran culpable de pensar la teatralidad es Disney. En los 90’ crecí viendo eso y habían musicales y habían cosas. Yo era muy chico y estaba haciendo shows para mi familia,</p>

copiando los programas de niños donde bailaban, donde... ¿cachai? Yo creo que vienen de los musicales, de Disney, de cachureos, de esos programas para niños.

Que haya danza es porque en mi vida siempre he estado bailando, desde el show del tío Mario, ¿cachai? No sé. Y creo que viene desde ahí. La sofisticación de la idea de la puesta en escena viene por supuesto de la idea de Suzuki, Anne Bogart, por pina, pero eso fue ya más grande. Pero mis referencias más inconscientes vienen de Disney y de los musicales. Si, Wicked, West Side Story, Cat's, como que eso son cosas... el Circo du Solei!, ¿cachai?

El otro día pensaba cuando hacíamos el Afroaymarapuche y le decía al Luis: "tenis que cantar como un cantante del circo du solei", cachai? Es porque cuando era chico esos cantantes me mataban. Era como una cosa totalmente distinta a lo que... ¿cachai? Entonces ehm no sé, creo que viene de por ahí.

Y creo que no tenemos estilo. Alguien de afuera dice: "ah, tiene estilo del MB2", claro, hay un discurso, una dramaturgia, una forma de poner el cuerpo, pero lo que tu decís que siempre vamos adhiriéndole elementos y, no es como que "ah, somos solamente realistas por lo tanto no podemos hacer esto" ¿cachai?, entonces no podemos hacer que..." ¿por qué? Siempre digo, por ¿qué no? Y que también tiene que ver con la gestión que hablábamos antes. Siempre sí, porque ¿por qué no? Una vez en una discusión

	<p>con la paloma en el OIC yo le decía: ‘‘pero por qué no?’’ y ella me decía: ‘‘pero por qué sí?’’, y le decía, porque por esto por esto y por esto. Yo siempre decía ¿‘‘por qué no?’’</p>
<p>GD.118 E. A</p>	<p>Pienso en la escasez en todos los sentidos. El Edu decía ‘‘no tenemos nada, pero lo queremos todo’’ que, al final se refleja en la gestión, en las puestas en escena, en la formación. ¿Consideran cada una y uno de ustedes esta experiencia grupal un proceso de formación de lenguaje? ¿Como ven o como ha sido esto?</p>
<p>GD.119 E.C</p>	<p>A mí lo que se me viene a la mente, a propósito del lenguaje emh... creo que para mí el primer lenguaje tuvo que ver con la capacidad de unir lenguajes. Por ejemplo: pienso en el regalo mágico (que yo no fui parte de esa experiencia, solo fui a un par de ensayos), pero cuando pienso desde el Show de Auro y todo, pienso en este pegamento, de esta capacidad de ver a estas personas y saber cómo unirlas y en qué orden y qué pedirles a cada quien dentro de sus propios lenguajes. No había una imposición de ‘‘este es mi lenguaje y eso van a hacer’’, ¿cachai? Sino que, esta es una idea que necesito que Uds. completen con sus lenguajes, ¿cachai? Porque al completarlo con sus lenguajes se va a dar un resultado final que es más o menos lo que yo ando buscando (siendo Fernando). Y de ahí viene esa cosa del circo du Solei y esta cosa como espectacular. Incluso como aspiracional,</p>

como super de soñar y hacer. Y creo que esa mezcla de lenguajes y de que cada uno desarrolla su lenguaje de a poco se ha ido como transformando, porque se han ido transformando las personas, luego vino el irse, luego volver, luego el Fernando irse irse, irse y volver, volver, volver y así como en todas las personas involucradas y traer gente con otros lenguajes, entonces, creo que ahora que hay una “estabilidad”, porque lo que pasaba en el fondo en un momento en el MB2 era que, claro, el Feña estaba formando un espacio super buen semillero para que todos se fueran, ¿cachai? Y era lo mismo que le pasó a la marcela en un momento: “preparar a la gente para que se vaya” entonces toda esa pega que hiciste Feña de preparar a la gente... no alcanzái como a disfrutar tanto, así como que “ya”. Te pegaste toda la siembra, el riego y todo y al momento de cosechar la gente ya se iba. Pero de ahí vino ese concepto de volver. Y yo creo que ahí empezó a disfrutarse como esta “cosecha” y a enriquecerse cada vez más el lenguaje. Pero yo ahora y no hace tanto tiempo atrás, veo un grupo un poco más estable en el MB2 en el que creo que es posible llegar a concretar un lenguaje más primitivo, pero creo que toda la primera parte -desde mi punto personal- ha sido una experimentación de vivir diversos lenguajes. Y ahora viene quizá el decantar, el seleccionar, el qué quedó de todo eso, ¿cachai? En qué se va a ir transformando porque creo que también no es estático, no creo

	<p>que sea una cosa que se va a detener, así como “éste es el lenguaje”, siempre va a ir creciendo, evolucionando, mutando.</p>
<p>GD.120 E. J</p>	<p>Yo estaba pensando en lo que hablabas, de este pegoteo, de estos referentes infantiles que se empiezan a sumar con ballet, y después Uds. se van a estudiar teatro... es como Arica no más también, como muy del territorio. Ósea, Arica también nos marca en ese lenguaje obviamente, solo que, en algunas cosas de manera inconsciente, posiblemente. Cuando escuchaba a la Anto decir que “siempre estamos pensando en meterle más, qué cosas y por qué no” como para no reducirlo o limitarlo” y estamos pensando en agregarle más cosas más cosas y más cosas, un poco como Arica.</p> <p>Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica, región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del yiyo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día. De repente vemos una puesta y no sé, colores y aparecen cosas que no se ven en otras partes no más que, quizá son minúsculas y no se pueden identificar con “wow, esto es ahora, ahora” pero creo que más adelante tal vez se vayan viendo. Coincido caleta con la Cony del</p>

	<p>todo éste el lenguaje que estemos trabajando, porque también creo que es un pegoteo en las cosas en que nos hemos formado y en ese proceso de formación y trabajo, sigue esa búsqueda de encontrar, o quizá no sé, tampoco estoy pendiente de colocarle nombre a eso que hacemos, como que.... Creo que esta discusión la tuve con el Alexis y con el Michael, y yo le decía-hablaba que me sentía un poco “ejecutor” que no está mal. El otro día le dije al Michael, si el Alexis en algún momento del proceso hubiese sido solamente ejecutor y no pensante, hubiesen sido como tú las teniai planificadas (por el Alexis). No digo pensando en que uno no piense cuando está haciendo, pero porque en algún momento hay que volverse ejecutor dentro de la organización, porque la maquina está funcionando y no hay para dudar y como que es algo que me determina hoy en día dentro de MB2, porque estoy haciendo solamente, no me estoy parando a pensar qué nombre tiene eso que estoy haciendo.</p>
<p>GD.121 E.A:</p>	<p>Al final Arica es tan diverso y todo se adapta con todo, como que todo debe funcionar con todo – sea a la buena o a la mala- como que los valles deben funcionar con los otros valles, tanto en la gente, tanto con los hábitos que tenga cada quien. Las personas que viven en la ciudad deben adaptarse. Todo el rato todos y todas debemos estar adaptándonos a todo y creo que ahí, nuevamente llega el lenguaje al ser un pegoteo,</p>

