



**Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación**

**Facultad de Artes de la Comunicación**

**Carrera de Teatro y Comunicación Escénica.**

**La gestión de financiamiento del teatro en Santiago de Chile: Estudio de casos de modelos de financiamiento de tres compañías.**

**Trabajo para optar al Grado Académico de Licenciado(a) en Artes Escénicas y al Título Profesional de Actor/Actriz y Comunicador(a) Escénico(a).**

**Profesor Guía: Dr. José Luis Olivari.**

**Estudiantes:**

**Damián Andrés Azocar Corvalan  
Bastían Jesús Chacama Callasaya  
Javier Alonso Slavic Contreras**

**Santiago de Chile, 2020**

**ÍNDICE**

- **Introducción.** / Pág 3.
- **Capítulo 1.** Compañías de teatro en Chile y sus fuentes de financiamiento / Pág 8.
- **Capítulo 2.** Modelo de gestión y financiamiento de tres compañías de teatro en Chile. / Pág 18.
- **Capítulo 3.** Propuestas generales a partir de los modelos de gestión y financiamiento de tres compañías de teatro en Chile. / Pág 42. • **Conclusiones.** / Pág 53.
- **Referencias.** / Pág 57.
- **Anexos.** / Pág 59.

3

## INTRODUCCIÓN

### Antecedentes

El teatro universalmente ha ido mutando desde sus inicios hasta el día de hoy, y la gestión de las diversas compañías de teatro que lo integran también se ha ido modificando como consecuencia. Si bien, desde sus primeros años el cargo de gestor o la autogestión de una compañía en sí misma siempre estuvieron presentes, manifestándose como un trabajo colaborativo entre los integrantes a través de la búsqueda de múltiples fuentes de financiamiento para concretar sus obras de teatro, fue solo hasta hace algunos años que se denominó y etiquetó el rol de gestor y autogestión teatral con su significado correspondiente.

En Chile la situación no ha sido diferente, ya que generalmente en las compañías de teatro del país la autogestión fue lo que predominó durante muchos años, permitiéndoles financiar y establecerse en la escena nacional. Una vez que una compañía lograba posicionarse sólidamente después de años de trayectoria, el rol de gestor o productor aparecía como posibilidad para integrar el equipo de trabajo.

La gestión de financiamiento se puede entender como una de las

funciones más importantes dentro de las empresas o compañías en el caso del teatro. Se relaciona directamente con la optimización de recursos financieros disponibles y el crecimiento de una organización, en base a un análisis profundo del mismo (Tula, 2014)

Además, diversos factores son los que han contribuido al entendimiento de la gestión a nivel nacional, facilitando así su desarrollo como compañía nacional. Uno de ellos es la creación de concursos públicos desde el año 1992 como el FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) y Ventanilla Abierta que funcionan por medio de la postulación y llenado de una serie de pasos en un formulario que hoy es online. Todas las personas o compañías que deseen participar lo pueden hacer, lo que entrega de cierta forma la oportunidad transversal a los postulantes, pero que por otra parte baja la calidad de cada uno de los proyectos presentados.

4

Asimismo, se han formulado y desarrollado diversos cursos, diplomados y postítulos para estudiantes que deseen profundizar y especializarse en la gestión teatral una vez cursada la carrera de teatro y comunicación escénica. Sin embargo, en la mayoría de las universidades chilenas durante los años de formación de dicha carrera, son nulos o muy pocos los conocimientos entregados a los estudiantes respecto a las formas de gestión y financiamiento, teniendo que aprender a través de la experiencia de los egresos o una vez insertos en el mundo laboral.

En base a lo anterior, una vez que se forman nuevas compañías en la escena nacional existen grandes dificultades con respecto al financiamiento y gestión de las mismas. Para una compañía emergente se hace necesario e imprescindible recurrir a la autogestión, y los recursos iniciales proporcionados a través de los mismos integrantes del elenco. Además, y debido a la inexperiencia respecto a la producción y gestión sobre el movimiento y difusión de las obras creadas, muchas de estas compañías no progresan o simplemente dejan de existir. Por último, la escasa información sobre las diversas fuentes de financiamiento en el país, y el poco conocimiento sobre cómo adquirir estos recursos, no ayudan a que la situación mejore.

Es el caso de estas compañías emergentes, otras que van en vías de la

consolidación y las que ya están establecidas en la escena nacional, dónde es importante conocer sus experiencias, formas de gestión, tipos de financiamientos recibidos y metodologías utilizadas para poder surgir y emerger en el mundo teatral. Así, al realizar entrevistas, seguimientos de sus trabajos y percepción de ellos mismos sobre su creación y posterior evolución, se ayudaría en un futuro a todas las compañías emergentes actuales a surgir en la escena nacional.

### Motivación

Durante el proceso de formación académica y profesional en la universidad, se han entregado diversas herramientas para poder enfrentar las artes escénicas al momento de salir al mundo laboral: trabajo corporal y vocal, historia del teatro y las artes relacionadas, diferentes estéticas vinculadas a formas de actuación, entre otros.

5

Sin embargo, conceptos relacionados con la autogestión cultural, o las líneas de financiamiento para compañías emergentes y sus obras teatrales, fueron expuestos solo de forma superficial y en base a la producción del proyecto de egreso, por lo que el conocimiento y aplicación con mayor profundidad sobre la gestión y financiación de proyectos a futuro relacionados con la creación de obras teatrales, es de suma importancia.

La pregunta está mal formulada si se dice ¿Por qué es necesario saber sobre esto?, cuando en realidad debiese ser ¿Sé cómo hacerlo?, ¿Se está preparado para enfrentar el mundo profesional? El conocimiento de la producción o autogestión de una compañía teatral o un colectivo en proceso es primordial. En cierto sentido, si se tiene el material, trabajo o proyecto para poder gestionar, pero si a su vez no se sabe cómo seguir con la producción posterior, todo se convierte en algo que nunca tuvo raíz ni proyección clara.

Además, luego de un período reiterado y constante de llamadas, envíos de correos electrónicos y reuniones con centros culturales y municipalidades de nuestro país en donde el resultado fue siempre negativo, la inquietud y motivación de investigar este tema creció aún más, por lo que la temática se hizo cada vez más interesante.

En base a todo lo anterior, nace la interrogante sobre cómo puede surgir una compañía de teatro emergente en Chile. La respuesta a esta, y muchas otras inquietudes relacionadas con este tema, genera una reacción sistemática que facilitaría a otros artistas que están empezando en el mundo del teatro con sus compañías o colectivos, el aprendizaje, la metodología y posterior aplicación para llegar a surgir en el ámbito cultural, realizar buenas gestiones, y poder establecerse en este medio del territorio nacional.

### Relevancia

La investigación tiene por objeto describir los modelos de financiamiento de tres compañías en Santiago de Chile. Tiene por finalidad diagnosticar el proceso de organización, gestión y financiamiento de estas compañías emergentes, a lo largo de todos sus años de experiencia.

En el primer acercamiento se ve que:

6

Existe escasa información sobre los modelos de financiamiento de las compañías teatrales en Chile durante sus primeros años de creación. 1. Durante el proceso académico en la universidad, solo se revisó de manera inicial los tipos de gestión y financiamiento de las compañías teatrales chilenas.

2. Los primeros años de una compañía emergente se consideran claves para el futuro de estas organizaciones teatrales.

. Se espera así, que al diagnosticar cómo se han financiado diversas compañías a lo largo de nuestro país, podríamos basarnos y aprender de sus modelos de trabajo y ocupar sus lineamientos en nuestra propia experiencia y compañías teatrales.

Además, al momento de enfrentar el mundo laboral después de la universidad, complementaríamos todas las herramientas enseñadas en la escuela de teatro, con lo investigado a partir de los tipos de gestión y financiamiento en Chile, más la experiencia a lo largo del tiempo de compañías teatrales consolidadas, lo que nos otorgaría conocimientos integrales para nuestra profesión.

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo es el modelo de financiamiento de tres compañías de teatro en Chile desde su creación?

### **Objetivo General**

Describir los modelos de financiamiento de tres compañías de teatro en Chile.

### **Objetivos Específicos**

- Identificar a tres compañías de teatro en Chile.
- Analizar los modelos de financiamiento de las compañías de teatro en Chile, en razón de indicadores propuestos para su comparación.
- Establecer propuestas generales a partir de la investigación de los modelos de financiamiento de las tres compañías de teatro en Chile.

### **Hipótesis**

A partir de una primera indagación y revisión respecto a esta temática, se sostiene que la autogestión es uno de los factores distintivos que identifica a las

7

compañías de teatro en Chile durante sus primeros años, para después pasar a la postulación de fondos públicos, participación en diversos festivales y en algunos casos, aportes de empresas privadas.

### **Marco Metodológico**

La investigación es de tipo cualitativa, ya que se procederá a describir como es el modelo de financiamiento de tres compañías de teatro en Chile. Además, el carácter de la investigación es principalmente descriptivo, con ciertos aspectos de carácter explicativo, ya que, si bien se describirán los tres modelos de financiamiento de tres compañías de teatro en Chile, también se entregarán propuestas generales a partir del análisis de los diversos casos investigados.

### **Recopilación de información**

La técnica que se utilizará para recopilar la información de los modelos de financiamiento de tres compañías de teatro en Chile será principalmente a través de entrevistas semiestructuradas. Asimismo, se ocupará de manera constante la revisión bibliográfica, buscando diversas fuentes teóricas con respecto a la temática investigada.

8

## Capítulo 1

### **Compañías de teatro en Chile y sus fuentes de financiamiento.**

#### 1.1 Compañías de teatro en Chile.

Fue en la década de los años veinte que comenzaron a aparecer y surgir las primeras compañías de teatro en nuestro país: agrupaciones como la Compañía Báguena- Búhrle (1917-1921) y la Compañía Nacional de Comedias Alejandro Flores (1928-1960) fueron unas de las principales de su época. En la década de los treinta surgieron la Compañía de Rafael Frontaura (1932-1958) y Compañía de Comedias Cómicas Leguía-Córdoba (1935-1976). Ya en los años setentas, se fueron sumando una gran cantidad de nuevas compañías como Teatro el Túnel (1970-1973), Teatro del Ángel (1971-1985), Compañía de Tomás Vidella (1975-2003), Teatro La Feria (1976-2007) entre otras. En las décadas siguientes el mercado teatral fue creciendo aún más, sumándose el Teatro Popular el Telón (1980-1994), Teatro Fin de Siglo (1983-hasta la fecha), La Troppa (1987-2006), Gran Circo Teatro (1988-hasta la fecha), Tryo Teatro Banda (2000-hasta la fecha), entre otros.

Actualmente, existen diversas compañías de teatro que se han ido consolidando a lo largo del tiempo a través de su trayectoria o por medio de la cantidad de obras teatrales que poseen (Bronfman, N. 2013). Distinguiendo así, las formas en las que van evolucionando a través del tiempo:

- Compañía Emergente (desde el inicio hasta los 5 años)
- Compañía en vías de consolidación (desde los 5 a los 9 años)
- Compañía de trayectoria (más de 10 años)

Otra forma de distinguir a las compañías de teatro es por la cantidad de obras que poseen. En un reciente estudio sobre Gestión de compañías teatrales (Cisternas, López y Sierralta, 2012, citado por Bronfman, N. 2013) se realiza una interesante distinción por la cantidad de obras estrenadas:

- Trayectoria inicial: compañías que han estrenado dos o tres montajes.
- Trayectoria intermedia: compañías que hayan realizado entre cuatro y seis montajes.
- Trayectoria avanzada: compañías que tienen sobre siete montajes.

Si bien, el contar con años de trayectoria y con múltiples obras estrenadas está directamente relacionado con el posible éxito de una compañía, esto no asegura que sea así. Hay otros factores que juegan a favor de la consolidación social, profesional y económica de una compañía teatral en nuestro país. En este sentido, existen diversas compañías teatrales chilenas que se encuentran fuertemente consolidadas, en vías de una consolidación, o son directamente emergentes. Las principales son:

1. Bonobo Teatro: Agrupación teatral formada el año 2012 bajo la dirección de Pablo Manzi y Andreina Olivari. Con sus trabajos, buscan llevar a escena textos dramáticos inéditos que impulsen la reflexión crítica. A la fecha han estrenado con gran éxito Amasadura (2012), Donde viven los bárbaros (2015) y Tú amarás (2018).
2. Colectivo Matamala: Agrupación artística que busca cuestionar la habitual construcción teatral para desarrollar nuevos lenguajes. Algunos de sus montajes son; La Condena (2011), El hombre del baño (2013) montaje con el que recibieron el premio de mejor actor y mejor montaje en el Festival de Teatro Experimental FETEX y ALGERNON y La angustia del conocimiento ganadora del V Festival de teatro Joven las Condes.
3. La Mona Ilustre: Creada en el año 2009, está conformada por 7 artistas de diversos orígenes y formaciones en el país. En sus espectáculos trabajan el tema del ser humano, su fragilidad y sus miserias de sus tesoros ocultos. Con relatos sencillos, populares, cotidianos, y esperanzadores, caracterizan la escena con una visualidad cuidada y lúdica, utilizando un fuerte apoyo gestual con manipulación de objetivos y marionetas. Hasta la fecha, posee los siguientes montajes: Los Peces no vuelan (2009), Las cosas también tienen Mamá (2012), Juan Salvador Tramoya (2012) La niña de Canterville (2015) y Malé, concierto teatro para personas de todo tamaño (2018)
4. La Niña Horrible: Fundada el año 2013 por el director Javier Casanga y la dramaturga Carla Zúñiga, para abordar temáticas de género como fenómeno cultural central del discurso. Su trabajo se orienta en la creación de un nuevo lenguaje dramático y escénico, que indaga en una mezcla entre el expresionismo y lo grotesco, incentivando la



distintas construcciones sociales en torno a lo masculino y lo femenino. Para ello utiliza un lenguaje fresco que, por medio de la entretención, la crueldad, el grotesco y la ironía, entregue al espectador una mirada crítica sobre nuestra sociedad contemporánea. A través de sus montajes la compañía ha establecido un lenguaje propio que identifica a las generaciones actuales y que permite un lugar de denuncia y autocrítica hacia la forma de vida moderna. Algunos de sus montajes ya estrenados son; Sentimientos (2013), Historias de Amputación a la hora del té (2014), En el jardín de rosas: Sangramiento vía crucis del fin de los tiempos (2015) y La trágica agonía de un pájaro Azul, proyecto FONDART (2016).

5. La Resentida: Nace en el año 2008. Integrada por jóvenes artistas de la escena nacional chilena, quienes se abocan a la búsqueda y consolidación de una poética capaz de encarnar los pulsos, visiones e ideas de su generación. El objetivo es concretar puestas en escena autorales, desmarcándose así de las formas y discursos artísticos hegemoneizantes. Desde esta perspectiva, la compañía asume como un deber la desfachatez, la desacralización de tabúes y la reflexión desde la provocación, otorgándole a la creación teatral una gran responsabilidad política, entendiéndola como un instrumento de crítica, reflexión y construcción. Sus obras son: Simulacro (2008), La dictadura de lo cool (2010), Tratando de hacer una obra que cambie el mundo (2010) y La imaginación del futuro (2013).
6. La Pato Gallina: Compañía de teatro de calle que nace 1996 con la gestación de un trabajo experimental teatral y callejero llamado “A Sangre e Pato”. En 1999 llega un asentamiento en la propuesta teatral y dan forma a uno de los espectáculos más exitoso de la compañía: “El Húsar de la muerte”, siendo el punto de partida de la organización formal de La Patogallina. Desde ahí poseen los siguientes montajes: 1907 el año de la flor negra (2004), Karrocerías (2005), Los caminos de don floridor (2008), Frikchou (2008), Extranjero (2011), Paloma Ausente

(2017) y Tragedia Futurista (2019).

7. Teatro Ocasión: Fundada el 2010 Con “Una mañanita partí...” con el objetivo de hacer teatro para la primera infancia. Combinan la música, el

11

teatro y la cultura popular. Recorren desde Arica a Puerto Williams con sus montajes al igual que festivales nacionales e internacionales de Bosnia, Brasil, México, España, Suiza, Canadá, Corea del Sur y China. Son los creadores del festival de Ocasión creado el 2013 y que se ha mantenido en el tiempo por su gran éxito. En 2016, editan y lanzan su primer disco “Canciones de Ocasión” que reúne la música y canciones de sus dos espectáculos: “Una mañanita partí” y “El viaje redondo”, disco que cuenta con la producción musical del destacado guitarrista y compositor chileno Simón González.

8. Niño Proletario: Teatro Niño Proletario se constituye como un núcleo de investigación y creación artística para Luis Guenel, Sally Campusano, Francisco Medina y Catalina Devia, quienes a fines del año 2005 decidieron dar vida a un proyecto que albergara sus intereses y aspiraciones. Algunos de sus montajes ya estrenados son: Hambre, Temporal, El Olivo, El Otro, Barrio Miseria, Fulgor y Pa Pe no tenga miedo. Sus obras se han presentado en los principales festivales chilenos de artes escénicas desde Calama hasta Punta Arenas; e internacionalmente han sido embajadores culturales de nuestro país en Francia, Alemania, Portugal, Bélgica, Holanda, España, Italia, Brasil, Bolivia y Colombia. Teatro Niño Proletario, es un colectivo que además de realizar espectáculos teatrales, desarrolla proyectos socioculturales que buscan establecer un vínculo con la comunidad. Esta área, liderada por la socióloga Katharina Eitner, busca construir, en conjunto, espacios de encuentro, inclusivos y de aprendizaje, que aporten desde la cultura, a mejorar la calidad de vida de los habitantes de un determinado territorio de nuestro país. Dentro de este trabajo territorial se destacan: Residencias de Arte Colaborativo, Actividades de Formación y Mediación, Talleres de Gestión Cultural Local, entre otros.

9. Teatro Síntoma: Fundada el año 2010, entre sus obras destacan Cuestión

de ubicación (2011), Bello futuro (2013), La victoria (2014) y Unidad popular (2017), inaugurando el ciclo de teatro de invierno del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile) denominado "6 Historias de Dictadura". En el mes de septiembre se presenta en la

12

población La Victoria conmemorando los 33 años de la Muerte de Andre Jarlan.

10. Zoológico: Fundado el año 2012 en el encuentro de jóvenes artistas multidisciplinarios (Chile-Francia) comprometidos con el desarrollo y la investigación de nuevos lenguajes en el teatro contemporáneo. Busca la creación de experiencias que interroguen a los espectadores y a los artistas sobre temas como el lugar del hombre y a la mujer en la sociedad confrontando a la política, al poder y al dinero. Sus obras son Not in my backyard (2017), Dark (2016), No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán (2015), Un enemigo del pueblo (2014) y Conversaciones sobre el futuro (2012).
11. Teatro Cuerpo Límite: Creada el 2012, bajo el estreno de su primer montaje BUNKER (2013). Se caracteriza por desarrollar un lenguaje escénico físico donde el cuerpo es el principal lugar de búsqueda, de acción y articulador del lenguaje y del mundo de la narración. desde los actores; creaciones desde el teatro físico, autorales y de creación colectiva. Otra de sus obras es AMANS (2017).
12. Anti Método Teatro: Práctica escénica a través de la cual buscan reflexionar y experimentar en torno a los formatos artísticos existentes. El anti método es algo que se hace a sí mismo durante el proceso y que depende de sus creadores y contextos. Es una búsqueda dinámica y abierta, enfocada en la experimentación a través de procesos entendidos como laboratorios de investigación con fines creativos. El anti método reúne a artistas por proyectos, invitando a colaboradores a ser parte de la agrupación dependiendo de las necesidades artísticas de cada investigación. Sus miembros provienen principalmente del teatro, danza, música y diseño con estudios formales e informales en estos campos y ha enfocado su investigación en torno al cuerpo y el sonido. Algunos de

sus Proyectos son Concierto (2012), Agnetha Kurtz Roca Method” (2014) y AL PACINO a estrenarse en octubre de este año. Actualmente, trabajan en su proyecto Ruina a estrenarse este primer semestre.