	<p>como parches que se van pegando-uniendo y lo que hay es eso, es... hay un lenguaje que viene de muchas cosas al mismo tiempo, y quiero decir hay, porque en realidad hacemos al mismo tiempo – hemos dicho todo el rato ‘‘hacemos’’-. Entonces hay, solo que a veces quizá pensamos en que ese ‘‘hay’’ debe ser totalmente original y no necesariamente muchas ‘‘junta y pega’’ de algo. Pero eso también es super valido desde donde estamos, porque es la forma en la que entendemos al resto de las personas y también en el mismo lugar en el que vivimos.</p>
GD.122 E.C:	<p>Y el cómo se pegan las cosas es parte de la originalidad. Porque es como tú tomas estos elementos y los ordenas. Nunca va a ser igual. Si a mí me pasan los mismos ingredientes que le pueden pasar a la anto y las dos cocinamos lo mismo, nunca va a ser igual. Porque la forma en que manipulemos esos elementos es lo que hace que esto tenga un poco más de mi sello personal.</p>
GD.123 E. F	<p>Ajá, ahí está la autenticidad.</p>
GD.124 E. F	<p>Yo también creo que eso tiene que ver con cómo eso dialoga en el contexto en el que estamos. yo creo que la autenticidad es: cómo hacemos dialogar esto en este contexto. Yo siento que es un poco eso.</p> <p>Y también creo que quizá no es un lenguaje; nosotros compartimos principios de trabajo. Un ensayo de nosotros – en general- es una cosa muy</p>

	<p>densa, sería de trabajo como que no es un cahuín, un tomar tecito, un... generalmente llegamos, entrenamos, ensayamos o ensayamos, pero hay un momento de elongar. Teorizamos harto, incluso en los ensayos más conversados con el Alexis y el pablo, con pura teoría, medio denso, porque estamos en una actitud de trabajo, en una seriedad. Siento que eso es un principio de trabajo de MB2. Y creo que ese es el primer principio fundamental, antes del cuerpo, de las luces, antes de todo eso, es el principio de seriedad de como contar el trabajo como trabajo.</p>
GD.125 E. Y	<p>Para ir cerrando, ¿creen que todo este proceso de experiencia grupal es una forma de crear lenguajes?</p>
GD.126 E. J	<p>Totalmente.</p>
GD.127 E. Y	<p>Si, de hecho justo en la U, estamos pasando la poética y nos decían :''miren, imagínense lo siguiente: y nos empezó a dictar una receta de un pie de limón, y decía que esa como receta era lo mismo que pasaba con compañías o salas de teatro que, quizás no va a ser el mismo cocinero, pero que siempre van a mantener esa receta porque cada uno le va a ir poniendo sus toques, pero siempre la receta se va a mantener'' y eso pienso que pasa con la sala que, por ejemplo, en el último tiempo yo y Alexis estábamos metidos en las luces y etc., pero por ejemplo, mi primera noción de colocar luces o de controlarlas fue con el Jp. Entonces el Jp me pasó los conocimientos</p>

	<p>de él y luego vino Alexis y me nutrí de él también. Y por ejemplo, qué pasa si por ejemplo el día de mañana la Anto me dice que también quiere montar luces o construir una estructura de metal, le voy a decir “ya, te voy a enseñar”, entonces claro, no son las mismas personas los que estaban haciendo esas mismas tareas pero al ser como nosotros mismos los que nos ayudamos, creamos metodologías o quizá no necesariamente un tipo de lenguaje que, tomando el ejemplo de la receta, no somos los mismos cocineros o chef’s, pero estamos creando la misma receta y cada uno le pone su “toques”, pero todos hablamos el mismo idioma porque somos nosotros mismos los que nos ayudamos.</p>
GD.128 E. A	<p>Es que es un grupo, no una organización en la que se juntan este, este, este, este, este, y se hace esto y luego se disuelve, sino que tiene un transcurso grupal con una intención que es que eso mismo perdure para alguien más, para el futuro.</p>
GD.129 E. J	<p>Pero ese perfil existe dentro de la organización que, es las compañías o los colectivos que funcionan mientras haya una obra y luego se disuelve y no por eso dejamos de trabajar en la organización.</p> <p>Y lo último que iba a decir respecto al sentido de pertenencia es que creo que hay una labor super social y sensible de parte de quienes se van y</p>

	<p>vuelven, porque también ven y quieren que eso esté en su ciudad y que no todo el mundo lo hace cuando uno se va a estudiar afuera, y que hace una diferencia las 3 personas (Feña, Impe, Cony) que salen y vuelven y que quieren que eso que ven afuera que les llama la atención de eso que es bello, hermoso y que no está en mi ciudad, lo traen y lo instalan. Porque yo creo que ahí también hay un trasfondo en ese sentido de pertenencia, como también lo que nos pasa a nosotros con el espacio, ¿no? Como si voy hacia otro lado y veo que eso podría estar en el espacio: ¿cómo lo traigo y lo instalo?</p>
GD.130 E. A	Claro, ¿cómo no quererlo en tu espacio?
GD.131 E. F	<p>La descentralización no es un discurso, ¿cachai? Es una acción. Hay gente que viene y dice como: “en verdad quiero traer aquí una obra” y cuando en verdad lo que están buscando es vender una obra y después irse, mostrarla en otra parte y chao. Y que vienen con la idea de que “hay que descentralizar” y no, lo que “tú quieres es otra cosa, tú quieres tener plata en este espacio”. En ese sentido, la descentralización es una acción en nosotros (MB2). Y la hacemos desde los espacios más serios en nuestro contexto y eso es lo que nos ha validado artísticamente de manera local y hacia afuera. Yo creo que eso es algo real. Y es parte de la institución arte. Las otras nos validan porque ven algo de ellos en nosotros, porque nadie valida a quien no es como uno,</p>

¿cachai? Entonces de alguna manera, eso también nos va a aceptar dentro del arte chileno, ¿cachai? Porque hemos logrado salir desde... no somos gente NN.

Me decía hoy el de tsunami: ‘‘oye Fernando es que tu tenis todos los contactos aquí en Arica’’, y yo le decía: ‘‘hago esto de los 15 años, cómo no voy a tenerlos, he hecho una red de cosas’’. Y estamos todos mezclados en una super red profunda, somos parte del tejido. estamos en colegios no porque queremos sacarles plata a los colegios, sino porque estamos fomentando el arte en la educación, desde la formación, desde la exhibición. Estamos creando obras locales con autoría local, porque nos interesa tocar los temas locales. No es menor que la compañía nunca hemos montado una obra... no sé tito Andrónico. Siempre tenemos algo que decir que emerge desde nosotros mismos. Porque creo que eso también es un sello, además de la seriedad, el sello es tener un discurso, generar y ser generador de discurso. Decir cosas, ósea, no es solo que Soy José Mamani se vea bien, es que, ese término ‘‘soy José Mamani’’ funciona de esa manera y en ese lugar, ¿cachai? Porque podríamos haber hecho Peter pan o no sé. son conceptos abstractos del racismo o de la globalización que se unifican y que los hacemos obras y esa obra es una autoría, generamos discurso. Además de generar un discurso: físico, artístico, técnico, también generamos un discurso lógico de pensamiento y, eso lo

	<p>vinculamos con el territorio. Estamos hacia diversos flancos. Pero parte – creo yo- desde la formación artística propia.</p> <p>Siempre partió desde nosotros y ahí comenzamos a darle rueda a esta máquina. Quizá estoy super fuera, pero así lo veo.</p>
<p>GD.132 E.C</p>	<p>Sí, además de apuntar desde siempre apuntamos a... quizá la palabra serio no suena tan bonita, pero es super real, porque no sé si se acuerdan de una vez que estaba Fernando en Nueva York y partió la escuela, y tenía como un grupo nuevo, híbrido con Uds., y teníamos un montón de conversaciones a propósito de que estaba este boom de la “horizontalidad y como que no hay jerarquía en la educación”. Había que instaurar una disciplina y dejarle claro a esta gente nueva de que este espacio funciona de determinada manera, y que es más bien jerárquico, - más que horizontal- en términos de pedagogía, de traspasar ésta “cosa de MB2” a las personas que no lo eran.</p> <p>, y explicarles que este espacio no funciona así y que hay miles de espacios que tienen las puertas abiertas. Y al que le gusta bien y al que no, lo va a pasar pésimo. Y de alguna forma con eso ya generai un colador. Y de ahí viene el segundo colador que, en algún momento con Fernando lo conversábamos: “puta, si hiciéramos la pepa pig ganaríamos mucho más” pero wn no queremos hacer la pepa pig, por más lucas que signifique. Porque se apunta a otras cosas, no a cosas</p>

	<p>populares, porque el arte nunca lo ha sido. El arte contemporáneo o todos estos lenguajes modernos nunca han sido lenguajes expresivos masivos. Pero yo no aspiro a tener mejor recepción que... porque nunca la voy a tener. Y ahí fue como: “claro.</p> <p>Si hablamos de un lenguaje o algo, creo que esos son los sellos principales: de tener un espacio de calidad, de mucha disciplina, diversidad y luego hacer un arte no popular, pero si de excelencia para la comunidad.</p>
GD.133 E. F	<p>Además, quizá no es popular estéticamente, pero es popular temáticamente, y ese es el cambio que hacemos nosotros. No poner un lenguaje que este en todo, porque si no, no valdría la pena, ¿cachai? Pero el tema es super popular, todo el mundo quiere soy José Mamani, Cuerpo Oscuro o el diario de Facu, se sienten super identificados. Quizás la estética no es de show, sin embargo, es sensible y algo les pasa, y eso creo yo que es el valor que tiene esto. Como la puerta de atrás que dice Anne Bogart. No es popular de que todos lo entienden al tiro, incluso si, la gente no es tonta, porque algo pasaba, hay un gesto como diría Ramon Griffero: un gesto de autoría.</p>
GD.134 E.C	No son lenguajes tan populares.
GD.135 E. I	yo diría que en esto del lenguaje que, las obras de MB2 como lo han dicho tratan una temática

	<p>auténtica, seria, buscando la belleza. Y tienen mucho texto y la parte visual ahí siento que deben buscar composición audiovisual. Siempre hay muchos textos contundentes, en general son herméticos, en general. Eso es como la estética de las obras de MB2.</p> <p>Y ALGO MAS, en cuanto a Arica y Parinacota. Como Fernando Montanares, director y todos los que estamos a su alrededor o han estado, amamos este territorio de Arica y Parinacota, sentimos que aquí hay gente valiosa, artistas y que eso es lo que queremos resaltar. No tenemos miedo, nunca nos hemos comparado, “que nosotros pobrecitos, somos de Arica, provincianos” no, jamás. Siempre hemos estado seguros de que el arte acá en Arica es valioso y debe ser visto. Y es tan valioso como el de allá y maracuyá, y que puede ser visto, claro, vamos aprendiendo en su proceso. Entonces, nace del amor al territorio y por eso yo voy a buscar herramientas, vuelvo y también llevo para otros lados, con el objeto de aportar y de ir creciendo.</p> <p>Finamente, todos tenemos un compromiso que no hemos fijado, pero son compromisos con MB2, con el territorio, al arte, la ciudad, la región. Son compromisos de vida y por eso hemos estado aquí.</p>
GD.136 E. E	Me quería sumar a lo que fueron diciendo al final que, claro, cada obra, “en desacuerdo”, “La Pared” tenían cosas distintas, siempre estaban

tocando un tema vanguardista con temáticas que aparecían, que no era una tiranía que alguien dijo esto y que tenía que decir, sino siempre estaba la oportunidad de crear, eso siempre lo tocó el Fernando y desde lo que entregaba el grupo, también.

Coincidió con el tema del cuerpo, sobre todo que habían personas que llegaron acá y por ejemplo, después se fueron donde la marcela, porque bueno.... ahí está la línea. Me acuerdo también que el Rodrigo Fernández nos dijo: "Uds. tienen que tomar una decisión en algún momento, si van a ser actores o actores bailarines" y yo me pregunté y "sí, creo que estoy más del actor bailarín, encaja, y porque también es una opción porque Fernando también nos trae a Rodrigo López, Fernández, Paola Aste, no es antojadizo, busca la formación completa también"

Y sumado a lo último, yo creo que es la filosofía MB2 que está en la seriedad, respeto en admirar cosas del otro. En que Fernando pueda delegar responsabilidades en nosotros, porque claro, a veces se tiene que ir y si yo veo otras cosas desde más cerca de Arica, también veo más posible salir, es recíproco. Por ahí va, también porque tengo la suerte de que estamos instalados en la red de salas y no porque "somos un pueblo", sino que estamos. Y también ellos pudieron venir a los meses siguientes y "ojearon" el lugar y uno va notando cuando te dicen la verdad, y no

	<p>porque quieres quedar bien. Entonces cada uno - como decía el yiyo antes- si uno le puede aportar al otro, lo va a hacer. No es como que: “oye aquí vengo yo”, sino que, “te puedo colaborar?” Es como una compañía en ese sentido y que todos vamos aprendiendo. Agradecido.</p>
GD.137 E. A	¡Gracias!