13. Teatro Cinema: Su origen se remonta a los años ochenta en los que se constituye la compañía La Troppa, formada por tres actores egresados de

13

la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Esta compañía de teatro nace motivada por la necesidad de iniciar la búsqueda y creación de un lenguaje propio, dando inmediatos frutos a través de creaciones como: “Viaje al Centro de la Tierra”, “Pinocchio”, “Jesús Betz” y “Gemelos” entre otras. Dada la calidad de sus montajes y novedad en la puesta en escena, sus obras son vistas por cientos de miles de espectadores en países de América, Europa y Asia. En el año 2005 y a propósito del cierre de un ciclo, la compañía se refunda bajo el nombre de “Teatro Cinema”, un colectivo artístico multidisciplinario a través de los cuales se crea un nuevo lenguaje en el que se funden (o confunden) elementos esenciales de teatro, cine y cómic. De esta nueva agrupación surgen las obras Sin Sangre (2007) y El Hombre que Daba de Beber a las Mariposas (2010).

14. Compañía de Artes Escénicas La Vitrola: Nace en el año 2017. Conformada en su mayoría por egresados de la misma universidad que siendo compañeros comenzaron a unir intereses y una línea teatral en común. Dedicada a la creación y exhibición de diversos montajes escénicos que integran el teatro, la música y la danza, poseen dos montajes en su repertorio; El Enfermo Imaginario (2017) y Quiero ser Romeo y Julieta (2018), el cual ha generado diversas temporadas alrededor del país, y una temporada de siete días en Buenos Aires, Argentina.

Es en los diversos casos mencionados anteriormente, donde es importante conocer sus experiencias, formas de gestión, tipos de financiamientos recibidos y metodologías utilizadas para poder surgir y emerger en el mundo teatral. Por lo que realizar entrevistas, seguimiento de sus trabajos y percepción de ellos

mismos sobre su creación y posterior evolución, de una compañía emergente, otra en vías de consolidación y, por último, una que se encuentre fuertemente consolidada, nos ayudaría en un futuro a todas las compañías emergentes del país.

## 1.2. Financiamiento del teatro en Chile.

El desarrollo de las primeras compañías de teatro en Chile durante la década de 1920 viene ligado directamente a la autogestión. Ya en la década de

14

1970 Santiago contaba con más de una docena de compañías emblemáticas relacionadas al circuito comercial, las cuales estaban conformadas por estudiantes aficionados, actores consolidados y trabajadores que buscaban dar a conocer su opinión del presente a través de un lenguaje artístico teatral.

Es de suponer, que en los comienzos de una nueva compañía teatral la autogestión sea la única fuente de financiamiento para la creación de nuevos montajes, ya que en aquella época existían escasos medios de obtener ayuda de un tercero. Sin embargo, la emoción y pasión de las primeras compañías en consolidarse como agentes de cambio en la sociedad, dejaba atrás cualquier duda o incógnita sobre el escaso sustento económico para financiar su trabajo.

Con el inicio de la dictadura en 1973 se contaba con la posibilidad de un sustento por parte del estado. Durante casi todo ese año cesó el desarrollo exponencial que llevaba el teatro nacional. El estado intentaba acudir como ayuda económica siempre y cuando las compañías no desfavorecieran ni mostraran algo en contra de su supuesto liderazgo a nivel país. La mayor parte de ese sustento era para apoyar montajes que tuvieran textos de autores clásicos y algunas comedias musicales, lo que coartaba la libertad de las compañías en cuanto a la creación debido al contexto social que se vivía en aquel presente (Memoria Chilena, 2010)

Luego de dos años del comienzo de la dictadura, lo que parecía un decaimiento de la escena nacional resultaría en un nuevo movimiento del teatro independiente. Este nuevo movimiento popular comprendía que el autofinanciamiento era la única forma de generar la gestión y concreción de sus obras, búsqueda de espacios para el montaje y la sobrevivencia de ellos como

compañías ante la oposición del gobierno militar contra el arte nacional.

Al comienzo de la década de 1980 se vivió una nueva modificación y avivamiento del teatro, muchos de los exiliados relacionados a las artes escénicas trajeron nuevas herramientas y aprendizajes para renovar el trabajo que se venía haciendo.

A mediados de la década de 1990 el país ya se estaba levantando para dar inicio a la democracia. Esta etapa del teatro nacional fue marcada por la conocida “experimentación”, una nueva forma como fundamento para la creación de las compañías. Sin duda alguna el nacimiento de la democracia y el cambio de

15

quienes lideraban el país generaría nuevos cambios para el teatro chileno; por una parte, estaba la esperanza de nuevos modos y fondos de financiamiento para las artes, y por otro, se esperaba un resurgimiento y avance exponencial del teatro como agente de cambio social, aún sin ayuda económica por parte de otros (Memoria Chilena, 2010)

Ya en la década de los 2000, especialmente en el año 2003 se creó el consejo nacional de la cultura y las artes, el cual buscaba que el estado participara y se involucrara en el desarrollo y propagación del arte y cultura chilena dando la oportunidad a diversas compañías nacionales. Además, en el año 2005 este mismo consejo crea la política cultural “Chile quiere más Cultura”, y en el 2010 crea la “Política de fomento del teatro”

Actualmente, existen diversas fuentes de financiamiento a las que pueden acceder las diferentes compañías de teatro en Chile, éstas son: 1. Fuentes de financiamiento estatales:

Representan los recursos que anualmente se consideran en la ley de presupuesto general del país, y cuya finalidad es financiar directa o indirectamente las distintas actividades pertenecientes al ámbito cultural de los organismos del estado, como lo son el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Dentro de esta categoría se encuentran:

A. **FONDART:** El Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes tiene como “principal objeto financiar total o parcialmente proyectos, programas, actividades y medidas de fomento, ejecución, difusión y

conservación de las artes y el patrimonio cultural en sus diversas modalidades y manifestaciones.” (Decreto N° 144, del Ministerio de Educación, 2011). El Fondo es administrado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y está compuesto de recursos que se contemplan año a año en la Ley de Presupuestos, donaciones, herencias y cooperación internacional, que se realicen al Consejo para aumentar dicho fondo. Está constituido por distintas líneas de orden nacional y regional, entre las que destaca la Línea de Fomento para las Artes, la Artesanía y Folklore, que incluye el Área de creación y producción de teatro. La asignación de los recursos se realiza por concurso público, donde se establecen necesidades, naturaleza,

16

líneas y plazos en las bases de dicho concurso. La convocatoria se efectúa el segundo semestre de cada año, existiendo la posibilidad de que el directorio del Consejo acuerde otras fechas de convocatoria. La selección la realizarán los comités de especialistas y jurados, que designarán los recursos que serán entregados a cada proyecto, rigiéndose por los recursos totales disponibles de las modalidades y líneas de concurso. Es importante mencionar que la modalidad de jurado y comités de especialistas de FONDART es de carácter de elección por los pares, que significa que “dichas personas deberán contar con una destacada trayectoria en la contribución a la cultura nacional o regional, según corresponda.” (Decreto N° 144, del Ministerio de Educación, 2011)

- B. *FNDR*: Fondos de Cultura FNDR (Fondo de Desarrollo Regional 2% Cultura) bajo la administración de los Gobiernos Regionales. A través de presupuestos del sector público se autoriza a los Gobiernos Regionales a asignar hasta un 2% de los recursos que pertenecen al Fondo Nacional de Desarrollo Regional (F.N.D.R) para financiar actividades de carácter cultural. Se realiza un concurso público para acceder al financiamiento, pero sólo pueden participar entidades con personalidad jurídica como lo son municipalidades, instituciones privadas sin fines de lucro, y organizaciones territoriales y

funcionales.

C. *FONDOS MUNICIPALES*: Distintas municipalidades a lo largo del país realizan financiamiento directo o indirecto a través de Concurso Público a actividades culturales, entre ellas el teatro.

D. *VENTANILLA ABIERTA*: Fondos económicos destinados a financiar total o parcialmente el trabajo de artistas, cultores y/o gestores. Se trata de proyectos que busquen ponerse en circulación dentro o fuera del territorio nacional, la participación en encuentros, muestras, conferencias, festivales, festivales o eventos en calidad de ponente o residente. Esta vía de financiamiento no incluye las etapas de creación ni de investigación, y pueden acceder a ella organizaciones culturales constituidas como personas jurídicas chilenas.

17

2. Fuentes de financiamiento privadas: Relacionadas directamente con organismos privados, tanto empresas como particulares, que entregan recursos en dinero o en bienes y servicios, a organizaciones o particulares, con el objeto de llevar a cabo actividades culturales.

3. Fuentes de financiamiento mixtas: Se refiere a la existencia de un financiamiento entre el estado y particulares. Fuentes que figuran como incentivos tributarios determinados por la ley, cuyo fin es fomentar donaciones con propósitos culturales y artísticos. El Estado aporta indirectamente a través de un incentivo tributario al particular debido a la donación en especies o dinero que realiza éste a un proyecto, por tanto, el Estado deja de recibir algunos ingresos por impuesto. El principal ejemplo de fuente de financiamiento mixta es la Ley de Donaciones con fines culturales o también llamada Ley Valdés, que establece los siguientes incentivos tributarios: El 50% de lo donado por el particular, cuyo destino sea financiar actividades culturales, lo podrá utilizar como crédito para su impuesto. Y el otro 50% lo podrá declarar como gasto necesario para producir la renta. (Art. 8 Ley N° 9895).

4. Fuente de financiamiento universitario: Es el financiamiento entregado por universidades, institutos o escuelas que imparten estudios de teatro, de forma directa o indirecta a través de concursos que otorgan dinero,



servicios o bienes a sus alumnos o ex alumnos, con el objeto de que realicen actividades u obras de carácter artístico relacionados con sus estudios.

5. Fuente de financiamiento a través de la autogestión: Modelo de financiamiento por el cual una compañía u organización teatral se financia a sí misma, realizando diversas actividades que generen recursos, o también donde los miembros de esa organización inyectan recursos propios en dinero, bienes o servicios para el desarrollo, realización y materialización de sus proyectos artísticos, La autogestión es una fuente de financiamiento de gran utilización en el medio artístico y teatral, sobre todo de parte de las compañías emergentes.

18

### 1.3 Política de financiación de egresos en la Escuela de Teatro Uniacc en la última década.

Durante el proceso de egresos, se ha logrado percibir y tomar la importancia de la autogestión, lo cual a lo largo de los cuatro años de carrera no fue atacado correctamente. Se logra ocupar dos de las cinco fuentes de ingresos posibles: *El universitario y la autogestión*, a través de actividades para la construcción de escenografía y el diseño de vestuarios. Aun cuando se pudo llevar a cabo el montaje de la obra, nunca se pensó como sería el proceso de financiamiento hasta finalizar el ciclo académico.

19

## **Capítulo 2**

### **Modelo de gestión y financiamiento de tres compañías de teatro en Chile.**

A partir de todo lo mencionado en el capítulo anterior, las compañías teatrales que se entrevistaron y analizaron fueron La Resentida (2008-hasta la fecha) ya que es una compañía de trayectoria avanzada; Bonobo (2012-hasta la fecha) que es una compañía que va en vías de consolidación con una trayectoria intermedia, y Compañía de Artes Escénicas La Vitrola (2017-hasta la fecha) como una compañía emergente y de trayectoria inicial.

#### **La Resentida**

Nace en el año 2008. Integrada por jóvenes artistas de la escena nacional chilena, quienes se abocan a la búsqueda y consolidación de una poética capaz de encarnar los pulsos, visiones e ideas de su generación. El objetivo es concretar puestas en escena autorales, desmarcándose así de las formas y discursos artísticos hegemoneizantes. Así, la compañía asume como un deber la desfachatez, la desacralización de tabúes y la reflexión desde la provocación, otorgándole a la creación teatral una gran responsabilidad política, entendiéndola como un instrumento de crítica, reflexión y construcción.

#### Obras:

1. La dictadura de lo cool (2016).
2. La imaginación del futuro (2013). Un grupo de modernos ministros de estado intentan asesorar al presidente Salvador Allende en sus últimos días y salvar su gobierno, ¿Podrán torcer la historia? ¿Podrán evitar los 17 años de dictadura que se avecinan y cuyas consecuencias arrastramos hasta hoy? A partir de esta situación ficticia iremos revisando y confrontando diversos hitos que nos revelarán la clase política y violencia que ha caracterizado nuestro país.
3. Tratando de hacer una obra que cambie el mundo (2010).
4. Simulacro (2008).

#### Equipo de trabajo:

- Director: Marco Layera.
- Actores: Diego Acuña, Carolina de la Maza, Nicolás Herrera, Pedro Muñoz, Carolina Palacios, Benjamín Westfall, José Soza, Eduardo Herrera, Ezzio Debernardi, Guilherme Sepúlveda, Sebastián Squella, Benjamín Cortés, Rodolfo Pulgar.
- Diseñador: Pablo de la Fuente.
- Vestuarista: Carola Sandoval.
- Técnico: Cristian Reyes.
- Jefe técnico: Karl Heinz.
- Asistente técnico: Víctor Cosmelli, Raúl Donoso, Andrés Ulloa, Paola Arancibia, Matías Gonzales.

- Producción; Natalia Matus, Daniela Montt.
- Sonidista; Alonso Orrego.

## **Bonobo**

Grupo teatral integrado por artistas formados en la Academia de Actuación Fernando González y la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Reunidos en 2012 para la creación y producción del montaje “Amansadura”, inician una búsqueda orientada a comprender por qué y cómo se legitima la violencia hacia el “otro” en un contexto democrático. Surge la pregunta sobre la violencia subyacente en toda esa abundante narrativa de la tolerancia, la democracia y el consenso. En este primer trabajo se explora un humor particular, expresado en la condición irónica de los diálogos y situaciones vertiginosas, abruptas y repetitivas.

En 2015 presentan su segundo trabajo; “Donde Viven los Bárbaros”, montaje que pretende dar continuidad y profundizar la pregunta sobre la construcción del “otro”, del bárbaro, el extranjero, ese extraño ser que siempre acompaña las historias de violencia. La obra es una invitación a reflexionar si tras la intención acogedora e inclusiva, se filtra la violencia hacia aquellos que, de alguna manera, no se constituyen y no cumplen con la idea hegemónica de lo que significa ser un ciudadano, intentando comprender la dicotomía del uno y del otro que ha caracterizado la manera de ver y actuar del hombre occidental.

21

Con este trabajo Bonobo reafirma su trayectoria en la escena teatral chilena, obteniendo una excelente recepción del público y la crítica especializada, recibiendo distinciones y reconocimientos e invitaciones a festivales en Europa y América Latina. Además, Pablo Manzi recibe el premio de Dramaturgia en 2016, entregado por la Municipalidad de Santiago, el premio Literario categoría Dramaturgia del CNCA y el premio Dramaturgia 2015 otorgado por el Círculo de Críticos de Arte de Chile. El montaje recibe el premio a Mejor Obra en el VI Festival de Teatro Joven de Las Condes.

Las creaciones de Bonobo son resultado de un extenso trabajo de experimentación orientado a la generación de una dramaturgia desde el interior del proceso. La búsqueda de reciprocidad entre palabra y acción a través de

improvisaciones dirigidas y registradas, explica que la creación del texto dramático sea inseparable del fenómeno escénico. Explorando en distintas historias y lenguajes, el grupo busca en sus creaciones indagar en la hostilidad, la crueldad y la exclusión cotidiana implícita en el Chile democrático actual. Hasta la actualidad poseen los siguientes montajes:

1. Amasandura (2012)
2. Donde Viven Los Bárbaros (2015): Narra la historia de tres primos, quienes luego de muchos años sin verse, deciden reunirse en Chile en 2017. El anfitrión, Roberto, director de una exitosa ONG, se ve involucrado en el extraño homicidio de una joven, hecho que desencadena la violencia entre los invitados. Esa noche, que prometía ser un evento tranquilo entre familiares, se transforma en una velada cada vez más terrible, situación que no mejora con la irrupción inesperada de ciertos personajes que agudizarán los conflictos e ideas que cada uno ha construido sobre el otro, sobre el enemigo. La obra se pregunta sobre el modo en que se construye el miedo y la violencia en democracia.
3. Tú Amarás (2018)

#### Equipo:

- Dirección y Dramaturgia: Pablo Manzi.
  - Dirección y Actriz: Andreina Olivari.
  - Producción: Horacio Pérez.
  - Diseño Integral: Los contadores Auditores.
- 22
- Musicalización: Camilo Catepillan.
  - Actores: Gabriel Urzúa, Gabriel Cañas, Carlos Donoso, Franco Toledo y Paulina Giglio.

#### **La Vitrola Artes Escénicas**

Nace en 2017. Dedicada a la creación y exhibición de diversos montajes escénicos que integran el teatro, la música y la danza. Compuesta por músicos, actores y bailarines que aportan con sus capacidades a cada puesta en escena generando un lenguaje propio y auténtico. Nos interesa compartir nuestros

conocimientos de forma íntegra tanto a niños, jóvenes y adultos; por lo que además de presentar obras de teatro, generamos instancias de talleres progresivos, actividades de mediación y conversatorios dirigidos a distintos grupos de personas, que nos ayudan como compañía a seguir mejorando y compartiendo nuestros conocimientos con todo aquel que quiera profundizar su interés por la cultura nacional e internacional. Además, buscamos cultivar y enriquecer el arte de cada región de nuestro país, acercando el arte chileno a todos los rincones del mundo, a través de creaciones escénicas que aborden temáticas sociales contingentes en cada una de sus creaciones.

Su primer montaje fue *El Enfermo Imaginario* en el año 2017, presentando en el Teatro Municipal de Arica. El siguiente año estrenaron *Quiero ser Romeo y Julieta* en diversos teatros del país, además de participar con siete funciones en el Centro Cultural Mata en Argentina.

#### Obras:

1. El Enfermo Imaginario (2017)
2. Quiero ser Romeo y Julieta (2018) Cuando el amor pasa a ser parte del destino no hay quién lo detenga. Él se llama Romeo, y es un Montesco; Ella Julieta, y es una Capuleto. Hijos de dos familias rivales. Su amor no es fácil, pero saben que están hechos el uno para el otro Este es el argumento en que se basa *Quiero ser Romeo y Julieta* al narrar la historia de dos adolescentes enamorados, que, al sentir el rechazo de sus pares, buscan refugio en un mundo paralelo creado por su imaginación donde solo ellos pueden entrar. El mundo está basado en la novela de Shakespeare, y llevará a los dos escolares al encuentro con la muerte,

23

igual que el clásico de la literatura universal. La combinación de música en vivo, el teatro y la danza son la mixtura perfecta para sostener el lenguaje creado por la compañía, relatando dos historias unidas por la desesperación de jóvenes que solo quieren vivir su amor libremente.