Anexo 3: Análisis de contenido

Categoría	Subcategoría	Grupo de entrevista (GD)
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.1 Orden como principio de trabajo grupal	GD.19 E.Y Yo lo que busco en cualquier lugar es orden (...) entonces a mí por lo menos eso me gusta de MB2 que, quizás todos tenemos horarios muy distintos, pero de alguna manera siempre como que buscamos la forma de encajar y poder realizar las cosas que hay que hacer. Cada uno tiene sus actividades, cada uno tiene sus hobbies, pasatiempos que son muy distintos unos de otros, pero siempre de alguna u otra manera buscamos la forma de conectarnos y de poder realizar bien un trabajo (...) pero al menos las 2 que más me apegan a MB2 es la horizontalidad y el orden. Y que bueno, del orden deriva la disciplina.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.1 Orden como principio de trabajo grupal	GD.35 E.E En el 2014 el Fernando traía los Viewpoints y también el Suzuki, quizá no a profundidad sino algunos ejercicios. Ahí algunos enganchamos y nos mantuvimos y después de eso sirvió de base para, por ejemplo: recepcionar a la Georgia que, es más “desorden”, pero desde eso “latino” que dice Fernando, y, hay que saber lidiar también con eso. Y si no hubiésemos tenido esa base anterior, no sabríamos sacarle provecho a lo que nos trae también.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.2 Seriedad como principio de trabajo grupal	GD.136 E.E Y sumado a lo último, yo creo que es la filosofía MB2 que está en la seriedad, respeto en admirar cosas del otro. En que Fernando pueda delegar responsabilidades en nosotros, porque claro, a veces se tiene que ir y si yo veo otras cosas desde más cerca de Arica, también veo más posible salir, es reciproco.

<p>1.- El grupo en relación a sí mismo</p>	<p>1.2 Seriedad como principio de trabajo grupal</p>	<p>GD.33 E.F</p> <p>Lo que pasa es que la Georgia difiere de Suzuki en el sentido de ser más latina, pero ella igual viene a trabajar. No viene a festejar a la sala, es griega y todo lo que tú queraí, pero tiene una energía de trabajo intensa, estructurada... pero ella viene a hacer un trabajo, no viene solo a pasarlo bien. Creo que quizá eso es algo que nos vincula, como que todos sabemos, yo creo que en general de los que se han quedado. Hay algo de lo que dice el Yiyo de la horizontalidad que yo no sé si somos tan horizontales en verdad, pero, sin embargo, sí creo que hay mucho respeto, y como hay respeto de los roles de cada uno eso hace que tengamos un buen trabajo.</p>
<p>1.- El grupo en relación a sí mismo</p>	<p>1.2 Seriedad como principio de trabajo grupal.</p>	<p>GD.124 E.F</p> <p>(...) También creo que quizá no es un lenguaje; nosotros compartimos principios de trabajo. Un ensayo de nosotros – en general- es una cosa muy densa, seria de trabajo como que no es un cahuín, un tomar tecito, un... generalmente llegamos, entrenamos, ensayamos o ensayamos, pero hay un momento de elongar. Teorizamos hartito, incluso en los ensayos más conversados con el Alexis y el pablo, con pura teoría, medio denso, porque estamos en una actitud de trabajo, en una seriedad. Siento que eso es un principio de trabajo de MB2. Y creo que ese es el primer principio fundamental, antes del cuerpo, de las luces, antes de todo eso, es el principio de seriedad de como contar el trabajo como trabajo.</p>
<p>1.- El grupo en relación a sí mismo</p>	<p>1.2 seriedad como principio de trabajo grupal</p>	<p>GD.132 E.C</p> <p>Quizá la palabra serio no suena tan bonita, pero es super real, porque no sé si se acuerdan de una vez que estaba Fernando en Nueva York y partió la escuela (escuela de formación actoral), y tenía como un grupo nuevo, híbrido con Uds., teníamos un montón de conversaciones a propósito de que estaba este boom de la ‘horizontalidad y como que no hay jerarquía en la educación’.</p>

		Había que instaurar una disciplina y dejarle claro a esta gente nueva de que este espacio funciona de determinada manera, y que es más bien jerárquico, - más que horizontal- en términos de pedagogía, de traspasar ésta ‘‘cosa de MB2’’ a las personas que no lo eran.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.3 respeto como principio de trabajo grupal	GD.136 E.E Y sumado a lo último, yo creo que es la filosofía MB2 que está en la seriedad, respeto en admirar cosas del otro. En que Fernando pueda delegar responsabilidades en nosotros, porque claro, a veces se tiene que ir y si yo veo otras cosas desde más cerca de Arica, también veo más posible salir, es reciproco.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.3 Respeto como principio de trabajo grupal	GD.33 E.F Hay algo de lo que dice el yiyo de la horizontalidad que yo no sé si somos tan horizontales en verdad, pero, sin embargo, sí creo que hay mucho respeto, y como hay respeto de los roles de cada uno eso hace que tengamos un buen trabajo.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.3 Respeto como principio de trabajo grupal	GD.60 E.C Y creo que también concuerdo con el Feña respecto lo horizontalidad. Yo no sé o no siento al menos el MB2 como un lugar horizontal en términos pedagógicos o metodológicos, sin embargo, considero que es un espacio de mucha confianza y mucho respeto, y muy de que: ‘‘siempre está el espacio para conversar’’, siempre están las personas ahí, como que nunca voy a ir y te vai´ a encontrar con que el MB2 cerró por un mes y nadie más supo nada, porque es un lugar que siempre está disponible.

1.- El grupo en relación a sí mismo	1.4 Cuerpo como eje de	GD.32 E.J Georgia trae una energía de trabajo y ella siempre lo dice, lo dice en su documental que tenemos de su workshop que yo y ella nos
--	------------------------	---

	relación grupal	llevamos bien porque hablamos desde el cuerpo, y desde ahí nos entendemos, y creo que eso me hizo mucho sentido de ella, sin ser bailarina, sin hablar de la danza, sino que, hablar de la energía del cuerpo.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.4 Cuerpo como eje de relación grupal	GD.45 E.E Algo que nos han comentado y que lo he escuchado es que, cuando nos ven, en el hecho de que vas a entrar a un lugar donde te van a hacer una entrevista, la misma presencia entrega una información. Es como ‘‘ah ya, los chicos de MB2 tienen el mismo discurso’’ y es como que todos hablamos lo mismo sin ponernos de acuerdo. (...) Porque está en el cuerpo
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.5 El hacer desde el impulso.	GD.62 E.J Estaba pensando en la primera parte del por qué uno se une a este grupo, a este espacio. Creo que cada uno va entrando con cosas distintas y en el camino vamos como mezclándose, y empieza a aparecer estos conceptos como de ‘‘algo más grande’’. Pienso que mi principio fue: primero fue ser parte de algo. Porque cuando entré había algo grande, y ser parte de ese algo grande era atractivo. Pero luego en el camino hay dos cosas que para mí son importantes, una de esas es la formación y el trabajo. Y esas dos cosas empiezan a repetirse, repetirse, repetirse, repetirse.
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.5 El hacer desde el impulso.	GD.64 E.J Yo creo que, es más formación artística y personal, porque nos vamos pareciendo en personalidades, claro, hay un líder y todo, pero somos de alguna forma con estos gustos similares en cuanto a querer seguir formándose y querer seguir trabajando. Lo mismo que dice el yiyo, él viene de ese lugar de querer hacer hartas cosas, él también, tú también, ¿cachai?. De estar metido en cosas, y no todas las vidas son iguales (...) todos estamos haciendo ‘‘pa,

		<p>pa, pa, pa’’, hasta la maría imperio ahora la ves conectada acá y te apuesto que más rato va a bajar al centro a hacer algún papel... o ya está bajando. Y después la ves en una entrevista, no sé, y así. Como que eso es una personalidad de MB2, y ya es un filtro, porque si no estás ahí en ese tiempo, en ese -movidos- en ese movimiento, no te sentís parte.</p>
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.5 El hacer	<p>GD.73 E.F</p> <p>No hay que estar solamente en el escenario actuando para decir: ‘ah! es que si no estoy actuando no...’ porque cuando estamos haciendo uno se vuelve/encuentra útil haciendo cosas po’.</p>
1.- El grupo en relación a sí mismo	1.5 El hacer	<p>GD.69 E.J</p> <p>(...) a mí me gusta, me encanta el concepto de trabajador de las artes, porque siento que eso nos dice mucho más de lo que un actor pueda hacer o ser.</p>
2.- El grupo en relación a sí mismo	1.5 El hacer	<p>GD.120 E.J</p> <p>Y es que no hay mucho espacio para dudar. Porque estoy haciendo y solo estoy haciendo, no tenis espacio para (...) porque claro, la maquina sigue, si la maquina al final nunca para (...) y todos nosotros hemos tenido pausas, y volvemos y no sé qué, porque obviamente necesitamos espacios personales.</p>
2.- El grupo en relación al territorio	2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto	<p>GD.102 E.C</p> <p>Y nace (el centro MB2) de que, ahora, grandes poder ver que nosotros no tuvimos un MB2, no había un lugar donde ir a tomar muchas clases y compartir experiencias.</p>
2.- El grupo en relación al territorio	2.1 Tenacidad como principio	<p>GD.104 E.C</p>

	reaccionario al contexto	Por ejemplo, lo que ha habido siempre es hacer escuela de ballet, creo que es lo más antiguo y lo que más ha habido siempre en Arica junto con las escuelas de danza árabe.
2.- El grupo en relación al territorio	2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto	GD.83 E.E Ya no es tan imposible irse a Santiago o imposible que te conozcan desde Santiago, y eso se suma -uno lo puede decir como experiencia- que a todos nos hizo clases la profesora de Grecia, a todos nos hizo clases un profesor de España, una profesora de Alemania, ‘las’ profesoras de Grecia, mejor dicho, kameron, vino la directora (Uniac) María Helena. Eso pasó, está el vínculo y los kilómetros no se traducen a la realidad en lo que ha pasado, es algo que me voy recordando que, claro, se han ido el Fernando y nosotros seguimos trabajando en base desde ahí. Eso es bonito también y me pasa con Arica, como dijo la mayoría, quizá sí puede hacerse otro MB2 en otro lugar, pero la esencia y la energía de estar abandonado, al extremo y con nada también te surge Diré una frase de fútbol - lo siento- Carlos Dittborn para el mundial dijo: ‘no tenemos nada, pero lo queremos todo’. Es como una frase que ‘estay loco y de la locura aparece una nueva realidad’ y yo creo que tiene mucho que ver con la energía artística y que nos vincula a todos, es como: ‘no puedo’, ‘veamos si no puedo’, es un desafío personal constante. Eso es con lo que me pasa con el territorio también.
2.- El grupo en relación al territorio	2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto	GD.50 E.F Mira, yo pienso que acá se hace poco, en verdad se hace muy poco. Para pensar que, en la mesa de teatro hay 30 personas y que con suerte ha habido 1 estreno posible en el año... o dos, no sé... se hace bien poco, super poco en términos de creación de

		<p>producción se hace super poco localmente. Mira no sé si es el clima, no sé si es la forma de vida, no tengo esa respuesta concreta. Yo creo que es el sistema de producción que Arica no lo tiene. No tiene un sistema artístico que le permita, incentive a estar moviéndote constantemente, porque es más “comunitario”. Insisto, comunitario, porque en lo comunitario lo primordial es como el compartir, entonces, los sistemas de producción más industrial tienen como objetivos tener productos, por ejemplo: temporadas, giras, no sé qué, y aquí creo que va por otro lado, y así en Arica en general. Y en ese sentido hacemos un contraste.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto</p>	<p>GD.78 E.Y Siento que en MB2 no tenemos el concepto que “nadie puede o no se puede”, sino que es como... si es que hay alguna problemática o alguna situación se busca la forma de solucionarlo de cualquier manera.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto</p>	<p>GD: 81 E.F Como que siempre se puede, aunque no haya plata, aunque no haya no sé qué. También creo que ¿Por qué no?</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.1 Tenacidad como principio reaccionario al contexto</p>	<p>GD.117 E.F Creo que no tenemos estilo. Alguien de afuera dice: “ahh, tiene estilo del MB2”, claro, hay un discurso, una dramaturgia, una forma de poner el cuerpo, pero lo que tu decís que siempre vamos adhiriéndole elementos y, no es como que “ah, somos solamente realistas por lo tanto no podemos hacer esto” ¿cachai’?, entonces no podemos hacer que...” ¿por qué? Siempre digo: ¿por qué no?</p>