#### Equipo:

- Dirección: Constanza Pérez-Scheuch.
- Asistente Dirección: Sebastián Donoso.

- Producción: Daniela Herrera, Constanza Pérez-Scheuch, Damián Azocar y Javier Slavic.
- Vestuario: Carlos Morales.
- Jefe técnico: Diego Elgueta.
- Técnico en iluminación: Anita Moya.
- Elenco Actores: Pablo Cofre, Florencia Contreras, Sofía Galleguillos, Sebastián Donoso, Javier Slavic, Constanza Pérez-Scheuch, Fernando Rosselott, Diego Pezo, Daniela Pérez.
- Música y composición: Pablo Ubierno, Felipe Ibar.

A continuación, para describir los modelos de financiamiento y gestión, además de información relativa a su funcionamiento interno, se citará a los entrevistados de las diversas compañías: Carolina Palacios, productora de La Resentida, Constanza Pérez Scheuch, directora de La Vitrola Artes Escénicas, y Horacio Pérez, productor de Bonobo.

## **2.1. Modelo de funcionamiento y estado actual de las compañías.**

### *2.1. A.- Estructura y funcionamiento de las compañías.*

#### **- La Vitrola;**

*“La compañía está compuesta por un director, un asistente de dirección, tres productores, dos productores se encargan netamente de revisar lo que es la carpeta, revisar los textos, cuando hacemos postulaciones a fondart y a reescribir las respuestas, pero la venta de la compañía en general de las obras las hago yo. Existe también un productor encargado netamente del financiamiento o ver*

24

*la parte numérica de la compañía. Hay dos técnicos que se van turnando, dos músicos, y los actores”.*

*“Nosotros funcionamos de forma súper colectiva, esto significa que todos estamos en post al funcionamiento de la compañía. Todos pueden aportar de cierta manera con ideas, todos tienen derecho a vender la obra, al momento de hacer la creación los actores pueden proponer o decir cosas que no les*

parecen. Al final la decisión final la tomo yo, pero siempre se está abierto a escuchar la opinión del grupo.”

“Todas las personas de la compañía participan y hacen más de una cosa en la compañía (para abaratar costos), la mayoría participa en actuación y en la puesta en escena, por ejemplo, los músicos, el director, el asistente de dirección e incluso parte de los productores”.

“Tratamos de no meter gente nueva (ya somos como treinta), idealmente no quiero llamar a nadie más”.

**- Bonobo;**

“Consiste en una creación totalmente colectiva; Pablo es el dramaturgo de la obra... Es un trabajo totalmente colectivo y de manera muy horizontal... todos deciden casi todo...”

“Generalmente las decisiones van acorde al rol de cada uno... pero todos se meten en la premisa de la obra, el humor de la obra, todos proponen escenas, todos comentan experiencias que han tenido, como que todos participan en la creación de la obra. No es la estructura de que el dramaturgo que escribe en su escritorio, se junta con los actores y les pasa el texto, y les dice muévete para allá, muévete para acá.”

“Dónde Viven los Bárbaros, fue la obra que los puso en el mapa nacional e internacional, y después de eso estuvo Tú Amarás qué es la tercera obra, y en la que profundizaron mucho más esta metodología de creación y de construcción totalmente colectiva...”

“Pablo es el dramaturgo y Andreina Olivari es la dramaturgista, como que esa es la diferencia... de alguna manera Pablo escribe lo que improvisan, y ella es la que arma el discurso más teórico... tienen estos actores que son Gabriel Urzúa, Gabriel Cañas, Carlos Donoso, Paulina Giglio y actualmente Gierme Sepúlveda, más los dos diseñadores que son Juan Rivera y Felipe Olivares que

25

son los Contadores Auditores...estoy yo que soy el productor y también trabaja con nosotros Raúl Donoso que es el jefe técnico, once en total”. **-La resentida:**

“Cuando empezamos no estábamos constituidos como compañía, solo éramos un grupo de amigos que se juntaban a crear algo. Hoy en día la

*compañía está compuesta por 26 profesionales. Marco es el director, hay un equipo de 13 actores que se va modificando de acuerdo a la obra que hagamos. El diseñador es Pablo de la Fuente, la Carola Sandoval es la vestuarista, tenemos un sonidista, 5 asistentes técnicos y en la producción estoy yo.”*

*“Al ocurrir problemas dentro de la compañía y donde se tomaron decisiones sin preguntar, uno se pregunta si en verdad esto es un colectivo o se está transformando en un grupo que tiene un jefe... nosotros tenemos un acuerdo legal, tenemos una sociedad constituida en partes iguales, pero nadie tiene idea de cuánta plata se mueve y para que se mueve, hay todo un enredo.”*

*“Lo que nos propusimos como compañía la última reunión fue que como tenemos una sociedad legal armada, mantendremos eso y cada uno podrá ocupar el nombre si quiere hacer un proyecto por su cuenta (siempre y cuando hayan 1 o más personas involucradas de la compañía) ... entonces yo puedo llamar al Benja y decirle que hagamos un trabajo, aunque la dirija otro director, o la dirija yo, etc.”*

*“Ya entendimos que los derechos de autor es algo serio, entonces que los derechos van para el creador. En “La dictadura” por ejemplo el Marcos se quedó con la autoría, pero ahí sí se habló... también pasa mucho que los que estamos en el núcleo creativo de la compañía somos como cinco, pero dentro de esos cinco está Marcos y Nina que es su pareja, el Nico está en París y no va a las reuniones y el Pedro es muy amigo del Marcos, entonces finalmente nos dividimos un poco. Yo siempre he sido clara con mis posturas, desde que pasó esto de los derechos de autor yo hablé con Marcos para reinscribir las obras y separar los porcentajes que escribió cada uno... no todos reclamamos quizá de la misma manera porque no todos han escrito mucho, pero yo sí he escrito un gran porcentaje”.*

26

2.1. B.- Estado Actual de las compañías.

**- La Vítrola;**

*“Nosotros como compañía estamos luchando, peleando por sobrevivir. Todavía no hay estabilidad, no hay más funciones vendidas aparte de las que ya tenemos fijadas.”*

*“Me gustaría ofrecerles a mis actores un trabajo digno y estable. Lo ideal*



*sería ofrecerles cinco funciones por semestre y que valga la pena trabajar tan duro para un montaje. Aún no podemos decir que vivimos de la compañía, no me refiero a que sea tu único trabajo, pero sí que sea un trabajo pagado digno y constantemente.”*

*“Siento que no estamos bien en cuanto al financiamiento, creo que nos falta conocimiento en ese aspecto (aún no se ven ingresos). Puedo decir que en Chile de alguna forma, dan pocas oportunidades para que las compañías emergentes puedan consolidarse o afirmarse para iniciar. Como todo proyecto, se necesita un buen fondo para iniciar, entonces si una parte de a goteo es muy difícil que el barco pueda seguir navegando.”*

*“No hemos ganado ningún proyecto, y no hay nadie que nos apoye para poder tener un pie de inicio e ir en grande, como poder presentar en un lugar donde vaya la gente a vernos y podamos pagar dignamente a los actores. Nosotros no presentamos la obra acá en Santiago porque no da la plata, porque no hay ningún actor famoso en la compañía, entonces es muy difícil que la gente vaya a vernos, por ende, no nos conviene presentar en un teatro de Santiago.”*

*“El financiamiento es muy inestable, somos muy inmaduros todavía. No le hemos achuntado (por decirlo de algún modo), y estamos investigando para que el producto sea más atractivo. No queremos cerrarnos a hacer obras de teatro vendibles, por ejemplo, no queremos hacer La pérgola de las flores, aunque sé que la vamos a vender en municipalidades porque está de moda y es una fecha específica. La idea es no cerrar nuestras capacidades artísticas por el hecho de tener que vender, la idea es tener un producto que sea vendible pero dentro de nuestras pretensiones artísticas.”*

*“La regularidad de la compañía en cuanto a funciones es buena en comparación al año 2018, el año pasado tuvimos tres funciones y este año ya llevamos quince. Los resultados son producto de todo el trabajo que se hizo un*

27

*año anterior y también por los viajes que se han hecho y han dado a conocer a la compañía.”*

*“Actualmente estamos un poco detenidos porque la producción se detuvo luego de que una persona se fue de viaje y otra está en un proyecto aparte. En*

los últimos meses nos dedicamos netamente al proyecto fondart y hemos ido un poco más lento”.

“Tenemos Planeta Océano, que ya está en un proyecto de autogestión que partiríamos de cero, del cual nos estamos asociando ahora con una fundación ecológica y ellos nos quieren comprar (por decir de alguna forma) el proyecto, pero todo eso está en veremos.”

**- Bonobo;**

“En este momento, estamos con proyectos de giras... tenemos la plata que entra por esas giras, ahora no estamos girando por lo tanto no está entrando plata... y estamos preparando un proyecto nuevo que es el siguiente montaje para el que estamos postulando a un fondart...en este momento cada uno está trabajando en otras cosas para tener plata por mientras.”

**- La Resentida:**

“Ahora el estado de la compañía es súper incierto, hay como una decepción por ejemplo en mi parte con el colectivo. Lo que pasa es que ha sido súper extenuante, súper encerrado, y no te permite hacer otras cosas (no ganas mucha plata), entonces con el esfuerzo que has hecho por diez años uno esperaría que hubieran frutos, pero no pasa, el único que tiene resultados es Marcos que es el director, lo han invitado a hacer cosas afuera y todo. Es genial vivir la experiencia, pero empiezan a salir temas personales, como poner obras que no son del proceso de la compañía, como ocurrió con Paisajes”.

“En Chile no se tiene muy claro a veces el tema de la autoría y la creación de un actor... por ejemplo, si tu creas un personaje en una creación colectiva te van a reemplazar, pero alguien te va a reemplazar haciendo el personaje con tu autoría... tú le pusiste tus gestos, tu vestuario, tus cualidades, pero ¿dónde queda esa autoría?... nos preguntamos qué pasa con los derechos de autor, las obras están escritas por cinco autores de la compañía... las obras están inscritas a nombre de solo uno, pero nunca le dijimos ¿Por qué no la inscribes a nombre de todos?, incluso se puede inscribir el porcentaje que escribió cada persona

(bueno eso fue un problema de nosotros, que nadie se preguntó si eso traería problemas)... nadie pensó: esto en el futuro nos jugará en contra porque mucha

*gente querrá hacer nuestro trabajo ¿y para quién van a ir las ganancias?... yo siento que el Marco se siente muy dueño de todo, entonces muchas de las diferencias que hemos tenido son por eso.”*

*“A mí me pasa que quiero empezar a trabajar con otra gente, descubrir nuevos lenguajes, empezar a hacer cosas por otros lados, y eso implica no estar para la compañía... entonces estoy viendo todo esto, pero, ¿qué pasa si salen funciones de “Tratando”? la Nina quizá me reemplaza y hará lo mismo que hacía yo, con la misma entonación, y ¿Dónde queda mi autoría? ¿Qué gano yo de algo que yo misma cree, e investigue textos? Lo que pasa es que hay muchas gestiones detrás y no recibir ningún reconocimiento es terrible”.*

*“Yo creo que la producción es la pega más ingrata que existe en el teatro, porque es invisible. Nadie sabe qué haces y es demasiada pega, hay que sentarse en el computador a escribir, mandar mail, llamar a los actores, discutir con otros sobre conflictos, y hay que luchar para que muchas cosas salgan... muchas veces hay que luchar para solucionar como se pueda e incluso se llega tarde a la casa después de estar en los ensayos. A mí me tocó trabajar en la producción por mucho tiempo y es agotador, no todos comprenden lo difícil que es producir”.*

*“Yo creo que con la situación actual a nivel país hacen falta gestores, creo que hoy en día hay muchos actores que salen de escuelas y quieren ser intérpretes (quieren actuar y solo actuar), pero hay pocos gestores, hay pocos directores, pocos dramaturgos, poca gente que convoca proyectos y que muevan cosas como Santiago a mil (necesitamos gente que mueva masas). Hoy existen pocas instancias donde conversemos como gestores y productores, donde podamos crecer y cambiar opiniones... recuerdo que hace un tiempo se hizo algo similar en Espacio Checoslovaquia, donde cambiamos conocimientos muy buenos con colegas, y esas sí que son instancias de conocimiento del teatro”.*

*“Nosotros no estamos a full, porque cuando cerramos el ciclo de los diez años... muchos están cansados de hacer lo mismo. El trabajo de la compañía es muy absorbente, entonces nos embarcamos en un proyecto y no puedo estar*

*en ningún otro, porque comienzan a salir funciones con las obras antiguas que*

tenemos”.

*“Cuando hablamos yo me siento emergente todavía. No sé, por ejemplo, si voy a Santiago mil y les digo hola a la Carmen que me conoce perfecto, onda Carmen mira no se quiero hacer este proyecto y no me va a decir ya Caro porque no soy amiga de ella, no tengo la credibilidad para hacer un proyecto a pesar de llevar 10 años. Pero yo creo que ahí también hay varias cosas que influyen como que no soy la directora... Para Marcos sería mucho más fácil porque él representa una figura, un icono de la compañía. Y también es muy loco para mí darme cuenta que después de estos 10 años, nosotros éramos súper al margen.”*

*“Es súper loco ver como este grupo que estaba al margen de un sistema, que era súper resentido, que aborrecía todo este mundo del teatro o del Alfredo Castro, del mundo de Fernando González, se transforma en un producto porque, hoy en día La Re-sentida también es un producto.”*

## **2.2. Modelo de Gestión de las compañías.**

### **2.2. A.- Fuentes de financiamiento**

#### **- La Vítrola:**

*“Yo saco plata de mi bolsillo, para hacer la escenografía, el vestuario y después cuando se vende la obra se va recuperando un poco de dinero invertido, pero siendo sincera aún no logro o logramos como compañía recuperar la inversión que se ha hecho. No tenemos una fuente de financiamiento estable más que la autogestión, en realidad solo yo pongo plata. No me gusta pedirle plata al elenco, porque siento que ellos ya están regalando su trabajo y con eso creo que ya están poniendo mucha plata.”*

*“No hemos quedado en el fondart porque nos falta conocimiento, creo que año a año hemos ido limpiando nuestra forma de trabajar y este año fallamos en el financiamiento y esperamos el próximo año tener esa parte limpia y poder finalmente quedar”*

#### **- Bonobo:**

*“Autogestión y fondart la verdad... Amansadura no sé exactamente cómo se financió, me da la impresión que fue o con un fondart pequeño o autogestión no lo recuerdo... Dónde Viven los Bárbaros fue un fondart y Tú Amarás fue una*

*coproducción con la Fundación Teatro a Mil y Espacio Checoslovaquia, fue un proyecto autogestionado...”*

*“Claro que para la primera o segunda obra que uno hace se suele organizar una fiesta y conseguirte las sillas con alguien”*

*“El fondart te permite hacer una obra como la quieres hacer...no para proyectarte como compañía... hacer una obra no implica que una compañía funcione... también te puedes ganar un fondart y que el proyecto no funcione”.*

*“El fondart tiene una cosa que es muy maricono, que uno tiene una cantidad de plata y uno tiene que decidir cuánto gana... entonces si quieres una escenografía que cuesta 9 millones y el máximo del fondo es 10, te quedaría 1 millón para repartir en los sueldos... es así.”*

*“Generalmente no cubren gastos más allá de lo que dura la temporada...tú postulas a un proyecto fondart para hacer una obra, dónde colocas los valores dependiendo del caso... te financia ensayos, fletes, sueldos, gráficas, encargados de prensa, todo lo que genera un fondart. Termina la primera temporada y se rinde ese fondart, y esa plata queda ahí... pero pasó con Dónde Viven los Bárbaros que fue una obra a la que le fue muy bien entonces tuvo otras temporadas...”*

*“La obra se estrenó en el Teatro El Puente, después surgió otra temporada en Teatro El Puente... uno como compañía guarda o ahorra... Pablo hace algo que me parece bien bonito, como él es el dramaturgo recibe el 10% de las ganancias total de una temporada por derecho de autor, pero él siempre lo dona a la compañía... entonces esa es como una platita mínima que se tiene guardada para varias cosas...”*

*“Con cualquier obra que tu hagas, una vez que entra toda la plata y se termina la temporada, lo primero que se hace es contar el 10% para el dramaturgo, y el resto de la plata el 90% se divide según las condiciones que existan, generalmente las salas a borderó se van a 40% según el espacio que sea y el otro 60% se divide en la compañía, de acuerdo a como la compañía quiera... Bonobo hace una estructura colectiva y se dividen todos los sueldos en partes iguales...”*

*¿Ustedes creen que lo que a ustedes les dio la solidez o reconocimiento como*

*“Sí porque partió bien, tuvo una primera temporada que le fue bien, tuvo buena prensa, una compañía joven... después la obra se ganó un premio por el texto... después la obra participó en el Festival de Teatro Joven de Las Condes...lo ganaron y después se fueron a Cádiz a un festival de teatro, el Festival Iberoamericano de Cádiz, después estuvo el Santiago a Mil donde les fue súper bien, viajó a varios lugares, después tuvo otra temporada en el Teatro Nacional Chileno, después viajó con temporadas a más lugares... las obras se empiezan a mover, cuando funciona te la compran de Alemania idealmente, pero también te la compran de la municipalidad de Ovalle, Valparaíso, Puerto Montt y ahí una va teniendo funciones vendidas y va funcionando...”*

*“El caso de Tú Amarás fue un financiamiento de Fundación Teatro a Mil y Espacio Checoslovaquia como te había dicho...”*

¿Creen que tampoco podrían haberla financiado ustedes?

*“No, no porque financiarla implica poner plata de uno...y la compañía no tiene ese nivel de ahorros... nosotros cuando hacemos las funciones nos llega plata, y esa plata a mí no me permite vivir... ahora en mayo estuvimos en Bélgica dónde nos pagaron súper bien y eso me permitió vivir un par de meses... pero no siempre es así.”*

*“El fondart te permite hacer la obra, pero no te permite hacer un trabajo de compañía... por usar un ejemplo, yo el año pasado estuve en Portugal... y estuve con un amigo que es director de una compañía importante que me contaba que ellos tienen todo un problema porque el fondart de Portugal había apoyado muy pocos proyectos de compañías... entonces yo le decía a qué te refieres con proyectos de compañías, y él me decía que en el fondo tu como compañía con una trayectoria postulas y te ganas un fondo para que durante un año puedas trabajar... te pagan un sueldo y un lugar dónde puedas hacer tu trabajo y crear, ya sea crear una obra o puede ser experimental o lo que sea, eso no existe acá...en Chile no existe esa idea de cómo financiar una compañía para que sea una compañía y trabaje...todavía está sectorizado u organizado por proyectos... entonces un proyecto te cubre 10 meses y el mes 11 no...”*

*“Todos trabajamos en otras cosas”*

Y con respecto a eso... por ejemplo cuando tienen una temporada de *Dónde Viven los Bárbaros* o *Tú Amarás*, ¿Pueden sostenerse solamente con la temporada?...