		Y que también tiene que ver con la gestión que hablábamos antes. Siempre sí, porque ¿por qué no?
2.-El grupo en relación al territorio	2.2 Lo Comunitario	GD.77 E.F Yo creo que MB2 es innegable que tiene un carácter comunitario (...) comunitarios en términos que, el trabajo está puesto en la comunidad, ¿cachai? Nosotros mismos primero: juntos entrenamos, juntos limpiamos, juntos hacemos y después con la comunidad fuera de MB2. Y no es solo eso, tiene que ver con que, a nadie le da asco limpiar el baño, barrer la sala, porque entendemos que son cosas que tenemos que hacer y son parte de cuidar nuestra comunidad, estamos todos ahí. Creo que somos bien homogéneos en términos de ideas artísticas y humanas, pero somos bien heterogéneos en tanto personas. Siento que está esa base de comunidad entre nosotros mismos: de mucho respeto.
2.- El grupo en relación al territorio	2.2 Lo comunitario	G.D 132. E.C Y si hablamos de lenguaje, los sellos principales serían: de tener un espacio de calidad, de mucha disciplina, diversidad y luego hacer un arte no popular, pero sí de excelencia para la comunidad.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del grupo en el hacer	GD.46 E. F Siento que MB2 es super autentico. Nosotros hacemos lo que decimos. Si tenemos que hacer las cosas, las hacemos etc., eso es lo que hacemos, y creo que esa es la autenticidad que tiene y que la gente lo siente, digo, el público.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del	GD.62 E.J Hay dos cosas que para mí son importantes, una de esas es la formación y el trabajo. Y esas dos cosas empiezan a repetirse, repetirse, repetirse, repetirse. Y que van marcando, van

	grupo en el hacer	marcando también el filtro de quienes son parte y quienes no, quienes se van cayendo como de este gran barco que es MB2, de ser o no ser, de ser parte o no. Porque claro, esa autenticidad de la que habla Fernando es eso también: el hacer. En el hacer está eso autentico. En el fondo no estamos diciendo que vamos a hacer algo y no lo vamos a hacer, o que estamos diciendo que queremos ser algo más, sino que, lo hacemos, y eso es formación y trabajo.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del grupo en el hacer	GD.124 E.F Yo también creo que eso (el pegamento) tiene que ver con cómo eso dialoga en el contexto en el que estamos. yo creo que la autenticidad es: cómo hacemos dialogar esto en este contexto. Yo siento que es un poco eso.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del grupo en el hacer	GD.46 E.F En términos de Dubatti, del artista investigador, yo creo que tenemos autenticidad. Siento que MB2 es super autentico. Nosotros hacemos lo que decimos. Si tenemos que hacer las cosas, las hacemos. A pesar de que yo soy medio nerd y de que siempre me ha gustado estudiar y todo, pero no estamos buscando conceptos rebuscados para hacernos interesantes o para hacernos comercialmente atractivos o socialmente llamativos, etc., eso es lo que hacemos, y creo que esa es la autenticidad que tiene y que la gente lo siente, digo, el público. Y quizás otros también y quizás a otros no les parece, pero creo que nosotros somos super auténticos, no estamos nunca ahí como ‘snoob’ tratando de decir: ‘oye emh aquí estoy’, nosotros estamos haciendo cosas. ¿Cachai?, y creo que eso es.

<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del grupo en el hacer</p>	<p>GD.93 E.F Yo siento que ahí hay un cambio de paradigma porque teatro ha habido siempre, hubo antes de MB2 y va a ver después de MB2, y ha habido siempre, pero el aporte que según yo hemos hecho es profesionalizar la gestión del teatro y hacerlo. (...) Según yo, ese es el aporte: la institucionalización del teatro, ese es el concepto de MB2: gente que estudia, que se forma. Cambia el concepto, nos volvemos más académicos, no solamente las ‘‘ganas de hacer’’ sino que hay una sofisticación que se eleva del contexto, porque lo que hace el contexto es que funcionan las cosas cuando tú quieres participar, pero se pone difícil y ya lo dejas. ¿Cachai? Entonces lo que hace MB2 es de alguna manera sofisticar esa práctica. Es difícil, te mantienes, mejoras, generai’ un contraste (...). Entonces claro, ha habido de alguna manera una institucionalización de la practica teatral que, no solo es querer actuar, sino que la gestión cultural dentro del teatro, la restauración de un sistema que valida la práctica artística: un festival, una escuela, un elenco.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.3 Autenticidad: a) Interna o ética del grupo en el hacer</p>	<p>GD.132 E.C Y si hablamos de lenguaje los sellos principales serían: de tener un espacio de calidad, de mucha disciplina, diversidad y luego hacer un arte no popular, pero sí de excelencia para la comunidad.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.3 Autenticidad: b) Externa en cuanto a la gestión producida</p>	<p>GD.99 E.F (...) Por ejemplo, irse a estudiar afuera y volver a Arica tiene un sentido artístico, pero al mismo tiempo tiene un sentido social, porque el sistema de validación del arte en esta región no es sofisticado como en Santiago. En cambio, estudiar en la universidad de chile, venirme e instalar una escuela en Arica donde no hay formación profesional, no es artístico sino social.</p>

		Y ahí está lo contracultural que fue lo que yo soñaba cuando me devolví para acá. Venir a hacer arte sofisticado donde no estaba esa sofisticación era la cosa.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: b) Externa en cuanto a la gestión producida	GD.101 E.F Creo que, no es posible un MB2 en otro lugar. Porque MB2 como MB2, la excelencia del trabajo de MB2, la exigencia física formativa y todo eso funciona de esa manera en este territorio aislado, con esa población en este contexto, porque puesto en providencia es una escuela de arte más, en un lugar donde hay mucho. Sin embargo, aquí es una misión social, es artística, pero también es una misión social, una misión de poder compartir.
2.- El grupo en relación al territorio	2.3 Autenticidad: b) Externa en cuanto a la gestión producida.	GD.131 E.F La descentralización no es un discurso, ¿cachai? Es una acción. Hay gente que viene y dice como: “en verdad quiero traer aquí una obra” y cuando en verdad lo que están buscando es vender una obra y después irse, mostrarla en otra parte y chao. Y que vienen con la idea de que “hay que descentralizar” y no, lo que “tú quieres es otra cosa, tú quieres tener plata en este espacio”. En ese sentido, la descentralización es una acción en nosotros (MB2) y la hacemos desde los espacios más serios en nuestro contexto, y eso es lo que nos ha validado artísticamente de manera local y hacia afuera. Yo creo que eso es algo real y es parte de la institución arte. Las otras nos validan porque ven algo de ellos en nosotros, porque nadie valida a quien no es como uno, ¿cachai? Entonces de alguna manera, eso también nos va a aceptar dentro del arte chileno, ¿cachai? Porque hemos logrado salir desde... no somos gente NN.

<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.3 Autenticidad: b) Externa en cuanto a la gestión producida</p>	<p>GD.90 E.J Hay mucha gente que viene. Fernando también, bueno, contactos, maría imperio y que se yo.... Pero había una suerte de seriedad que se muestra y que entonces es aprobada y que se formaliza y entonces aparece que MB2 realmente está haciendo algo bien. Entonces, nos pasa con los grupos que vienen de afuera y con la mayoría de los que vienen de afuera, seguimos en contacto. No hay una persona que se haya ido ‘‘oye, pero ¿qué es este espacio’, ¿qué es lo que están haciendo?’’. Y esa aprobación también nos hace levantar que somos serios para trabajar.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.4 Lejanía- Cercanía como forma de validación en este territorio</p>	<p>GD.83 E.E (...) Yo creo que Arica es muy lejos para muchas cosas y lugares, y con la sala, con el centro MB2, se ha vuelto cercano. Ya no es tan imposible irse a Santiago o imposible que te conozcan desde Santiago, y eso se suma -uno lo puede decir como experiencia- que a todos nos hizo clases la profesora de Grecia, a todos nos hizo clases un profesor de España, una profesora de Alemania, las profesoras de Grecia, mejor dicho, Kameron, vino la directora María Helena. Eso pasó, está el vínculo y los kilómetros no se traducen a la realidad (...) Y yo creo que los que han venido también quieren volver (...) como que de verdad querían volver, porque encontraron el lugar de una forma, encontraron a la gente también indicada, encontraron el vínculo. (...) se han abierto otros campos en más de alguno, está la profe’ Norma de México, la maestra Paola del sur, el mismo lucho que está en Tacna, tan cerca, pero se ha hecho un vínculo, porque MB2 se ha vuelto central también.</p>

<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.4 Lejanía-Cercanía como forma de validación en este territorio</p>	<p>GD.129 E.J</p> <p>Respecto al sentido de pertenencia es que, creo que hay una labor super social y sensible de parte de quienes se van y vuelven, porque también ven y quieren que eso esté en su ciudad y que no todo el mundo lo hace cuando uno se va a estudiar afuera, y que hace una diferencia las 3 personas (Feña, Impe, Cony) que salen y vuelven y que quieren que eso que ven afuera que les llama la atención de eso que es bello, hermoso y que no está en mi ciudad, lo traen y lo instalan.</p>
<p>2.- El grupo en relación al territorio</p>	<p>2.4 Lejanía-Cercanía como forma de validación en este territorio</p>	<p>GD.95 E.C</p> <p>Siento que, siempre estamos hablando de que nosotros fuimos a un lugar o alguien vino de Arica o cuando nos presentamos en no sé dónde ¿cachai?, pero cuando pensai' en algo que sólo haya pasado en Arica y que haya nacido en Arica y que se haya quedado ahí, y no de la experiencia del irse o de que alguien viniera, ¿no sé si me explico? Entonces ahí me viene... ¡claro!, la riqueza en el fondo aparece cuando salgo del territorio y vuelvo con cosas de esa salida o cuando alguien viene a mi territorio con cosas de afuera, porque evidentemente todas las cosas que han ido pasando han sido a propósito de salir.</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.1 El cuerpo como herramienta expresiva</p>	<p>GD.115 E.F</p> <p>Quizá con el paso del tiempo el elemento, además de las luces y toda la teatralidad técnica... para mí es el cuerpo, el elemento del cuerpo. Para mí el cuerpo es fundamental y creo que tiene que ver con la danza que es parte fundamental de mi formación. Entonces yo creo que, independiente si es Viewpoint's o Suzuki o danza moderna o lo que sea, creo que el cuerpo es transversal para mí. (...) Y claro, el Suzuki ayuda, los Viewpoint's también, la danza moderna, el circo, la acrobacia hasta el parkour. Las</p>

		disciplinas físicas que ayuden a entender el cuerpo como herramienta narrativa, expresiva.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.1 El cuerpo como herramienta expresiva	GD.136 E.E Coincido con el tema del cuerpo (...) Me acuerdo también que el Rodrigo Fernández nos dijo: “Uds. tienen que tomar una decisión en algún momento si van a ser actores o actores bailarines”, y yo me pregunté y “sipo, creo que estoy más del actor bailarín, encaja, y porque también es una opción, porque Fernando también nos trae a Rodrigo López, Fernández, Paola Aste. No es antojadizo, busca la formación completa también”
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.2 Teatralidad y espectáculo como factor influyente	GD.114 E.M Fernando desde chico sigue llamando a Disney, los musicales, la danza, la magia que el cine muestra, la fantasía y como eso se logra poner en escena tanta cosa hermosa entre danza, teatro y lo que ocurre, entonces obvio que él fue estimulado y así empezó (...) el regalo mágico para soñar hasta hace poco, pero siempre en este trabajo: juego lúdico en querer captar la atención del público, en que quede maravillado, en que quede así WOOOW.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.2 Teatralidad y espectáculo como factor influyente	GD.115 E.F Comparto con la Imperio como en la teatralidad. Yo creo que a mí la teatralidad me fascina, porque a mí me encanta ver un teatro que me sorprenda, ¿cachai?, eso por un lado si hablamos en términos de puesta en escena.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.2 Teatralidad y espectáculo como factor influyente	GD.119 E.C Al completarlo con sus lenguajes se va a dar un resultado final que es más o menos lo que yo (Por Fernando) ando buscando (...) Y de ahí viene esa cosa del Circo Du Solei y esta cosa como espectacular, incluso como aspiracional, como super de soñar y

			hacer, y creo que esa mezcla de lenguajes y de que cada uno desarrolla su lenguaje de a poco se ha ido como transformando, porque se han ido transformando las personas.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.3 Pegamento	El	GD.119 E.C Creo que para mí el primer lenguaje tuvo que ver con la capacidad de unir lenguajes. Por ejemplo: pienso en el regalo mágico -que yo no fui parte de esa experiencia, solo fui a un par de ensayos-, pero cuando pienso desde ‘‘El show de Auro’’ y todo, pienso en este pegamento, de esta capacidad de ver a estas personas y saber cómo unirlos y en qué orden y qué pedirles a cada quien dentro de sus propios lenguajes (...) Porque al completarlo con sus lenguajes se va a dar un resultado final.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.3 Pegamento	El	GD.67 E.F MB2 es una organización. Dentro de esta organización tiene distintos espacios. Una compañía que crea, personas que trabajan más administrativamente, personas que son más del mundo creativo, pero que la misma base ha sido el entrenamiento, y posiblemente, la idea de entrenar, entrenarnos o de hacer arte juntos es como el pegamento que nos unió. Finalmente creo que esto partió como buscando crear obras y se abrió a una cosa que generó un grupo humano que entiende una gestión cultural más allá de lo creativo.
3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte	3.3 Pegamento	El	GD.122 E.C Y el cómo se pegan las cosas es parte de la originalidad. Porque es como tú tomas estos elementos y los ordenas. Nunca va a ser igual. Si a mí me pasan los mismos ingredientes que le pueden pasar a la Anto’ y las dos cocinamos lo mismo, nunca va a ser igual. Porque la forma en que manipulemos esos elementos es lo que hace que esto tenga un poco más de mi sello personal.