*“No, porque siendo súper realista... por ejemplo... ahora con la compañía hicimos una temporada de *Dónde Viven los Bárbaros*... fue una temporada corta igual, de dos semanas de funciones... y de ahí nos habrán entrado 120 mil pesos para cada uno...”*

*“Lo que pasa es que uno trata de hacer lo más posible... en enero por ejemplo estuvimos con funciones de *Tú Amarás* en Santiago a Mil, eso tiene una plata, hicimos función en el Festival Juan Radrigán de Quilicura que fue con función vendida, entre otra plata...hicimos una función en Concepción en el Teatro Bío Bío, también una función vendida entra otra plata... entonces uno va sumando...”*

**-La resentida:**

*“Al inicio nuestro modelo económico era que nosotros mismos pusiéramos plata, cada uno ponía cien mil o doscientos mil para comprar focos, por ejemplo, la primera obra *El Simulacro* la hicimos con seis focos. Pusimos plata para comprar una cajita de sonido y un parlante de ochenta mil, entonces este fue nuestro capital inicial.”*

*“Empezamos a juntar mucha plata con Tratando de hacer una obra que salve el mundo, después vino *La imaginación del futuro* (que también nos ganamos un Fondart) y además nos dieron una co-producción de Fitam de tres millones que no era tanta plata. Tú debes entender que nosotros ensayamos un año para una obra (mínimo ocho meses), entonces esos ocho meses o doce esperamos recibir un sueldo, para que podamos vivir del teatro.”*

*“Después de esta obra tratamos de aplicar ese modelo, de poder pagarnos... Como veíamos en el extranjero que los actores vivían de su trabajo, quisimos reproducir ese modelo a nuestro modo. La forma que encontramos para hacerlo era con la plata que íbamos juntando (el veinte, treinta, cuarenta por ciento de los festivales) llegó un momento en que teníamos cuarenta millones de pesos juntados. Pensamos... si ensayamos seis meses y nos pagamos trescientos cincuenta mil pesos mensuales a cada uno, nos alcanza y se nos van los cuarenta millones. Aparte teníamos el Fondart (esto es para la*

*para el diseñador, etc) ... En el transcurso de Santiago a mil pasó también un poco de plata, y así empezamos a ensayar los seis meses pagándonos un sueldo (tampoco es tan alto, pero es algo que nos permitía vivir), todo esto fue con "Tratando y con La imaginación" (dos obras)."*

*"Por otro lado también tuvimos la obra La dictadura de lo cool, con esta obra fue algo súper distinto, porque ocupamos cosas súper caras y tuvimos que gastar en equipos como cámaras de video especiales que valían más de un millón cada una. Aparte con la dictadura no ganamos fondart, pero nos conseguimos plata con un teatro de Alemania que justo estaba celebrando el aniversario de Peter Weiss, entonces nos pidieron ir a presentar una obra y ellos nos apoyaban con producción. La mayor parte de lo que se ocupó en pagar sueldos y producción dura de la obra fue lo que se había guardado y nos quedamos en cero. Después con unas funciones de Matucana recién recuperamos un poco, pero tuvimos que pagar el arriendo de varios equipos que ocupamos en las obras."*

*"No ganamos tanta plata porque somos muchos, porque tenemos que arrendar una pantalla gigante, y porque hay muchas cosas que pagar...Nosotros el año pasado ganamos trescientas lucas por todo el ciclo, por las cuatro obras, que no es tanto. Lo que pasa es que tenemos muchos gastos y no hay ningún soporte privado o estatal detrás."*

*"Nunca tenemos un gran sueldo, o sea ciento cincuenta mil pesos por función aun estando en uno de los teatros más importantes del mundo (que fue impensable) es muy poco. Yo he hablado este tema con actores de otros países y es absurdo, lo que pasa es que no lo entienden, ellos asumen que si tú vas a trabajar en algo de forma profesional vas a ganar buen dinero, entonces cuando yo les preguntaba a ellos ¿cuánto ganan por función? Algunos me respondieron que ganaban ochocientos mil pesos aproximadamente, ellos tienen sueldos de dos mil euros mensuales."*

*"Para nosotros está bien nuestros sueldos (entre comillas), pero en realidad tampoco es algo que te dé para vivir... ciento cincuenta mil a veces es por función, pero tampoco hacemos diez funciones como para ganar más de un*



*nosotros como compañía es que todos hacemos distintas cosas aparte de nuestro trabajo actoral.”*

*“El financiamiento para las compañías emergentes es muy difícil, pero creo que eso los hace ser mucho más creativos. Lo que he visto que hace mucha gente, es que empiezan a hacer como una especie de empresas y empiezan a hacer clases o funciones de teatro infantil, con esto obtienen dinero y generan cosas... todo esto es muy contradictorio porque eso te distrae, y después de salir de la escuela comienzas a meterte poco a poco en eso. Lo que pasa es que te quita el lugar político y social que hay que otorgarle al arte, te deja en un lugar en donde tienes que empezar a preocuparte por la plata y cómo vivir, más que poder crear libremente lo que necesito expresar de lo que veo a mi alrededor. Un artista vive de su discurso social, pero en Chile no se paga eso. Solo conozco como tres museos que pagan a sus artistas como un sueldo por su trabajo.”*

*“Imagina a la persona que se mete a un fondart por primera vez, un proyecto que te demoras más de seis meses, ¿Qué es eso de hacer un fondart? es algo súper desconocido por muchos... no existe un espacio para la gente que en verdad quiere hacer arte y que sea emergente, no existen muchas opciones... las políticas culturales no benefician a aquellos que no tienen profesión, que no tienen un nombre, que no tienen estudios, pero que si hacen teatro.”*

*“El tema de las postulaciones es muy engorroso. Además de todo el dinero que se da no alcanza para hacer un buen proyecto, se debe arrendar salas, pagar sueldos, ver escenografía, etc. Si no se postula a un fondart de trayectoria es muy difícil pegar un salto grande para instalarte en un buen lugar del arte chileno, y al mismo tiempo los que se ganan los fondos son los mismos siempre.”*

*“Creo que faltan políticas culturales que apoyen a gente emergente, sobre todo gente emergente que ingresa a una carrera específica. Hay gente que estudia cuatro años como actor, pero sale sin saber si podrá trabajar en lo que estudió o no. La posibilidad de recibir un sueldo inmediato es la televisión,*

*pero ese patrón no se repite en el teatro. No hay compañías que tengan financiamiento para pagar un sueldo.”*

*“Finalmente empiezas a hacer cosas para las que no estudiaste por cuatro años seguidos. Comienzas a buscar en pinta caritas, de garzón, de productor de*

35

*algo, de empaque, o lo que sea. Nosotros estudiamos para actuar, para ejercer nuestra profesión.”*

*“Hay muchas ramas dentro del teatro y no se separan, se mete todo en un mismo saco. Ni siquiera las escuelas tienen una buena programación en cuanto a las asignaturas que puedes recibir. En el extranjero todo es muy sectorizado y existe mucho respeto por la pega del otro... para mí, el hecho de que en Chile todos trabajemos en todo igual me parece interesante. Podemos generar trabajos más diversos y sólidos. Finalmente queremos poner un punto de vista cada uno de nosotros.*

*“Existe una gran tarea que tenemos por delante, debemos empezar a generar movimiento en torno a la importancia de generar posibilidades. Por ejemplo, debemos meternos en sindicatos, comenzar a ir a reuniones y otras cosas. Si uno no se agrupa con algo o alguien es muy difícil comenzar.”*

*“Si de verdad la mayoría de la gente que hace teatro, no genera lucas con eso, vive apenas, tienen que estar metido buscando y buscando un fondart...y si no sale ninguno tiene que arreglárselas para ganar plata”*

## 2.2. B.- Venta de Funciones.

### **- La Vítrola:**

*“El primer montaje que vendimos fue El enfermo imaginario, este fue comprado por la municipalidad de Arica, no hubo ningún fondo o proyecto de por medio. Otro montaje fue Quiero ser Romeo y Julieta, el cual se empezó a vender de forma particular a municipalidades a lo largo de todo el país. Durante este proceso la obra fue comprada por la embajada de Chile en Argentina y se mostró en colegios (aquí se abrió una nueva puerta). Como compañía estamos tratando de encontrar una forma de financiamiento que sea estable y que gane a nuestros clientes (por decirlo de alguna forma). Creemos que hay que hacerse un nombre para después vender la obra y ver los ingresos. Nosotros*

*no actuamos gratis, es por esto que nos ha costado conseguir un lugar donde presentar, sigo pensando en que no debemos regalar nuestro trabajo, como lo haría cualquier profesional. Todos se merecen por lo menos cuarenta mil pesos por hacer funciones y por lo mismo en esta compañía no se paga menos de cuarenta mil pesos. Este año, por ejemplo, aprendimos del año pasado que la venta de obras se tiene que partir con medio año de anticipación por ende nosotros ya nos estamos moviendo para*

36

*que el próximo año tengamos registrado algún lugar donde presentar. Tenemos regiones interesadas que nos están invitando y queremos aprovechar de abordar todos estos lugares. Muchas veces ha pasado que la persona que sea del lugar nos ayuda con el contacto de la municipalidad. En un caso Javier (actor) lo hizo y conseguimos el alojamiento, traslado y ayudaron con todo.*

**- Bonobo:**

*“Yo para ser honesto no soy tan bueno para ir a las municipalidades a vender las obras... pero si soy bueno por si llega la invitación de alguien tomarla y concretarla y ver de qué se trata...”*

*¿Y qué pasa con lo internacional? ¿Cómo funciona?*

*“Yo una vez escuché decir a alguien que era un círculo virtuoso, que era como un círculo vicioso pero al revés y encontré que era muy cierto el concepto porque esto funciona así: generalmente es una dinámica parecida a la del boca a boca, es decir por ejemplo en el caso de Dónde Viven los Bárbaros estuvo en Santiago a Mil que es un festival que dura tres semanas y la última semana es la semana de programadores que se llama platea... me explico: Santiago a Mil es un festival que existe hace 27 años... y en la medida que empezó a crecer... porque partió con solo obras chilenas... en un momento era no sé 3 obras, después eran 5, después eran 8, después eran 10 con una argentina, después eran 12 con dos argentinas entonces empezó a pasar que por la estructura de Santiago a Mil empezaron a viajar, empezaron a conocer, empezaron a venir más personas para acá y ahí la Fundación Teatro a Mil hizo algo que se da en algunos festivales del mundo que es hacer como una semana profesional... entonces es una semana que ocurre en la tercera semana del festival en la que vienen programadores....”*

*“Además hacen otras actividades como de desarrollo profesional... van a ver y conocer NAVE por ejemplo... con Dónde Viven los Bárbaros por ejemplo fuimos a Holanda... mostramos la obra y en Holanda hay otro programador de otro festival que también está buscando y nos llevan a Bélgica... después van a Bélgica y va una persona de Roma y dice oye me encantó la obra, no puedo financiarla pero estemos en contacto... entonces se empieza a armar un círculo que empieza a crecer.”*

37

*“Hay otras formas, pero el canal suele ser el mismo. Generalmente es que vean algo tuyo que les guste y que se lo quieran llevar... otra forma sería postular a festivales que tienen convocatorias abiertas... por ejemplo en el caso de Bonobo hay un festival que se hace en Heidelberg en Alemania que lo organiza el Teatro de Heidelberg que se llama Adelante que es un festival de teatro latinoamericano contemporáneo...hacen una convocatoria para chilenos y no sé otros países... para elegir dos obras chilenas para llevar... y tú postulas, envías el portafolio del proyecto, las críticas, las fotos, el dossier.... y después un jurado elige dos... y en la versión anterior o no sé hace dos años una obra elegida fue Dónde Viven los Bárbaros... entonces ahí Dónde Viven los Bárbaros fue a ese festival postulando... en el fondo es una convocatoria abierta, entonces esas son las otras maneras.”*

*¿Pero ahí sí o sí hay ganancia económica viajando a Alemania...? “En general sí...porque en el fondo vas a hacer un trabajo... la primera vez que uno viaja uno dice “me da lo mismo que no me paguen” pero en verdad al final es súper agotador... uno no lo hace por poca plata o si no hay plata salvo que valga demasiado la pena... entonces eso pasó, ellos fueron a Cádiz después estuvieron en el festival... bueno fueron a Hindenburg.... en esas fueron las dos maneras: para ir a Cádiz postularon a un festival y para ir a Hindenburg postularon a una convocatoria, y después estuvieron en el Santiago a Mil, y ahí, fue con invitación... entonces ahí –para seguir contándote de la tercera obra una de los programadoras que vienen trabajaba en un lugar en Nueva York que se llama Baryshnikov Art Center que es el Teatro de Baryshnikov que es un bailarín muy importante, y ella vio la obra e invitó a la compañía a hacer una residencia en el teatro para crear su nuevo proyecto...Ahí crearon la primera*

*parte de Tú Amarás... entonces ahí no hubo funciones vendidas, no hubo sueldo”*

*¿Para la búsqueda de funciones todos se encargan de buscar funciones o solamente eres tú?*

*“Sí todos... pero yo no creo que eso es tan de Bonobo, yo creo que eso es como de las compañías chilenas, como que la realidad no permite que una sola persona...salvo tal vez la Pato Gallina o compañías con más trayectoria...”*

38

*Es como que tengo un contacto y te lo traspaso a ti para que te hagas cargo de eso...”*

*“Además, y en la medida que eso convenga, por ejemplo nosotros tenemos dos actores que trabajan en la tele el Gabriel Cañas y Gabriel Urzúa... tal vez si uno de ellos en una situación hipotética hace un contacto con alguien tienen que mantenerse un rato en la conversación porque a la gente le gusta... no sé eso pasa también... o tal vez si un contacto de la abuelita de uno de los actores... obviamente esa persona va a tener que seguir en la conversación un rato, pero claramente hay un momento donde yo la tomo... porque hay un momento que se pone todo muy práctico... la pre gira o pre producción es muy práctica entonces la tomo yo... pero yo les propuse una metodología, un día tuvimos una reunión y les dije “miren a mí me pasa que me toca tomar decisiones, y ustedes me plantearon que son una compañía horizontal... me parece que no me corresponde tomar a mí las decisiones, nos corresponde a todos”... entonces yo necesito un grupo de apoyo porque yo tampoco soy el jefe porque somos una compañía horizontal, pero sí que haya alguien con que yo pueda decir “nos llegó esta oferta de Iquique, nos conviene o no nos conviene, nos interesa o no nos interesa...yo les propuse que hiciéramos como un subgrupo para analizar las ofertas en las cosas, porque por ejemplo nosotros ahora vamos a ir a Estocolmo si todo resulta bien. Y en Estocolmo, la invitación es a mostrar la obra Tú Amarás en un teatro, en un festival. Ellos nos pagan alojamiento y comida, y seguramente nos iríamos a borderó... ahí si tú me preguntas a mí como productor diría “lo encuentro la raja, pero no nos conviene” ... entonces yo no me siento capacitado a tomar esas decisiones solo, porque tal vez alguien dice “me interesa demasiado”. Entonces hicimos como un*

*subgrupo que somos como 5 en lo que todas esas cosas que llegan, las decidimos entre todos nosotros...”*

*“El costo de las funciones lo decidimos caso a caso... Tú Amarás como fue una coproducción de Santiago a Mil, ellos son como la agencia que nos mueve, ellos nos representan internacionalmente. Finalmente yo soy el productor, y hago gran parte de la gestión, pero ellos son los que la mueven... entonces como nosotros tenemos una agencia que nos representa en esa obra,*

39

*la obra tiene un precio fijo... pero obviamente vamos negociando en la medida que nos convenga...”*

*¿En ese sentido es un acuerdo que se llega como compañía o también lo hace un pequeño grupo que está encargado de decidir eso?*

*“Ese pequeño grupo yo lo sugerí para eso, porque te llega una invitación bacán de Estocolmo, pero no es tan bacán en términos económicos, pero es bacán en otro sentido entonces lo decidimos... lo ideal es que te digan este es el precio bacán vamos, pero tienes que pensar que para los festivales internacionales tienen que pagar alojamiento, viático, el costo de la obra...pasajes no siempre, casi nunca de hecho”.*

*¿Se los pagan ustedes?*

*“No los paga idealmente. Un fondo... hay un fondart de pasajes... generalmente uno negocia lo internacional... entonces nosotros tenemos como esta ficha de venta que la hace la Fundación Teatro a Mil... cuando surge una invitación uno empieza a conocer las condiciones. Generalmente muy pocos festivales o teatros que cubren los pasajes en todo el mundo... y en Chile funciona igual, entonces Chile tiene un fondo que se llama Ventanilla Abierta que depende de fondart, es lo mismo que postular a un fondart en el que tú postulas con una invitación para pedir lo que necesites de gasto, generalmente los pasajes...”*

**-La resentida:**

*“Nos demoramos aproximadamente un año para devolvernos el dinero a cada uno, pero cuando empezamos a tener funciones afuera, cobrábamos súper poco en comparación a otras compañías... No teníamos idea, pero para nosotros era bastante, empezamos cobrando como mil quinientos dólares por*

*función, que es súper poco en Europa... Lo que hacíamos era guardar el veinte por ciento para la compañía, teníamos que guardar una caja chica para cambiar cosas que se iban ocupando para las funciones o arreglar cosas (al principio éramos pocos). Comenzaron a salir nuevos festivales, y guardamos mucho. Después ganamos un fondart con la obra *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*, se financió la escenografía y la producción (la caja seguía intacta). Con “*Tratando*” empezaron a salir muchas funciones, porque era un tema que hablaba sobre lo que hacíamos, hablaba de la relevancia del arte en la sociedad*

40

*(para que sirva lo que hacemos), empezaron a salir muchas funciones al extranjero.”*

*“Después de todo un buen periodo de funciones y ganancias para la compañía empezamos a guardar, y subimos el precio de la venta de nuestras obras... Entendimos que nuestro valor (tres mil euros) era poco y cobramos más (cuatro mil o cinco mil). Aquí ya empezamos a guardar el cuarenta por ciento y no el veinte por ciento para la compañía. Nosotros nunca nos hemos pagado mucho en sueldo, nos pagamos más o menos como ciento cincuenta mil pesos por función.”*

*¿Eso es cuando van a festivales, por ejemplo, o cuando van a algún teatro en Santiago?*

*“O sea ahí es distinto, porque nos vamos a borderó. Pero es más o menos eso, siempre lo que uno gana son cien lucas (bueno cuando es temporada te ganas un poco más), o a veces ganas un poco más pero cuando son como siete funciones.”*

## 2.2. C.- Experiencia internacional:

### **- La Vitrola:**

*“Fuimos casi dos semanas a Argentina, lo contactó uno de los nuevos actores que le habían ofrecido llevar algo. A ellos les gustaba mucho por la temática, era muy atractivo para los estudiantes de allá por el tema del Bullying y por ser un texto clásico de colegio. Al final viajamos y nos alojaron a todos en un hotel, las funciones eran durante la mañana.”*

¿Cómo repercutió en la compañía la gira, que causó, que cambió, que empezó a funcionar?