<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.3 El Pegamento</p>	<p>GD.120 E.J</p> <p>Coincido caleta con la Cony del todo éste el lenguaje que estemos trabajando, porque también creo que es un pegoteo en las cosas en que nos hemos formado y en ese proceso de formación y trabajo, sigue esa búsqueda de encontrar, o quizá no sé, tampoco estoy pendiente de colocarle nombre a eso que hacemos.</p> <p>(...) Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica, región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del yiyo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día.</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.3 El Pegamento</p>	<p>GD.119 E.C</p> <p>Pero yo ahora y no hace tanto tiempo atrás, veo un grupo un poco más estable en el MB2 en el que creo que es posible llegar a concretar un lenguaje más primitivo, pero creo que toda la primera parte -desde mi punto personal- ha sido una experimentación de vivir diversos lenguajes. Y ahora viene quizá el decantar, el seleccionar, el qué quedó de todo eso, ¿cachai?</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.4 Arica Multicultural como factor interviniente potenciador del grupo:</p>	<p>GD.120 E.J</p> <p>Es como Arica no más también, como muy del territorio. Ósea, Arica también nos marca en ese lenguaje obviamente, solo que, en algunas cosas de manera inconsciente, posiblemente. Cuando escuchaba a la Anto decir que “siempre estamos pensando en meterle más, qué cosas y por qué no” como para no reducirlo o limitarlo” y estamos pensando en agregarle más cosas más cosas</p>

		<p>y más cosas, un poco como Arica. Pienso en las cosas que nos caracterizan de Arica como: el carnaval por ejemplo que, es un pegoteo de demasiados bailes, demasiados pueblos. Arica, región: demasiados pueblos con distintas culturas, pluricultural. Después pienso en la comparación del yiyo con coquimbo y acá (en Arica) tenemos costa y tenemos valles y desierto y tenemos cerros, etc. Y pienso en ese pegoteo, y responde también a lo que nosotros hacemos hoy día. De repente vemos una puesta y no sé, colores y aparecen cosas que no se ven en otras partes no má' que, quizá son minúsculas y no se pueden identificar con 'wow, esto es ahora, ahora' pero creo que más adelante tal vez se vayan viendo.</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.5 La no estaticidad como factor que interviene en el grupo e influye a su vez en la creación</p>	<p>GD.95 E.C</p> <p>Siento que siempre estamos hablando de que "nosotros fuimos a un lugar" o "alguien vino de Arica" o "cuando nos presentamos en no sé dónde" ¿cachai? Pero cuando pensai' en algo que solo haya pasado en Arica y que haya nacido en Arica y que se haya quedado ahí, y no de la experiencia del irse o de que alguien viniera. No sé si me explico. Entonces ahí me viene... claro, la riqueza en el fondo aparece cuando salgo del territorio y vuelvo con cosas de esa salida o "cuando alguien viene a mi territorio con cosas de afuera " porque evidentemente todas las cosas que han ido pasando han sido a propósito de salir. porque evidente, partiendo por el punto 1 máximo en términos de región que, si quieres tener un título te tienes que ir, entonces algo tan básico como ese "tramite" por decirlo de alguna manera ya te aleja de tu territorio como en un 100%.... como eehm, siempre va a ver este ejercicio de "ir a buscar a otro lugar" o de "traer a alguien de otro lugar" para que esto se diversifique también.</p>

<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.5 La no estaticidad como factor que interviene en el grupo e influye a su vez en la creación</p>	<p>GD.99 E.F</p> <p>(...) El contexto en 10 años ha cambiado, hoy en día en Arica hay mucha más participación, hay muchas más cosas, pero sigue habiendo carencias de cosas, por eso nosotros nos vamos mutando, sin embargo, creo que se mantiene ese valor social que tiene de ir contra el discurso de que todo quien estudie afuera se queda afuera, todo el que se va para afuera, nunca vuelve, ¿cachai? El volver tiene esa doble connotación. Es un trabajo social y mucha gente no lo logra ver, ¿cachai? Enseñar viewpoint's y Suzuki en esta tierra, en este lugar no es lo mismo que enseñarlo en la universidad de Chile, porque en la universidad de Chile tiene todo un sistema de poder de validación que permite entender que "eso puede ser valioso".</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.5 La no estaticidad como factor que interviene en el grupo e influye a su vez en la creación</p>	<p>GD.119 E.C</p> <p>(...) A mí lo que se me viene a la mente, a propósito del lenguaje emh... creo que para mí el primer lenguaje tuvo que ver con la capacidad de unir lenguajes. Por ejemplo, pienso en el regalo mágico (que yo no fui parte de esa experiencia, solo fui a un par de ensayos), pero cuando pienso desde el show de Auro y todo, pienso en este pegamento, de esta capacidad de ver a estas personas y saber cómo unirlos y en qué orden y qué pedirles a cada quien dentro de sus propios lenguajes. No había una imposición de: "este es mi lenguaje y eso van a hacer", ¿cachai? Si no, que, esta es una idea que necesito que uds completen con sus lenguajes, ¿cachai? Porque al completarlo con sus lenguajes se va a dar un resultado final que es más o menos lo que yo ando buscando (siendo Fernando). Y de ahí viene esa cosa del Circo du Solei y esta cosa como espectacular. Incluso como aspiracional, como super de soñar y hacer. Y creo que esa mezcla de lenguajes y de que cada uno desarrolla su lenguaje de a poco se ha ido como transformando, porque se han ido transformando</p>

		<p>las personas, luego vino el irse, luego volver, luego el Fernando irse, irse, irse y volver, volver, volver y así como en todas las personas involucradas y traer gente con otros lenguajes, entonces, creo que ahora que hay una “estabilidad”, porque lo que pasaba en el fondo en un momento en el MB2 era que, claro, el Feña’ estaba formando un espacio super buen semillero para que todos se fueran, ¿cachai? Y era lo mismo que le pasó a la Marcela en un momento: “preparar a la gente para que se vaya” entonces toda esa pega que hiciste Feña de preparar a la gente... no alcanzai’ como a disfrutar tanto, así como que “ya”. Te pegaste toda la siembra, el riego y todo y al momento de cosechar la gente ya se iba. Pero de ahí vino ese concepto de volver. Y yo creo que ahí empezó a disfrutarse como esta “cosecha” y a enriquecerse cada vez más el lenguaje.</p>
<p>3.- El grupo y la forma de relacionarse con el Arte</p>	<p>3.5 La no estaticidad como factor que interviene en el grupo e influye a su vez en la creación</p>	<p>GD.119 E.C</p> <p>Pero yo ahora y no hace tanto tiempo atrás, veo un grupo un poco más estable en el MB2 en el que creo que es posible llegar a concretar un lenguaje más primitivo, pero creo que toda la primera parte -desde mi punto personal- ha sido una experimentación de vivir diversos lenguajes. Y ahora viene quizá el decantar, el seleccionar, el qué quedó de todo eso, ¿cachai? En qué se va a ir transformando porque creo que también no es estático, no creo que sea una cosa que se va a detener, así como “éste es el lenguaje”, siempre va a ir creciendo, evolucionando, mutando.</p>