*“Yo siento que no afectó mayormente, creo que no hubo mayor cambio entre el antes y el después porque siento que hemos sido bien cuidadosos en el elenco... siento que este elenco está muy fuerte porque ya habíamos tenido dos viajes anteriores juntos y eso nos había dado más fuerza... siento que lo único que hizo que cambiara el viaje es que sentimos más fuerza en el montaje para tener como un aval que nos apoye al momento de vender la obra, eso nos abrió una puerta a poder vender la obra con algo que nos da un sello por un viaje internacional y nos ayudará en futuras postulaciones.”*

41

**- Bonobo:**

*“Ellos con *Dónde Viven los Bárbaros* estuvieron en el festival en Hindenburg, Cádiz, México en Guadalajara, Brasil, Perú... y *Tú Amarás* en Holanda que fue el último trabajo que hicieron con la Kathy y después cuando empecé a trabajar yo con ellos ya tenían esta invitación a Bruselas de alguien que había visto la obra en Holanda... entonces como Bruselas ponía todo menos los pasajes pero tenían un acuerdo que era si los pasajes no se ganan en el fondo, ponemos los pasajes...yo empecé a conversar con ellos y de repente nos dicen “mira, para compartir gastos nos queremos asociar con otro festival que es súper común también... además que para efectos de ventanilla el proyecto es más contundente si son dos lugares en vez de uno... me respondieron uno en Milán “Hola nos acaban de mandar no sé qué, estamos buscando cosas, mándenos el material”, yo mandé todo el material y respondieron dos semanas después diciendo “ya les ofrecemos esto, esto y esto, lo podríamos hacer coincidir con las fechas para que vayan a los dos” y nosotros “ya”, entonces estuvimos de acuerdo y seguimos. Generalmente en los festivales internacionales como es un costo llevar a las compañías existe como un acuerdo tácito de que la primera función tiene un costo, y de que la segunda un poquito menos, y cada vez que son más funciones son menos... te están pagando todo, entonces es lo mínimo... con *Tú Amarás*... ahora vamos a ir a Japón a un festival en Tokio que además es muy bacán porque ellos pagan todo. Lo que es ideal y muy poco común... vamos a Japón y después tenemos*



*invitaciones que vamos concretando con Tú Amarás... está la invitación a Estocolmo que es mucho menos conveniente en términos económicos y que yo no lo haría a menos que salga otra cosa... y salió otra cosa, que vamos a Bélgica de nuevo a una especie de Platea, como una semana de programadores que se va a hacer allá con obras latinoamericanas... nosotros vamos a ir a mostrar *Dónde Viven los Bárbaros* en un formato de showkeys que es solo para programadores, y que como es un formato más de venta, no se muestra la obra tal como es. No con una súper mega contra escenografía, sino que de repente muestras la obra en una sala blanca y muestras las fotos, o si es una obra de cuatro horas, muestras un extracto de una, es un formato más comercial que es ver como un pedazo de la obra... por ejemplo *Estado Vegetal* estuvo como hace dos años en Corea sino me equivoco, fueron a una feria gigante de artes escénicas coreanas con*

42

*pabellones, con salas, con miles de coreanos, chinos, japoneses y asiáticos que van a comprar obras, entonces es un súper programa en donde mostraron parte tú 40 minutos de *Estado Vegetal*. Se pegan el pique para mostrar la obra, lo que es una inversión... y muestran la obra porque en el fondo el comprador a los 40 minutos ya sabe si la obra le sirve o no le sirve, porque no estás viéndola con ojos de público... entonces nosotros con *Dónde Viven los Bárbaros* vamos a mostrar la obra... para estos viajes estamos postulando a un ventanilla y si no nos sale yo creo que no vamos a poder ir... y estamos en conversaciones para una fecha en Estados Unidos en el verano chileno, invierno de allá que también dependemos de ventanilla, y tenemos un par de invitaciones en marzo por Latinoamérica; Brasil y Perú que también dependemos de fondos, y que probablemente no paguen lo que estamos pidiendo porque son festivales más pobres, pero que igual conviene porque al de Brasil van programadores de afuera... en Santiago a Mil tampoco pagan lo que las compañías piden...por ejemplo yo vi obras de Alemania que bajaban mucho su precio original porque nunca han venido a Latinoamérica y porque también está la semana de programadores y la experiencia es bacán en otros sentidos; haces talleres, conoces otra gente, el público reacciona... entonces también uno va equiparando... finalmente uno no estudia teatro para ganar plata”.*

**- La resentida:**

*“La compañía explotó en un viaje a Europa, hay contactos y redes que se generaron allá... entonces como ya tiene un nombre y hay redes generadas, nosotros ni siquiera necesitamos trabajar con Santiago a mil. Por ejemplo, Paisaje la está produciendo una productora de allá, que vive en España, tiene mil contactos más que Santiago a mil seguramente.”*

*“Hemos ido al festival del IECH tres veces, en el festival la rompemos, se llena... lo que nos limita es que somos un país chico y que vive lejos, entonces no existe esa ideología de pensar “voy a estudiar teatro, haremos una compañía y vamos a viajar al extranjero” no es una posibilidad. Cuando fuimos a los primeros dos festivales en Brasil y Polonia, empezamos a entender que afuera había millones de posibilidades de moverse.”*

*“Otro mundo que es mucho más fácil, todo está mucho más cerca y los pasajes son mucho más baratos. Una vez estando allá hacemos giras en donde*

43

*no vamos solo a un festival, los mismos festivales se organizan para llevarte a seis lugares distintos, porque para ellos es más fácil repartirse los pasajes.” “Lo que hizo Santiago a mil fue que entendieron cómo funcionaba y como que se apropiaron de eso, es algo muy heavy. Nos llevamos bien, pero lo que entendimos es que ellos se apropiaron de eso, de manera súper cabrona. Ellos son los únicos que traen a programadores internacionales a Chile, y está súper bien, yo digo cabrona porque cuando ellos necesitan meter una obra de ellos hacen lo posible, les dará lo mismo que haya una persona interesada en otra obra de alguna compañía.”*

*“Deberían existir 5 festivales más, que tengan la posibilidad de programar y traer personas de otros lados. Pero como somos un país tan chico, no hay tantos recursos para eso. Es súper loco que el único festival que existe sea privado, que sea apoyado por empresas privadas... Es interesante pensar que existiera un festival internacional apoyado por el consejo de la cultura, algo abierto, en donde pequeñas compañías muestren su trabajo.”*

*“Eso es lo difícil, por eso nosotros nunca nos imaginamos salir... Nosotros como compañía trabajamos en otras cosas, y así estuvimos por varios años. Hasta el día de hoy todos trabajan en distintas cosas. Yo creo que lo únicos que viven de esto y que no hacen clases, es La tropa, Teatro Cinema. Ellos lograron*

*hacer como una empresa, tener una sede, pagarles a sus trabajadores un sueldo. Todo esto es porque el director entendió todo esto en Europa, que existía esa posibilidad. Él quiso importar un modelo que vio y lo conoció viajando. Han dedicado su vida a eso, entregó su vida a la compañía.”*

*“Lo ideal es aprovechar cada posibilidad cuando eres una compañía emergente... por ejemplo si viajas al extranjero y ves a algún programador o encargado, debes aprovechar la oportunidad... debes acercarte y hablarle de que tienes un proyecto, pero necesitas apoyo económico, incluso organizar alguna reunión. En el extranjero es todo muy distinto, por ejemplo, hay teatros que te contratan por cinco años.”*

*“Cuando estuvimos en Estonia vivimos como dos meses y tratamos de dirigir la obra *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* con actores de Estonia, nos compraron los derechos de la obra y la dirección, Marcos no cachaba nada inglés así que yo fui con él para ayudarlo en asistencia de dirección y producción.*

44

*Es muy distinto, allá los actores son hasta más respetados que los directores, porque tienen una cultura del teatro ruso. La gente si va al teatro y gasta su entrada para ir, en cierto sentido es muy importante... Es un país súper chiquitito, en una escuela de teatro postulan setecientos y quedan como treinta, es súper selectiva... Cada teatro tiene su elenco estable, y a cada actor los contratan por años, les tienen una oficina, tienen un horario, etc. Es impresionante porque los teatros parecen castillos, uno tenía siete salas, salas al aire libre, subterráneas, etc.”*

*“Los temas que tienen y formas de obras son mucho más cómodas, no tienen mucho contenido. Es por eso que el teatro chileno les interesa, porque son muy viscerales, pareciera que se están rompiendo cuando están interpretando. Todo esto es porque pasamos por problemáticas que nos atraviesan todo el tiempo, porque no tenemos plata, porque no tenemos para producir, por problemas del estado, entonces todo se vuelve honesto, es algo que nos pasa de verdad... es interesante también el tema de no tener tanta plata, te hace ocupar la creatividad y llevar a escena cosas que no verían otros países, por esto gente de afuera trae su atención a Chile.”*

45

### Capítulo 3.

#### **Propuestas generales a partir de los modelos de gestión y financiamiento de tres compañías de teatro en Chile.**

A partir de las tres entrevistas realizadas a las compañías mencionadas anteriormente, se pueden establecer y puntualizar las siguientes propuestas que dan cuenta de la situación del teatro chileno en la actualidad y cuál es el camino para mejorar a futuro.

##### **1. Es importante tener una estructura y roles claros dentro de las compañías.**

Las tres compañías entrevistadas mencionan y destacan la estructura que poseen y los roles de cada uno de los miembros como un gran aporte al momento de organizar el trabajo y optimizar el funcionamiento colectivo:

*“La compañía está compuesta por 26 profesionales, Marco es el director, hay un equipo de 13 actores que se va modificando de acuerdo a la obra que hagamos. El diseñador es Pablo de la Fuente, la Carola Sandoval es la vestuarista, tenemos un sonidista, 5 asistentes técnicos y en la producción estoy yo.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

Además del equipo de actores, se designan productores, diseñadores, vestuaristas, músicos y jefes técnicos:

*“Pablo es el dramaturgo y Andreina Olivari es la dramaturgista, los actores son Gabriel Urzúa, Gabriel Cañas, Carlos Donoso, Paulina Giglio y actualmente Gierme Sepúlveda, más los dos diseñadores que son Juan Rivera y Felipe Olivares. Estoy yo que soy el productor y también trabaja con nosotros Raúl Donoso que es el jefe técnico, once en total” (Horacio Pérez, Bonobo).*

*“La compañía está compuesta por un director, un asistente de dirección, tres productores. Hay dos técnicos que se van turnando, dos músicos, entre ellos está el compositor musical, más los actores” (Constanza Pérez, La Vitrola)*

La Estructura Organizacional es uno de los aspectos más importantes de las organizaciones, ya que define cómo se organizan para llevar a cabo sus objetivos y metas. En particular en las instituciones teatrales chilenas que no

tienen una estructura definida, este tema debe ser considerado como un aspecto

46

clave, ya que la estructura incluye definir claramente cuáles son las actividades necesarias para cumplir los objetivos organizacionales, identificar las actividades estratégicas y no estratégicas, definir quiénes serán los responsables de cumplir estas actividades, especificando quién o quiénes serán los encargados de tomar las decisiones claves y las decisiones colectivas y finalmente, cómo se coordinarán dichas actividades para cumplir con los objetivos de la organización (Santos, 2004)

La Planificación Estratégica juega un rol importante en el desarrollo de las organizaciones, ya que, es un gran apoyo para definir el sentido que se le quiere dar a la compañía desde un plan, visualizando objetivos a corto, mediano y largo plazo para llegar con estrategias a metas establecidas. Es por esto, que se hace esencial el uso de la Planificación Estratégica en la continuidad, coordinación y eficiencia de las Compañías Teatrales, como también en sus actividades operacionales y presupuestarias. La Planificación Estratégica es necesaria para el desarrollo y el futuro de las Compañías, ya que estimula la calidad y la eficiencia del servicio (Armijo, 2009).

De acuerdo a Mercado y Barrios (2018) los beneficios que aporta la planificación Estratégica en las organizaciones o compañías teatrales se encuentran:

- 1- Evitar las improvisaciones y decisiones espontáneas.
- 2- Brindar los medios de acción adecuados para la producción teatral.
- 3- Orientar a lo que se tiene que hacer dentro de la organización y mejorar sus puntos débiles.
- 4- Definir los objetivos consistentes y coherentes.
- 5- Brindar alternativas de solución en caso de problemáticas.
- 6- Poseer una mejor asignación de los recursos

## **2. El trabajo dentro de las compañías es colectivo**

En este punto, las tres compañías concuerdan en que una de las virtudes del teatro en nuestro país, es que el trabajo es horizontal y colectivo, considerando las opiniones de cada uno de los integrantes del equipo al momento de tomar decisiones con respecto a la creación de montajes, gestiones y proyecciones a futuro como compañía. De acuerdo a la Política de fomento del

47

teatro (2010-2015) la disciplina teatral es una actividad esencialmente colectiva en la que convergen distintos oficios, tales como dramaturgos, directores, escenógrafos, diseñadores, técnicos y, desde luego, actores.

*“Todos realizan funciones colectivas y horizontales con el fin de aportar en la compañía. Todas las opiniones son escuchadas con respecto a la gestión y funcionamiento interno del grupo.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

*“Consiste en una creación totalmente colectiva... Es un trabajo totalmente colectivo y de manera muy horizontal, todos deciden casi todo.” (Horacio Pérez, Bonobo).*

*“Todas las personas de la compañía participan y hacen más de una cosa, la mayoría participa en actuación y en la puesta en escena.” (Constanza Pérez, La Vitrola)*

Las recomendaciones en la toma de decisiones apuntan a los grupos donde todos hacen de todo y no existe una autoridad clara, dónde no existe un equipo definido a la hora de tomar decisiones acerca de los temas de un montaje, sino que más bien las funciones son rotativas. En estos casos se vuelve a establecer la importancia de la estructura y la autoridad, ya que la cantidad de decisiones a tomar en la producción de una pieza teatral hace que una estructura tradicional de toma de decisiones (dirección y trabajadores) no sea operativa en el teatro (Santos, 2004).

### **3. Es importante buscar estrategias y financiamiento para que las compañías puedan sustentarse económicamente.**

Aquí queda en evidencia la precariedad laboral que enfrentan las compañías de teatro en la actualidad; el no poseer sueldos regularmente,

sumado a la poca visibilidad que tiene el arte hoy en día, específicamente el teatro, los obliga a buscar salidas alternativas, como tener trabajos externos no relacionados con su labor artística.

*“Ahora el estado de la compañía es súper incierto. Lo que pasa es que ha sido súper extenuante, súper encerrado, y no ganas mucha plata, el único que tiene resultados es Marcos que es el director, lo han invitado a hacer cosas afuera y todo” (Carolina Palacios, La Resentida).*

48

*“Para nosotros están bien nuestros sueldos (entre comillas), pero en realidad tampoco es algo que te dé para vivir; ciento cincuenta mil a veces es por función, pero tampoco hacemos diez funciones como para ganar más de un millón, porque no es que todo el tiempo tengamos funciones... lo que hacemos nosotros como compañía es que todos hacemos distintas cosas aparte de nuestro trabajo actoral.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

Queda en evidencia que durante la temporada de una obra si se generan ingresos, pero tampoco te permiten una regularidad económica. Además, durante los períodos dónde no hay funciones prácticamente no entra dinero a una compañía.

*“Ahora no estamos girando por lo tanto no está entrando plata... estamos preparando un proyecto nuevo que es el siguiente montaje para el que estamos postulando a un fondart...en este momento cada uno está trabajando en otras cosas para tener plata por mientras.” (Horacio Pérez, Bonobo):*

*“Nosotros como compañía estamos luchando, peleando por sobrevivir. Todavía no hay estabilidad, no hay más funciones vendidas. Todos estamos trabajando en otras cosas por el momento” (Constanza Pérez, La Vitrola)*

#### **4. Falta más apoyo estatal, más políticas culturales que ayuden al teatro chileno.**

Es de suma importancia que se creen y fomenten políticas públicas relacionadas con la cultura y el arte que ayuden de forma concreta a las compañías.

*“Faltan políticas culturales que apoyen a gente emergente. Hay gente que estudia cuatro años como actor, pero sale sin saber si podrá trabajar en lo*

*que estudió o no. No hay compañías que tengan financiamiento para pagar un sueldo. Finalmente empiezas a hacer cosas para las que no estudiaste cuatro años seguidos. Comienzas a buscar en pinta caritas, de garzón, de productor de algo, de empaque, o lo que sea. Nosotros estudiamos para ejercer nuestra profesión.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

Otro punto concordante en las compañías, es la importancia de generar oportunidades y posibilidades para que este arte evolucione y se profesionalice aún más en el país.

49

*“Existe una gran tarea que tenemos por delante, debemos empezar a generar movimiento en torno a la importancia de generar posibilidades. Por ejemplo, debemos meternos en sindicatos, comenzar a ir a reuniones y otras cosas. Si uno no se agrupa con algo o alguien es muy difícil comenzar.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

Por último, sería interesante pensar que en las escuelas de teatro existieran módulos relacionados con la producción, gestión y postulaciones a proyectos. Educación que permitiera conocer de mejor manera aspectos más técnicos de la profesión teatral

*“En Chile dan pocas oportunidades para que las compañías emergentes puedan consolidarse para iniciar. No hemos ganado ningún proyecto, y no hay nadie que nos apoye para poder tener un pie de inicio e ir en grande, como poder presentar en un lugar donde vaya la gente a vernos y podamos pagar dignamente a los actores” (Constanza Pérez, La Vitrola).*

En una investigación realizada por Cisternas, López y Sierralta (2012) a compañías chilenas se señala que los principales problemas de circulación y distribución están asociados a los altos costos de las itinerancias, tanto nacionales como internacionales. Esto, a juicio de las compañías, se ve agravado por la insuficiencia de fondos estatales que permitan asumir estos costos. Es importante destacar esta problemática, dado que, para las compañías, participar de un festival internacional es considerado también como un reconocimiento a su trabajo y trayectoria (Cisternas, López y Sierralta, 2012).

## **5. Faltan más gestores culturales, directores, dramaturgos,**



## **productores.**

*“Yo creo que con la situación actual a nivel país hacen falta gestores, hay pocos directores, pocos dramaturgos, poca gente que convoque proyectos y que mueva masas como Santiago a mil, esas sí que son instancias de conocimiento del teatro” (Carolina Palacios, La Resentida)*

En este sentido, Cisternas, López y Sierralta (2012) mencionan que cuando los integrantes de la compañía asumen los roles de producción, conlleva a diversas problemáticas asociadas. Aparentemente, asumir la producción del grupo va en desmedro del tiempo hábil que los actores o directores le podrían

50

dedicar a la actividad creativa o a otras labores de desarrollo artístico. Es por esto que muchas de las compañías anhelan poder encontrar a un productor que se dedique particularmente a las labores de venta y distribución, dando cuenta de que la incorporación de un productor externo podría, efectivamente, ampliar los niveles de productividad y de ingreso de la compañía.

El rol del gestor cultural es primordial, ya que es el que logra poner las necesidades de los artistas y el público en una misma frecuencia, es el que distingue cómo desarrollar e impulsar un trabajo creativo instalándolo donde realmente va a ser conveniente para todos, logrando que el esfuerzo realizado en el proceso de creación prospere (Política de fomento del teatro, 2010-2015)

En esta materia, el CNCA, desde el programa de gestión cultural, ha desarrollado algunos esfuerzos durante los últimos años, orientados principalmente a instalar competencias y generar redes entre actores estratégicos vinculados a la gestión teatral y cultural, organizando encuentros entre gestores culturales, sistematizando y difundiendo prácticas de gestión exitosas y elaborando material de apoyo a la gestión cultural a disposición de los usuarios en el sitio web (Política de fomento del teatro, 2010-2015).

Sin embargo, estas iniciativas son aún insuficientes. Es necesario fortalecer y priorizar este ámbito de la gestión cultural, como soporte y apoyo a la labor creativa. Actualmente, el artista (actor/actriz, director/a, diseñador/a, etc.), realiza la gestión de su trabajo artístico sin poder dedicar su tiempo creativo específicamente a la consolidación de un lenguaje expresivo (Política

de fomento del teatro, 2010-2015).

Además, el país necesita crear más espacios y fechas durante el año donde se permitiera la creación y programación de festivales culturales, para que así el teatro chileno vaya creciendo y cimentando una masividad nacional e internacional

*“Deberían existir 5 festivales más, que tengan la posibilidad de programar y traer personas de otros lados. Pero como somos un país tan chico, no hay tantos recursos para eso. Es súper loco que el único festival que existe sea privado, que sea apoyado por empresas privadas... Es interesante pensar que existiera un festival internacional apoyado por el consejo de la cultura, algo abierto, en*

51

*donde pequeñas compañías muestren su trabajo.” (Carolina Palacios, La Resentida).*

La promoción y comercialización son necesarias para proveer una conexión más amplia con las audiencias y para posibilitar una inserción más profunda del teatro en la sociedad. Este fortalecimiento debiera orientarse hacia cuatro ámbitos estratégicos: el soporte de infraestructura adecuado, la inserción de gestores culturales en el medio que trabajen en equipo con las compañías, agrupaciones y actores; los canales de difusión que permitan dar a conocer la oferta teatral del país y; los circuitos de difusión para el teatro (Política de fomento del teatro, 2010-2015).

Por último, se refuerza la idea de generar instancias donde las universidades enseñen a los futuros artistas aspectos como la producción o gestión teatral.

*“Hay muchas ramas dentro del teatro y no se separan, se mete todo en un mismo saco. Ni siquiera las escuelas tienen una buena programación en cuanto a las asignaturas que puedes recibir”. (Carolina Palacios, La Resentida)*

## **6. Falta información y educación sobre los proyectos estatales como el fondart.**

*“Imagina a la persona que se mete a un fondart por primera vez, un proyecto que te demoras más de seis meses, ¿Qué es eso de hacer un fondart? es algo*

*súper desconocido por muchos... no existe un espacio para la gente que en verdad quiere hacer arte y que sea emergente, no existen muchas opciones... las políticas culturales no benefician a aquellos que no tienen profesión, que no tienen un nombre, que no tienen estudios, pero que si hacen teatro.” (Carolina Palacios, La Resentida)*

*“Creo que no hemos quedado en el fondart porque nos faltan conocimientos” (Constanza Pérez, La Vitrola).*

En este sentido, desde el 2010 en adelante la Política de fomento del teatro (2010-2015) ha establecido que el requerimiento en fondart de actividades de creación y gestión cultural obligaba a los artistas a involucrarse en actividades que no son de su especialidad y no garantiza la calidad y eficacia de la misma. Además, la inclusión en fondart de requisitos de gestión cultural implica un sesgo

52

en la asignación de recursos hacia aquellos postulantes que tengan mayores competencias en el ámbito de la formulación de proyectos culturales, los que no tienen relación con la actividad teatral propiamente tal. Constatada dicha realidad y con el objetivo de propender a que este fondo cumpla de manera más efectiva su rol en la estimulación y promoción de la creación teatral, se ha creado para el año 2009 una línea de postulación para proyectos exclusivamente de creación, los que serán evaluados con criterios únicamente artísticos y estéticos

En paralelo, es necesario desarrollar iniciativas complementarias orientadas específicamente a la difusión y gestión de actividades vinculadas con el teatro, guiado por criterios de calidad e indicadores de gestión. Con esto, se avanzaría en la dirección establecida por la política nacional de cultura, que señala la necesidad de diversificar los instrumentos financieros de apoyo a las diferentes etapas de la cadena productiva de las artes (Política de fomento del teatro, 2010-2015).

## **7. Es necesario perfeccionar el procedimiento y financiamiento entregado por el fondart.**

*“El tema de las postulaciones es muy engorroso. Además, que todo el*

*dinero que se da no alcanza para hacer un buen proyecto, se debe arrendar salas, pagar sueldos, ver escenografía, etc. Si no se postula a un fondart de trayectoria es muy difícil pegar un salto grande para instalarte en un buen lugar del arte chileno, y al mismo tiempo los que se ganan los fondos son siempre los mismos.” (Carolina Sandoval, La Resentida).*

*“El fondart tiene una cosa que es muy maricona, que uno tiene una cantidad de plata y uno tiene que decidir cuánto gana... entonces si quieres una escenografía que cuesta 9 millones y el máximo del fondo es 10, te quedaría 1 millón para repartir en los sueldos, es así”. (Horacio Pérez, Bonobo)*

Además, el obtener los recursos del fondart no te asegura una continuidad como compañía, ya que los recursos otorgados son durante la duración del proyecto, y puede pasar que la obra no logre más funciones debido al poco éxito obtenido.

*“Tú postulas a un proyecto fondart para hacer una obra, dónde colocas los valores dependiendo del caso... te financia ensayos, fletes, sueldos,*

53

*gráficas... encargados de prensa, todo lo que genera un fondart. Termina la primera temporada y se rinde ese fondart, y esa plata queda ahí”. (Horacio Pérez, Bonobo)*

*“El fondart te permite hacer una obra como la quieres hacer...no para proyectarte como compañía... hacer una obra no implica que una compañía funcione... también te puedes ganar un fondart y que el proyecto no funcione”. (Horacio Pérez, Bonobo).*

## **8. El teatro chileno debe ser tratado como algo realmente profesional.**

Es necesario que el teatro chileno cobre importancia y trascendencia, que el trabajo realizado por las diferentes compañías del país sea remunerado y dignificado realmente, ya que la labor que cumple el teatro ayuda a reflejar la sociedad, fomentar la reflexión y pensamiento crítico de cada uno de los espectadores que viajan con una obra teatral

*“Vimos en el extranjero que los actores vivían de su trabajo, y quisimos reproducir ese modelo a nuestro modo. La forma que encontramos para hacerlo era con la plata que íbamos juntando (el veinte, treinta, cuarenta por ciento de*

*los festivales) llegó un momento en que teníamos cuarenta millones de pesos juntados". (Carolina Palacios, La Resentida).*

Además, durante el proceso de creación, ensayos y montaje de una obra, se utilizan una gran cantidad de horas al día, las que en nuestro país en ningún caso son remuneradas, a excepción de compañías que poseen una gran cantidad de dinero o se ganan proyectos para financiar los ensayos.

*"En Europa tu como compañía con una trayectoria postulas y te ganas un fondo para que durante un año puedas trabajar... te pagan un sueldo y un lugar dónde puedas hacer tu trabajo y crear, ya sea crear una obra o puede ser experimental o lo que sea, eso no existe acá...en Chile no existe esa idea de cómo financiar una compañía para que sea una compañía y trabaje". (Horacio Pérez, Bonobo)*

*"Yo he hablado este tema con actores de otros países y es absurdo, lo que pasa es que no lo entienden, ellos asumen que si tú vas a trabajar en algo de forma profesional vas a ganar buen dinero, entonces cuando yo les preguntaba a ellos ¿cuánto ganan por función? Algunos me respondían que*

54

*ganaban ochocientos mil pesos aproximadamente, ellos tienen sueldos de dos mil euros mensuales." (Carolina Palacios, La Resentida)*

*"Es muy distinto, allá los actores son hasta más respetados que los directores, porque tienen una cultura del teatro ruso. La gente si va al teatro y gasta su entrada para ir, en cierto sentido es muy importante... Cada teatro tiene su elenco estable, y a cada actor los contratan por años, les tienen una oficina, tienen un horario, etc. Es impresionante porque los teatros parecen castillos, uno tenía siete salas, salas al aire libre, subterráneas, etc." (Carolina Palacios, La Resentida)*

El teatro que se realiza en Chile no corresponde, en rigor, a una actividad profesional. O, mejor dicho, no es capaz de constituirse como una formación capaz de reeditar en términos de permanencia y solidez laboral a sus oficiantes. Las razones que justifican tal aseveración obedecen a factores económicos y de sustentabilidad. Todos los actores, con excepción de dos grupos que han tenido financiamiento gubernamental de Francia (antes denominados La Troppa, divididos en dos grupos actualmente: Viaje Inmóvil y Cinema teatro), realizan

otras actividades para sustentar las economías domésticas: nadie vive del teatro. Por lo tanto, nadie dedica ocho horas diarias a realizar teatro (Política de fomento del teatro, 2010-2015).

### **9. Es importante fortalecer la experiencia internacional de las compañías que empiezan a viajar al extranjero.**

*“Lo que nos limita es que somos un país chico y que vive lejos, entonces no existe esa ideología de pensar “voy a estudiar teatro, haremos una compañía y vamos a viajar al extranjero” no es una posibilidad. Cuando fuimos a los primeros dos festivales en Brasil y Polonia, empezamos a entender que afuera había millones de posibilidades de moverse”. (Carolina Palacios, La Resentida)*

La escena internacional es mucho más variada y atractiva, por lo que diversos programadores de todo el mundo buscan obras para llevarlas a sus países, pagando montos mucho más altos que los pagados en Chile

*“Una vez ya instaladas las compañías en la escena internacional, es más fácil que diversos países vean y compren tus obras, ya que se asocian con otros festivales de otros países para abaratar costos”. (Horacio Pérez, Bonobo)*

55

*“En el extranjero es mucho más fácil darse a conocer, hay más oportunidades, entre festivales se recomiendan las obras”. (Horacio Pérez, Bonobo)*

*“A medida que la obra va adquiriendo prestigio, el monto económico por función va subiendo en el extranjero. Se sube el precio de venta por las obras”. (Carolina Palacios, La resentida)*

*“Lo único que hizo que cambiara el viaje a Argentina es que sentimos más fuerza en el montaje para tener como un aval que nos apoye al momento de vender la obra, nos da un sello por un viaje internacional”. (Constanza Pérez, La Vitrola)*

Es decir, al momento de presentar una obra en el extranjero se alcanza mayor visibilidad de forma automática con otros países, ya que generalmente participan compañías de diversos rincones del mundo, y los programadores abundan

*“Lo ideal es aprovechar cada posibilidad cuando eres una compañía*

*emergente... por ejemplo si viajas al extranjero y ves a algún programador o encargado, debes aprovechar la oportunidad... debes acercarte y hablarle de que tienes un proyecto, pero necesitas apoyo económico, incluso organizar alguna reunión. En el extranjero es todo muy distinto, por ejemplo, hay teatros que te contratan por cinco años". (Carolina Palacios, La Resentida)*

Finalmente, es importante apoyar a las compañías chilenas que viajan al extranjero con el costo de los pasajes, ya que generalmente los festivales de teatro producidos en el extranjero no costean los pasajes de los integrantes del colectivo.

*"Para estos viajes al extranjero que se vienen estamos postulando a un ventanilla y si no nos sale yo creo que no vamos a poder ir... y estamos en conversaciones para una fecha en Estados Unidos en el verano chileno, invierno de allá que también dependemos de ventanilla, y tenemos un par de invitaciones en marzo por Latinoamérica; Brasil y Perú que también dependemos de fondos" (Horacio Pérez, Bonobo)*

En la investigación a compañías chilenas de Cisternas, López y Sierralta (2012) se puede observar que la frecuencia de participación en giras nacionales se mantiene independiente del estado de trayectoria en el que se encuentre la

56

compañía. En general, las agrupaciones suelen gestionar funciones fuera de la Región Metropolitana al alero de la participación en festivales y programas gubernamentales. Respecto a las giras internacionales, se puede observar que éstas son más habituales en las compañías de estado de trayectoria intermedio y avanzado. Éstas comienzan en países latinoamericanos, y continúan abriéndose al continente europeo a medida que aumenta su experiencia. Entre las compañías entrevistadas ninguna ha participado en giras en Asia, África u Oceanía, principalmente por la carencia de redes establecidas o por los costos asociados a la producción.

57

## **Conclusiones**

A partir de toda la investigación realizada en base a las entrevistas de las

tres compañías de teatro chilenas, se puede concluir lo siguiente: - El trabajo colaborativo y colectivo funciona como potenciador de una compañía al momento de trabajar y vender las obras, ya que todos en cierta medida participan en el desarrollo de la misma. En la actualidad la mayoría de las compañías teatrales funcionan como un “colectivo”, en donde el trabajo se realiza de forma horizontal y no tanto por jerarquía. Sin embargo, es importante distinguir los roles de cada miembro de la compañía desde sus inicios, ya que estos permiten definir tareas específicas de acuerdo a las necesidades laborales - Es importante revisar los derechos de autor de dramaturgos, debido a los casos en donde participa más de un creador al momento de escribir las obras. Al existir casos así, se puede optar por dividir el porcentaje exacto de la dramaturgia con el que cada autor aportó. Por otra parte, existe la creación de personajes, en la que el actor o actriz toma parte directa de la autoría. No existen derechos de autor de personajes, se da por entendido que en el momento en que un actor deja de ser parte de la compañía teatral, no recibirá ninguna ganancia por las futuras funciones en donde será representado su personaje con sus características por otra persona.

- Es muy difícil conseguir financiamiento para las compañías emergentes en Chile. Sin embargo, de cierta forma esto potencia la creatividad de los artistas teatrales, llevando a cabo creaciones novedosas y sencillas, muy escasas de ver en países extranjeros. Este es un sello nacional que ha surgido en base a la necesidad material, pero que se compensa con el talento e ingenio de los actores. En nuestro país existe una multiplicidad de necesidades que nos afectan día a día, por lo que al llevar estas temáticas al escenario resulta real, la actuación es de verdad.

- El inicio de toda compañía emergente en temas de financiamiento es a través de la autogestión (es muy difícil encontrar un caso distinto), esto no cambiará posiblemente hasta tener un poco de trayectoria, en donde se logre una red de contacto. Luego de un tiempo se postula a fondart, pero se torna algo muy engorroso para aquellos que no han tenido tanta información ni educación sobre

el tema, es por esto que aquellos que ganan los fondos son los mismos en muchas ocasiones. Lo que se quiere lograr con el fondart es establecer a una



compañía en la escena nacional por medio de la realización de una obra, pero aún con el apoyo económico otorgado no se puede en casi todos los casos. Para que una compañía emergente se instale en un buen lugar del arte chileno se debe postular a un fondart de trayectoria, lo cual es muy difícil debido a que para tener aquella trayectoria se necesita haber tenido una gran cantidad de funciones, una gran experiencia internacional, y para esto se requiere un sustento que no se logra completar con la autogestión de la misma compañía.

- Las compañías organizan en sus inicios un plan de ahorro que se genera por medio del dinero invertido por los mismos actores, y también a través de las ganancias logradas en sus primeras funciones. Lamentablemente el nivel de ahorro no alcanza para seguir generando un gran número de funciones y mucho menos la creación de nuevas obras. Esto genera que los miembros de las compañías trabajen en otras cosas para sostenerse económicamente.

- Es triste ver que muchas de las compañías deben realizar obras que sean vendibles, para seguir existiendo. El lugar político y opinión social se pierde, por tener como prioridad tener un producto más que una herramienta personal de cambio. El actor necesita expresar lo que ve y siente de su entorno, pero se ve en la disyuntiva de optar por su necesidad de vivir o su necesidad de crear. Las nuevas generaciones de actores vivirán en primera persona la lucha por seguir ejerciendo lo que hemos estudiado, y a la vez, trabajar en algo que genere dinero para nuestro diario vivir.

- En cuanto al apoyo económico del estado e instituciones privadas para las compañías de teatro, es importante y necesario que suceda, debido a la gran necesidad de cultura en nuestro país e intercambio a nivel internacional. Por otra parte, entendemos que se debe apoyar a aquellos que toman la labor teatral como algo serio, como un trabajo, como una vocación y para eso sería necesario un orden sistemático y constante de estas compañías.

- Se necesita un apoyo económico efectivo para las compañías emergentes, un apoyo que asegure los procesos creativos, la venta de obras e incluso el aparataje técnico para su realización. Faltan políticas culturales que beneficien a aquellas personas que ingresan a una carrera específica a estudiar por tantos

años. La posibilidad de recibir un sueldo es escasa, no es algo que suceda muy

a menudo en el teatro chileno, ni aún las compañías de trayectoria pueden hacerlo (a excepción de algunas). En nuestro país no existe la idea de financiar a una compañía para que trabaje regularmente, todavía es algo que solo se define por proyectos que duran un tiempo definido.

- Creemos en el teatro chileno como una herramienta potente a nivel internacional, porque existe una gran opinión social, expresa contenido y es un estallido de emociones y sentimientos que no se genera en cualquier parte del mundo. Todo esto ocurre debido a la gran cantidad de sucesos y cambios que ocurren a nuestro alrededor todo el tiempo. Las personas de afuera ponen su atención en los actores chilenos porque siempre tienen algo que decir, una verdad que transmitir con urgencia.

- Debemos reconocer a las compañías de trayectoria por el gran trabajo que han hecho, son ellos quienes nos han mostrado que se puede trabajar por muchos años en aquello que nos interesa. Son ellos quienes han confirmado que incluso se puede vivir del arte, para el arte y por el arte. Cada una de las compañías emergentes hoy ve como referentes a aquellos que llevan décadas instalados en la escena nacional y por medio de su trabajo siguen naciendo más artistas comprometidos con el cambio social. Esperamos algún día ver que en Chile los actores son tan respetados como en otros países, y que su trabajo tome importancia de verdad.

- Es interesante la idea de un desarrollo para el arte nacional, específicamente en el teatro, pero no hemos empezado a agruparnos y generar redes entre nosotros mismos. Es muy difícil comenzar solos en el mundo profesional y el hecho de fortalecer los sindicatos y reuniones nos dará más posibilidades de generar un movimiento que cambie la realidad actual. Hacen falta más gestores que creen instancias de intercambio de conocimientos, posibilidades de trabajo, oportunidades de desarrollar el trabajo. Hacen falta más festivales como Santiago a mil, festivales estatales, que promuevan las conexiones internacionales y opciones de trabajo.

- Hay que fortalecer más el trabajo del productor, se le debe reconocer como un rol importante dentro de cada una de las compañías de teatro. Debemos invertir tiempo y preparación en aquellos que mueven el teatro por el país y el mundo,

finalmente es un trabajo, una capacidad, un talento. Tenemos cada día más actores, más dramaturgos, más directores y obras creadas para mostrar, pero la herramienta principal para que todo se lleve a cabo son productores preparados y capaces de mover la creación y exposición hacia los espectadores.

- Es necesario que en cada una de las escuelas de teatro de nuestro país se enseñe seriamente acerca del financiamiento y la gestión teatral, porque finalmente podemos tener muchas intenciones y expectativas de nuestro futuro trabajo, pero no tendremos nada al salir de nuestra preparación profesional. El financiamiento es importante no simplemente para poder vivir, sino también para poder llevar a cabo cada uno de nuestros proyectos. Necesitamos manejar conceptos, habilidades y la actualidad de lo que está pasando en relación al movimiento teatral en Chile y el mundo.

- Al parecer la experiencia internacional es un factor clave para el éxito de una compañía emergente y para la estabilidad de una de trayectoria. Por lo general cuando existe un viaje fuera del país para presentar una obra, explota el conocimiento de la compañía hacia otros, se establece un lenguaje escénico propio con el cual se seguirá trabajando para crear nuevas obras que puedan tener el mismo o mejor éxito. Así se genera una forma de trabajo con el cual se identifican ellos mismos, y también aquellos que los ven quieren seguir viéndolos otra vez. Es por esto que las conexiones internacionales tienen tanta relevancia, porque se otorga más prestigio y desarrollo de la trayectoria.

- Por lo general cuando una compañía puede presentar su trabajo fuera del país, es cuando decide tomar en serio su trabajo y se proyecta hacia el futuro de forma permanente.

61

## Referencias

Aravena, J. Barra, N. (2014). Inestabilidad y precariedad teatral: Desarrollo de un modelo de sostenibilidad para la creación de compañías teatrales en Chile. *Tesis de grado escuela de teatro Universidad Humanismo Cristiano*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/1518/tacte%2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Bronfman, N. (2013). Organización y financiamiento de las compañías de teatro emergentes en la Región Metropolitana. *Repositorio Universidad de Chile*. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115259/TESISNATALIABRONFMAN.pdf;sequence=1>

Cisternas, P. López, P. Sierralta, I. (2012). Gestión de compañías teatrales: Diagnósticos y desafíos. *Proteatro Chile*. <https://pablocisternas.files.wordpress.com/2017/05/02.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2010-2015). Política de fomento del teatro. *Gobierno de Chile*. Recuperado de [https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica\\_teatro.pdf](https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf)

Escuela de Teatro Universidad Católica (2010). Colecciones: Compañías emblemáticas del teatro chileno. *Chile Actúa*. Recuperado de <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=companias>

La Patogallina. (2019). Colectivo Artístico La Patogallina. *Sitio web desarrollado por Bytehead*. Recuperado de <https://lapatogallina.cl/web/inicio.php>

Lacerna, M. (1999). Técnicas de comercialización aplicadas a la gestión y producción de un espectáculo teatral. *Facultad de artes y diseño, universidad nacional cuyo Mendoza*. Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2926/informe-final-investigacion-lacerna-viggiani.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2926/informe-final-investigacion-lacerna-viggiani.pdf)

Medina, M. Beaulieu, P. Fernández, C. Bidegain, M. Falzari, G. Sánchez, R.

Massolo, C. Ugarte, F. Reyes, M. (2017). Modelos de gestión: Casos y experiencias 1. *Colección estudio teatrales*. Recuperado de

[http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/194/2016%20MODELOS%20de%20G esti%C3%B3n%20webOK.pdf](http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/194/2016%20MODELOS%20de%20G%20esti%C3%B3n%20webOK.pdf)

Memoria chilena (2018). Teatro chileno (1973-1990). *Biblioteca Nacional Digital*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3710.html>

Moreno, J. (2011). Producción teatral: Una mirada reflexiva desde el sector del teatro alternativo. *Universidad del Valle: Programa académico de*

*licenciatura en Arte Dramático, Facultad de Artes Integradas. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/9011/1/CB-0449720.pdf>*

Santos, H. (2004). *Gestión teatral en Chile. Seminario para optar al título de ingeniero comercia Universidad de Chile.* Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141785/T.%20Gest.%20Teatra%20Final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

63

## **Anexos.**

### *Entrevista Compañía de Artes Escénicas La Vitrola*

*Constanza Pérez*

*Directora y Actriz Compañía de artes escénicas La Vitrola*

*Biblioteca UNIACC*

*Lunes 02 de septiembre. 13.06 horas*

*59 minutos.*

**P- ¿Cuál es el modo de financiamiento de la compañía? en temas de estructura.**

*R-. La compañía está compuesta por 2 productores, podríamos decirlo así, un director, un asistente de dirección y otra persona que está encargada de la producción, pero netamente se dedica al financiamiento o a ver las partes numéricas de la compañía. Hay dos técnicos de planta que se van turnando, 2 músicos, entre ellos está el compositor musical, que es pablo Ubiergo y Felipe Ibar que es el percusionista de la compañía.*

**P- ¿Cómo funcionan todo esto que me nombraste?, ¿Cómo funcionan ustedes?**

*R-. Nosotros funcionamos de una forma súper colectiva, cada cargo se encarga de su departamento, yo como directora estoy metido en todo, pero eso, cada uno hace su pega, los productores se encargan netamente más que todo, revisar lo que es la carpeta, revisar los textos, cuando hacemos postulaciones a fondart, a reescribir las respuestas, pero netamente la venta de la compañía en general de la obra las hago yo.*

**P- ¿Tú como directora también participas como productora entonces?  
¿Solamente en esa área, o sea, dirección y aparte en la producción?**

*R-. También actúo...*

**P-. ¿Cuál sería la forma de trabajo que ustedes tienen?**

64

*R-. La mayoría de los cargos también participan en la actuación, como para abaratar costos, todas las personas hacen más de una cosa en la compañía, hay muy pocos que solamente actúan por ejemplo o que solamente se encargan de la producción, generalmente los músicos también son actores, participan de la puesta en escena, el director también, el asistente de dirección también actúa, hay parte de los productores que también actúan.*

**P-. ¿Es decir, todos actúan?**

*R-. Todos actúan.*

**P-. Cada uno tiene su rol definido, pero también participa en una segunda actividad, ya sea producción en tu caso, dirección, interpretación....  
Volviendo a la primera pregunta, tú me dijiste que eran una compañía que trabajaban en colectivo, que tenían un funcionamiento colectivo, ¿Qué quiere decir que tengan un funcionamiento colectivo?**

*R-. A que me refiero, con que todos pueden aportar de cierta manera con ideas, en parte, por ejemplo, todos tienen derecho a vender la obra, y de ahí se gana cada uno un porcentaje, da lo mismo si son parte del equipo de producción o no, todos tienen derecho a vender la obra. Al momento de hacer la creación los actores igual pueden proponer y de ir sugiriendo cosas o diciendo cosas que no le parecen, al final la decisión final la tomo yo, pero siempre está abierto la opinión del grupo.*

**P-. Ya, pero ¿La dirección es la que toma la decisión**

**final?** *R-. Si la final sí...*

**P-. Osea trabajan en ese sentido como colectivo. ¿Qué es para ti trabajar como colectivo?**

*R-. Que todos estamos en post al funcionamiento de la compañía.*

**P-. ¿Todos están en funcionamiento de la compañía, eso es trabajar en colectivo?**

*R-. Para mi sí, o sea para nosotros en la compañía, sí.*

**P-. Perfecto, se trabaja en colectivo, pero finalmente hay una dirección...**

65

*R-. Al final yo tomo la decisión definitiva, porque no creo en las cosas que realmente no hay una persona que tome la decisión final, no creo que sea posible. Me gusta que los trabajos sean prácticos y rápidos. Creo que la carrera de teatro, el oficio en general es un poco ingrato con los tiempos y con la plata, y por ende siento que siempre el trabajo tiene que ser rápido, siento que hay que economizar el tiempo.*

**P-. ¿Hacerlo acotado?**

*R-. Sí.*

**P-. ¿Pero no por eso baja la calidad del montaje?**

*R-. No, para nada, pero siento que si no hay una persona que decida al final, hay mucho tiempo de improvisación y de prueba, de prueba y puedes estar así, 3 meses. Por eso siento que tengo que tomar la decisión después de un tiempo, probamos 3 minutos y si ya en 3 minutos ya hubo la suficiente cantidad de ideas, se toma la decisión y se sigue trabajando*

**P-. O sea, se trabaja como colectivo como cierto**

**aspecto. R-. Exacto.**

**P-. Porque después igual hay una mano final de una opinión que**

**rige. R-. Claro, sí...**

**P-. O sea tu forma de trabajo sería de acuerdo a los roles, en los ensayos proponen colectivamente para llegar a una decisión final de acuerdo a la dirección.**

*R-. Exacto, hay una investigación colectiva, pero la decisión final la tomo yo.*

**P-. ¿Hay una investigación colectiva guiada o dejas que tus actores**

**improvisen y prueben?**

*R-. Depende del montaje.*

**P-. ¿Y los actores que tienes son siempre los mismos para todos los montajes que tienes o vas variando de acuerdo al montaje?**

*R-. Intentamos no variar.*

66

**P-. Osea tener un equipo en todo aspecto, en producción y en elenco actoral.**

*R-. Si, se suman algunas personas dependiendo del montaje, si es una comedia o un drama, se trabaja con un grupo o con el otro.*

**P-. Ah ya, ¿Tienen elencos fijos?**

*R-. Si, tratamos de no meter gente nueva.*

**P-. Osea ya tienes toda la gente dentro de la compañía que quieres que participe...**

*R-. Si, ya no llamo a más gente.*

**P-. ¿Idealmente no quieres llamar a más gente?**

*R-. Idealmente no quiero llamar a más gente.*

**P-. ¿Por qué no quieres llamar a más gente?**

*R-.Porque ya somos como 30, porque ya los proyectos que están de aquí al otro año están fijos e intentamos repartir dentro de la misma gente los roles, porque también hay que ser agradecidos con la gente que creyó en el proyecto y dio su tiempo para él y sin pensar en algún momento en plata en un inicio, entonces siento que les debo de cierta manera esa parte y creo que igual todos tienen un talento que pueden aportar a la compañía y conocen también la mano, entonces no tengo que perder tiempo en enseñarles la forma que trabajamos, que comprenda el lenguaje, agotar todos estos tiempos.*

**P-. Y por ejemplo este elenco que ya tú tienes fijo, ¿Son actores amigos tuyos, actores que conociste en el camino teatral, compañeros de universidad, de colegio, de donde tus actores generalmente son? Bueno,**



**ya los tienes todos, pero de ¿Dónde los sacaste digamos?**

*R-. La mayoría son de la misma universidad en la que estudié yo, de la misma Uniacc, pero no son mis compañeros de curso, solo dos personas son del mismo curso que yo, las otras personas las conocí cuando hice ayudantía, mirándolos en sus exámenes también y también tengo gente de otras universidades, que también las llame de algo que vi en ellas cuando las vi actuar.*

67

**P- ¿Y de qué universidad?**

*R-. La finis terrae y Fernando González.*

**P-. ¿Únicamente estas trabajando con estas tres**

**universidades? R-. Si, solamente con estas tres.**

**P-. ¿Y por un tema en específico o solamente coincidencia?**

*R-. Por un tema físico igual, me llama mucho más la atención trabajar con gente de la Uniacc por un tema de lenguaje físico, que se asemeja mucho a lo que nosotros estamos trabajando como compañía y que lo hemos ido descubriendo igual con el tiempo, al trabajar con gente de otras escuelas o para los casting que se hicieron en algún momento se vio reflejado mucho la mano de la escuela en los actores, y como mi formación es de Uniacc, lo más probable es que inconscientemente también desarrollé mi lenguaje escénico desde lo que aprendí en ella, entonces la gente que estudió en Uniacc o que están en la compañía desde Uniacc comprende mucho más rápido el lenguaje que otras escuelas.*

**P-. Bueno y respecto a lo mismo, ¿cuál?**

*R-. Ahora quiero aclarar que no voy a cerrar las puertas a otras universidades, solo que ha pasado eso por el momento.*

**P-. Son las que más compatibilizan con el lenguaje.**

*R-. Pero puede llegar alguien de la chile con este perfil.*

**P-. Solo que no te ha tocado alguien de la chile con ese perfil. Pasando a**

otro tema, ¿Cuál sería el modo de gestión de la compañía? Ya que, me dices como funciona, como se estructura, como se organiza, quienes están a cargo de ciertos departamentos, quienes actúan, quienes hacen música, quienes dirigen, etc. Ya está el fuerte, el grueso, la estructura, ahora ¿Cómo se mueve este grueso?, ¿Cómo se mueve a la compañía?, ¿Cómo se gestiona la compañía?, ¿Cuál es el modo de gestión?

*R-. Ya, nosotros trabajamos principalmente con auto gestión, y en particular el primer montaje que nosotros tuvimos, lo vendí a la municipalidad de Arica...*

68

**P- ¿Cuál fue el primer montaje que vendiste?**

*R-. El enfermo imaginario... ese fue comprado principal y únicamente por la municipalidad, no hubo ningún fondo de por medio, como proyecto ni nada, solamente se ofreció el proyecto y se compró... después de eso empezamos a hacer otro montaje y este no tuvo financiamiento en un principio. La compañía trabajo, por decir, todos trabajamos gratis en post al proyecto que fue "Quiero ser Romeo y Julieta", la escenografía la compre con mi plata y apostamos por el proyecto. El músico creo la música gratis, los actores ensayaron gratis y se empezó a vender el montaje de forma particular, se ofreció a municipalidades y la compraron de la embajada de Chile en Argentina y ahí se mostró la obra a colegios, a niños de colegios y ahí pudimos abrir una puerta más para la obra, para que quizás también tuvieran un enfoque para colegios. Bueno la llevamos a Arica y a Nancagua, y estas también fueron gestiones particulares de municipalidades, ningún proyecto, ahora nosotros si estamos tratando de postular a ventanilla abierta, abrimos también ese campo y Fondart de Creación, pero somos muy nuevos todavía en eso, entonces no sé cómo nos irá, creo que nosotros como compañía estamos tratando de llegar a encontrar una forma de autogestión que sea estable o ganarnos por decirlo de alguna forma, nuestros clientes para que se abran otras puertas. Creemos que hay que hacerse primero el nombre para que después podamos ver los ingresos... entonces ahora lo que más nos interesa es presentar nuestra obra y darnos a conocer, pero nosotros si tenemos un pie forzado, yo me comprometí con mis actores, es que nosotros no actuamos gratis, es por eso que nos ha costado conseguir un lugar donde presentar, pero yo no creo en regalar nuestro trabajo, como*

*todo profesional y todos se merecen aunque sea por lo menos 40 mil por presentar la obra, y por lo mismo no se les paga menos de 40 mil pesos.*

**P-. Idealmente. Dijiste que estaban postulando a ventanilla abierta y que postularon también a fondart, al pasar un par de años, ¿Porque no era posible postular a esos fondos cuando comenzó la compañía?**

*R-. Porque este año cambio la modalidad del ventanilla abierta, antes te exigían que tuvieras una cantidad de funciones específicas de la obra, te exigía también que fueras persona jurídica, y eso como que dificultaba mucho que nosotros presentáramos porque no teníamos tantas presentaciones de la obra... entonces*

69

*ahora por ejemplo este año, ya tuvimos para Quiero ser Romeo y Julieta más de 15 funciones, entonces por ende ya podemos postular a ventanilla abierta, porque ya tenemos una cantidad más o menos grande de presentaciones, entonces eso nos abrió a la posibilidad de poder presentar a ventanilla abierta, la única dificultad es que ventanilla abierta es un fondo muy pequeño, entonces como la obra conlleva a tanta gente es un poco cara, pero todo es solucionable, nos estamos moviendo con auspiciadores y cosas así para poder hacer que el ventanilla, trabaje en post de, y en el fondart de creación este es el segundo que nosotros intentamos postular y creo que no hemos quedado porque nos falta conocimiento, creo que año a año hemos ido limpiando nuestra forma de trabajar, y este año fallamos en el financiamiento y esperamos el próximo año tener esa parte limpia y poder finalmente quedar, pero más que todo es por falta de conocimiento en el fondart de creación que no hemos podido lograr como cerrar o alcanzar el fondo y en el ventanilla abierta era una cosa por reglas, por reglas del proyecto, eso.*

**P-. Ya que estamos hablando de financiamiento ¿Cuáles serían las fuentes que ustedes como compañía tienen de financiamiento?**

*Las fuentes en nuestra compañía en verdad no existen, nosotros trabajamos particularmente hasta el momento en los proyectos que hemos tenido, yo saco plata de mi bolsillo, para hacer la escenografía, el vestuario y después cuando se vende se va recuperando un poco del dinero invertido, pero siendo sincera*

*aún no logro o logramos como compañía recuperar la inversión que se ha hecho.*

**P-. Osea no tienen una fuente de financiamiento estable por decirlo de una manera más que la autogestión...**

*R-. Exacto*

**P-. Y claro, más que poniendo plata de los propios participantes de la compañía**

*R-. En realidad, pongo solo yo plata, no me gusta pedirle plata al elenco, porque siento que ellos ya están regalando su trabajo y con eso creo que ya están poniendo mucha plata.*

70

**P-. Y respecto a lo mismo, las futuras funciones por ejemplo ¿Cómo gestionan las próximas funciones que van a tener?**

*R-. Este año, por ejemplo, aprendimos del año pasado que la venta de obras se tiene que partir con medio año de anticipación por ende nosotros ya nos estamos moviendo para que el próximo año tengamos registrado algún lugar donde presentar. Nosotros tenemos 3 montajes pensados para el próximo año de los cuales están Quiero ser Romeo y Julieta que queremos seguir vendiéndola y ojalá desde ventanilla, porque ya por lo que decía antes tenemos funciones que avalan el trabajo para poder postular y... tenemos regiones interesadas que nos están invitando y queremos aprovechar de abordar todos estos lugares. Tenemos el enfermo imaginario que es un montaje antiguo que tenemos que está mucho más fácil o rápido de montar porque ya se hizo una vez, y está listo el texto y todo y ese montaje lo queremos vender netamente a colegios y es un texto clásico entonces la idea es que nosotros ahora desde noviembre en adelante empecemos a vender a colegios este montaje para que el próximo año ya se consolide y que también yo pueda decirle a los actores que ensayemos con un fin ya establecido, que sería funciones especifica en algún lugar, y tenemos planeta océano que ya está en un proyecto de autogestión que partiríamos de cero.*

**P-. Ese es un nuevo proyecto que tienen**

*R-. Y nos estamos asociando ahora con una fundación ecológica, y ellos nos quieren como comprar (por decir de alguna forma) el proyecto, pero todo eso está en “veremos”*

**P-. Perfecto... y ahora están ensayando algún montaje ¿tienen alguna función?**

*R-. No, ahora estamos trabajando en ventanilla abierta para Quiero ser Romeo y Julieta, se está vendiendo Quiero ser Romeo y Julieta a Talca y hay posibilidades de llevarla a Rancagua, pero eso está mucho más en frío. Bueno ventanilla abierta y se está montando aparte un proyecto que es una mini obra que netamente tiene como objetivo la investigación del lenguaje físico de la obra y aparte para postularla a festivales internacionales de obra corta. Este proyecto en particular no tiene ningún fin lucrativo como los otros, sino que es más de*

71

*investigación y para abrirnos puertas en festivales y contactos para mover estos proyectos grandes.*

**P-. Perfecto... ahora estarían trabajando en montaje de obra corta para postular a festivales internacionales para poder mostrar y exhibir su trabajo**

*R-. Y en producción se están moviendo con ventanilla abierta y festivales que podamos postular con Romeo y Julieta, Enfermo imaginario o Planeta océano*

**P-. Cómo generan ustedes la producción, porque claro una cosa es gestionar un montaje, función, temporada, etc. Pero como ustedes producen esta función hasta el día del montaje, cual es la forma en que trabajan la producción después de gestionar todo, ¿Cómo lo producen para llegar bien al día del estreno?**

*R-. Bueno, en ese aspecto nosotros somos muy... puedo decir novato... porque la producción en general más que todo, lo que ve es la parte textos, como escribir cartas, revisar redacción, ver el financiamiento, que sea óptimo y... en el momento de estar con la persona que nos compra la obra o encargado del teatro, generalmente tengo personas de producción que tienen manejo de*

*relaciones públicas o recoger la plata por ejemplo. En cuanto a compras de cosas o conseguir lugares para ensayar o tomar decisiones, netamente lo hago yo, ellos todavía no tienen ese desplante, como que falta todavía que crezca.*

**P-. Con eso nos vamos a quedar, con lo que se hace en ensayos, vestuario, con lo que se hace para montaje, para allá va dirigida la pregunta... más que nada es cómo funcionan cuando como compañía les dicen el vamos hacía allá...**

*R-. Ya... dependiendo como está la calidad del montaje, se fija por el grupo una cantidad de horas a ensayar y eso se supone que se respeta, tratamos idealmente de no exceder las 3 horas, y son 2 o 3 veces por semana. Las salas... yo le pido una vez que está listo el calendario fechas al productor que consiga la sala que nos presta la universidad y cuando son pagas las hago yo. Después del ensayo... los vestuarios los compro también yo y los elijo yo. El asistente de dirección me acompaña a veces y me ayuda a elegir, igual les pregunto a los actores si es que quieren proponer algo o quieren investigar en su vestuario,*

72

*porque siempre estamos abiertos en cuanto a esa área. Lo hago netamente yo por un tema económico, ya que a veces no tenemos un diseñador o vestuarista... En cuanto a escenografía es lo mismo, voy y lo compro o por ejemplo una vez una de las actrices se consiguió linóleo que es lo que se utiliza para el piso de Romeo y Julieta. Finalmente todo es por plata, es porque no tenemos para pagarle a un escenógrafo, no me gustaría que mis actores estén construyendo ni nada de eso.*

*Después para los viajes, al lugar se le pide que nos aporte con el pasaje y el traslado de la compañía... muchas veces ha pasado que la persona que sea del lugar nos ayuda con el contacto de la municipalidad. En un caso Javier lo hizo y conseguimos el alojamiento, traslado y ayudaron con todo eso. En ese sentido avanzamos un poco más por lo que nos ayudaron, pudimos pasar la gorra, grabar la obra y gracias a eso pudimos viajar a Argentina... para Argentina la gestión fue a través de correos, y ellos financiaron todo, pasajes, alojamiento, comida...*

**P-. Como surgió esto de Argentina... ¿Fueron de Gira, temporada?**

*R-. Fuimos casi dos semanas, lo contactó uno de los nuevos actores de la compañía ya que le habían ofrecido llevar algo. A ellos les gustaba mucho por la temática, era muy atractivo para los estudiantes de allá por el tema del Bullying y por ser un texto clásico de colegio. En este caso el actor me pasó el contacto a mí porque a él no le gusta mucho la producción, me mantuve en contacto por WhatsApp con el productor de la embajada de Chile. Tuvimos que negociar porque en un inicio ellos daban cupo para ocho, pero nosotros éramos once, entonces hicimos una reducción hasta llegar a las diez personas y ellos aceptaron.*

*Bueno como en todas las municipalidades nos compraron los pasajes cuatro días antes, pero yo estaba tranquila porque tenía experiencia con otras municipalidades que se demoran. Yo estaba tranquila, pero el elenco estaba muy inquieto. Al final viajamos y nos alojaron a todos en un hotel, las funciones eran durante la mañana y estaba la regla de que todos avisábamos si alguno almorzaba afuera o si es que íbamos a estar todos juntos. Antes de las funciones*

73

*se hacía un training libre, cada uno como quería y nos juntábamos a hacer un entrenamiento vocal para partir la función.*

**P-. ¿Fue su primera gira fuera del país?**

*R-. Si*

**P-. ¿Cómo repercutió en la compañía la gira, que causó, que cambió, que empezó a funcionar?**

*R-. Yo siento que no afectó mayormente, creo que no hubo mayor cambio entre el antes y el después porque también siento que hemos sido bien cuidadosos en el elenco, y privilegiamos mucho el carácter de los actores, entonces en convivencia no se afectó mucho la compañía. Según mi visión, siento que este elenco está muy fuerte porque ya habíamos tenido dos viajes anteriores juntos y eso nos había dado más fuerza. Y siento que lo único que hizo que cambiara el viaje es que sentimos más fuerza en el montaje, para tener como un aval que*

*nos apoye al momento de vender la obra. Siento que eso nos abrió una puerta a poder vender la obra con algo que nos da un sello por un viaje internacional y nos ayudará al ventanilla abierto.*

**P-. Un plus, algo así...**

*R-. Claro, pero compañía no generó crecimiento en producción, o cambios en los actores, no afectó mayormente al elenco, siento que siguen siendo igual de leales. Eso.*

**P-. Volviendo ahora al estado actual, porque ustedes se fueron hace unos meses de gira. ¿Esto les ha servido en su estabilidad como compañía actualmente?**

*R-.No.*

**P-. Fue solo un viaje. ¿Después de eso la compañía tuvo otras funciones o temporada de la obra?**

*R-. No, solamente hemos tenido ofertas, pero nada que se haya*

*concretado. P-. ¿No han tenido más funciones después de Argentina?*

74

*R-. Tuvimos dos funciones, pero que se habían conversado antes del viaje. Ya estaban fijadas antes del viaje, entonces no creo que tengan que ver con el viaje en sí.*

**P-. Comprendo, no repercutió por el viaje...**

*R-. Exacto, estaban fijadas antes.*

**P-. Y entonces, ¿Cuál sería el estado actual que tiene la compañía en este momento? Respecto a estabilidad, por ejemplo, estabilidad de funciones, o capacidad de financiamiento...**

*R-. Ya, nosotros como compañía todavía puedo decir que estamos luchando. Estamos peleando por sobrevivir por decirlo de alguna forma. Todavía no hay estabilidad, todavía no hay funciones vendidas. Solamente están las ganas y se sigue trabajando para que la barca se mantenga a flote. Pero todavía no hay estabilidad, todavía no podemos relajarnos o decir que vivimos de la*



*compañía...*

**P-. ¿Ese es tu objetivo? Poder decir que viven del teatro, de su compañía...**

*R-. Me gustaría poder ofrecerles a mis actores, un trabajo digno, estable. Que por lo menos les pueda ofrecer no se cinco funciones al año, que valga la pena trabajar tan duro por un montaje, y que haya grandes atributos después como cinco funciones en un semestre.*

*Creo que no es tanto, pero te vas sosteniendo. Que no sea tu único trabajo pero que si sea un trabajo pagado digna y constantemente.*

**P-. Pasando a otro tema ¿Ustedes tienen referencia de otra compañía? Por ejemplo, se guiaron por alguna compañía chilena que vieron, o nació así de la nada y solamente han ido encontrando entre ustedes, o vieron una compañía y están intentando imitar cómo funcionan ellos, o toman referencias de varias compañías y funcionan de una manera, o no tomaron y no vieron ninguna compañía y trabajan a partir de lo que esté saliendo no más**

*R-. En un inicio yo me basé en el funcionamiento que tenía cuando era más chica, trabajaba en Arica con Fernando Montanares que ahora tiene un centro cultural que se llama MB2 en Arica, y con él nosotros trabajábamos vendiendo*

75

*las obras a municipalidades. Yo traté como de probar, o de imitar esta forma de trabajar que tuvimos en un inicio, ofreciendo la obra a municipalidades netamente. Por lo mismo generalmente las funciones de la obra apuntan a regiones, porque también era el único campo que conocía.*

*Tomamos de referencia a Onirus, una compañía de teatro callejero, yo lo tomo igual como un funcionamiento que tienen como equipo. Los actores hacen todo, varios son actores productores, varios arman la escenografía, todos desmontan la escenografía, entonces es un equipo que trabaja con la misma siempre a pesar de que son treinta personas y siempre estamos rotando dentro de los mismos, y creo que eso le da una calidad al trabajo que me gusta mucho para llevar a mi compañía. Veo en ellos como se han ido fortaleciendo, los años que llevan, entonces ellos son como un referente en cuanto a la forma de trabajo.*

**P-. Y por ejemplo en las capacidades de financiamiento... actualmente en la compañía... ¿Cómo están con eso?**

R-. Yo siento que no estamos bien

**P-. ¿Sientes que no están bien?**

R-. Siento que no estamos bien, que nos falta conocimiento en ese aspecto. Puedo decir que en Chile de alguna forma (no es por culparlo), dan pocas oportunidades para que las compañías emergentes puedan consolidarse o afirmarse para iniciar. Como toda empresa o todo proyecto, se necesita un buen fondo para iniciar, entonces si uno parte de a goteo es muy difícil que el barco pueda seguir navegando.

Nosotros partimos de cero, entonces siento que también evita el financiamiento de la compañía y que sea todo más lento para poder sostener la plata que entra en la compañía, porque no hemos tenido más formas de inicio. No hemos ganado ningún proyecto, y no hay nadie que nos apoye (por decirlo de alguna forma), para poder tener este pie de inicio para poder ir en grande, como poder presentar en un lugar donde vaya la gente a vernos y podamos pagar dignamente a los actores. Nosotros no presentamos la obra acá en Santiago porque no da la plata, porque no hay ningún actor famoso en la compañía,

76

entonces es muy difícil que la gente vaya a ver teatro, por ende, no nos conviene presentar en un teatro de acá.

El financiamiento es muy inestable todavía, somos muy inmaduros. No le hemos achuntado todavía, y estamos investigando para que el producto sea más atractivo. No queremos cerrarnos a hacer obras de teatro vendibles, por ejemplo, no queremos hacer La pérgola de las flores, y la vamos a vender en municipalidades si o si porque está de moda y es una fecha específica. La idea es no cerrar nuestras capacidades artísticas por el hecho de tener que vender, la idea es tener un producto que sea vendible pero dentro de nuestras pretensiones artísticas

**P-. Osea la capacidad de financiamiento ahora es baja, por decirlo de alguna manera...**

*R-. Si es baja, todavía no se ven ingresos. Osea a los actores se les paga, pero no se paga como me gustaría que se les pague*

**P-. Oye y me dijiste que te gustaría tener cinco montajes por semestre, o cinco funciones. ¿Cuál es la regularidad de la compañía en cuanto a funciones?**

*R-. Es que ha ido variando mucho desde el año pasado a este año, por ejemplo. Este año tuvimos mucho movimiento el primer semestre comparado con el año pasado... el año pasado nos fue mejor por decirlo de alguna forma el segundo semestre. El año pasado tuvimos tres funciones y este año ya llevamos quince... entonces igual hubo un cambio porque se nos abrió una oportunidad a Argentina. La obra ya se había estrenado, cuando la obra ya está estrenada o registrada hay mucha más accesibilidad que cuando es un proyecto nuevo y a eso me refería anteriormente con que el país en general no apoya tanto. Cuando tú quieres partir un proyecto y la obra es nueva o no existe aún es muy difícil que alguien la tome en cuenta, porque te piden registro audiovisual de la obra completa y esto requiere mucha plata. Entonces tienes que tener un fondo previo, para que tu montaje pueda ser movido.*

*Creo que este año hubo muchas más funciones porque el año pasado nos habíamos sacado la cresta tratando de sacar adelante la obra, eso.*

77

**P-. Bueno tienen regularidad de montaje, tuvieron más que nada el primer semestre...**

*R-. Ahora está más detenido, pero siento que igual es porque la producción se detuvo un poco, una persona se fue de viaje, otra persona está con otro proyecto...*

**P-. Dentro de la producción te refieres al equipo de producción, ¿el equipo de producción cuantos lo conforman?**

*R-. Son cuatro*

**P-. Son cuatro el equipo de producción que trabaja**

*R-. Si*

**P-. ¿Y todos están encargados de lo mismo dentro del equipo o cada uno tiene su área?**

*R-. Generalmente trabajan en lo que yo les pido, no está tan claro el equipo de producción (por decirlo de alguna forma). No hay un...*

**P-. Se está formando el equipo entonces**

*R-. Si. Osea no son auto eficientes (por decirlo de alguna forma) no veo trabajo sin que se les pida previamente. Falta una necesidad de seguir moviendo el producto si es que no se les da la instrucción.*

**P-. Entonces hay personas que ayudan a la producción...**

*R-. Claro, más que personas que se tomen con fuerza su rol. A mí me gustaría desligarme, pero siento que todavía no aparece esa persona que se agarre de esto y me deje tranquila y me diga... "oye se vendió la obra, hay diez funciones vendidas", no existe eso todavía. Bueno cuando se les pide algo lo hacen, cumplen lo que se les pide.*

**P-. Claro, como que el equipo de producción trabaja cumpliendo en este aspecto**

*R-. Si, y por lo mismo después de la vuelta de Argentina hubo una pausa por el proyecto fondart, la producción se dedicó netamente al proyecto fondart. Eso detuvo mucho la venta de la obra y ahora que se quiere retomar... mucho de los*

78

*que ayudan en la producción están ocupados en otras cosas, entonces se ha ido re alentando todo.*

**P-. Entiendo perfecto. Ese sería más o menos su modo de producción entonces... con estas cuatro personas que se juntan, hablan y gestionan lo que va a pasar y luego de produce. En otro sentido ¿Cuál fue tu base para entender el financiamiento teatral, la gestión teatral, tu formación en cuanto a eso?**

*R-. En realidad, fue experiencia como de cuando era más chica y trababa con Fernando Montanares... fue solamente probar. Íbamos a un lugar, decíamos*

*que queríamos vender la obra e intentábamos sacar el precio de la obra pensando en que queríamos pagarle veinte lucas a cada uno por ejemplo, y sin pensar en que se tenía que ganar distinto por ser productor y director. Jugábamos a vender la obra y desde ese lugar se empezó a armar mejor, pero no hay un estudio de por medio, sino que es más que todo un probar y un intentar. Siempre pensaba: intentaré probar con este correo para ver qué pasa.*

*Falta alguien que nos de ese soporte como real y estudiado. Alguien que sepa técnicas de cómo vender la obra o que te diga cómo es realmente atractivo un producto. Todo lo que hemos logrado ha sido netamente probando*

**P-. Son estudios prácticos los que tienen... les faltaría un estudio teórico**

*R-. Claro, o quizá más que un estudio teórico necesitamos alguien que sepa de esta área y no haya que tener que estar modificándose siempre a las pruebas. Ya hemos tenido veinte veces pruebas y de las veinte a veces sale una*

**P-. Aun pasando por la escuela de teatro, no hay como mayor entendimiento quizá... o tantas herramientas para entenderlo**

*R-.No. A mí por lo menos, la universidad no me entregó ninguna herramienta de producción. Todo lo que aprendí lo aprendí por medio de la práctica y viendo a mis papás que son personas que vende productos. Todo lo que se de producción es porque lo he ido observando, por ejemplo, a Fernando Montanares o también Horacio Videla.*

**P-. ¿En la universidad no tuviste ramos de producción o gestión?**

79

*R-. Si tuve, pero nunca fue clara, nunca hubo una bajada de la teoría. Siempre hubo teoría, pero nunca nos enseñaron (por lo menos en mi curso) a llevar a cabo esta teoría ¿se entiende? Nos enseñaron a hacer los esquemas y todo eso... pero nunca nos enseñaron como vender un producto y como llevarlo a cabo. Entonces todo lo que me entregaron fue en vano porque no te enseñan cómo llevarlo a la práctica.*

**P-. Ahora te vamos a hacer una última pregunta... que tiene que ver con tu opinión y más que nada saber... ¿Qué opinas con respecto a lo que está pasando? Siempre ha estado en boca de todos el tema de lo que está**

**pasando en el teatro en Chile. Porque, si bien no es un mercado fácil de acceder y de financiamiento fácil de ir por él, entonces ¿Qué opinas tú con respecto al financiamiento de las compañías en Santiago de Chile, ya sea emergente, con trayectoria intermedia o trayectoria consolidada?**

*R-. Creo que las que compañías de teatro que mejor se sostienen son gracias a proyectos de postulaciones, generalmente como fondart y también por trayectoria que se han ganado (por fondart generalmente). Hay muy pocas compañías que están sólidas y que tú las ves como grandes compañías o muy reconocidas que no tengan un proyecto fondart de por medio, entonces siento que el fondart es una gran base para que las compañías puedan financiarse dignamente.*

*En cuanto a las compañías emergentes... generalmente mueren a la mitad del camino, porque no hay ninguna ayuda, ni del gobierno ni de la sociedad en general. La gente no va mucho al teatro y no le da una oportunidad a alguien que no tiene un nombre reconocido aún, y las que se van sosteniendo es porque dan una oportunidad algunas empresas o fondart, y eso te da una cama para que tu obra pueda crecer y llevarla al extranjero. Muchas veces pasa que al irse al extranjero da un plus para que después puedan volver y ser mucho más sólido en el trabajo, y así son más valorados en Chile.*

*Creo que en general es muy difícil, y es cierto que hoy en día es muy difícil ser actor de teatro, porque el país no tiene mucho para ellos. No se puede vivir muchas veces como una profesión digna, muy pocos la valoran e incluso nos quieren pagar diez lucas a cada uno por función aun cuando se tiene una gran*

80

*experiencia. Entonces creo que va en general en una cosa cultural, y es por eso que es tan difícil financiarlo y que se sostenga en el país.*

**P-. Perfecto. Muchas gracias...hemos finalizado la entrevista.**

*Entrevista Compañía de Teatro Bonobo*

*Horacio Pérez.*

*Productor Bonobo*

*Biblioteca Uniacc.*

*Miércoles 11 de septiembre. 16.30 horas.*

*78 minutos.*

**P.-Te cuento por mientras un poquito lo que vamos a hacer...**

*R.-Ya...*

**P.-Nosotros estamos haciendo nuestra tesis, nuestro proyecto de título y estamos investigando a tres compañías. Estamos buscando una compañía que sea emergente, una compañía que sea de mediana trayectoria, ósea ustedes desde el 2010 hacia adelante, y una compañía que tenga una trayectoria de más de veinte años. La idea de nosotros...**

*R.- ¿Cuáles son las otras dos?*

**P.-Una es una compañía emergente que se llama La Vitrola y la otra lo más probable es que sea La Resentida o La Pato Gallina, y la idea es que a través de entrevistas evidenciamos el financiamiento de estas compañías a lo largo del tiempo otorgando lineamientos para el futuro. Todo esto porque realizamos una investigación previa, un marco teórico y nos dimos cuenta que generalmente las compañías de teatro acá en Chile funcionan en un inicio a través de la autogestión, el autofinanciamiento y después muchas de ellas postulaban a FONDART, a otros proyectos públicos, también proyectos privados. Cuando alcanzaban una solidez económica, se sostenían y financiaban con recursos propios. Entonces queremos comprobar eso... Queremos comprobar la teoría a través de la práctica. ¿Se entiende?**