

## Tryo Teatro Banda, 21 años de producción y gestión teatral autogestiva en Chile

Carolina González Iturriaga<sup>1</sup>  
Tryo Teatro Banda  
[teatrobanda@gmail.com](mailto:teatrobanda@gmail.com)

DOI:



**Cómo citar este artículo:** González Iturriaga, C. (2023). Tryo Teatro Banda, 21 años de producción y gestión teatral autogestiva en Chile. *Comunicación, cultura y política*, 14, Páginas. DOI:

Fecha de recepción: 05 de mayo de 2023

Fecha de aprobación: 22 de julio de 2023

### Resumen

*Escribo este artículo en el momento en que comienzan a abrirse nuevamente las salas de artes escénicas y volvemos a una seudonormalidad. Este período de detención y adaptación me hace reflexionar sobre mi experiencia como productora ejecutiva de Tryo Teatro Banda desde un doble contexto que marca un antes y un después; la pandemia y el llamado “estallido social” de Chile. Este texto fue escrito en octubre del 2021, a la fecha de la publicación cabe señalar que Chile rechazó la nueva constitución y sigue rigiéndose por la impuesta en los años 80 bajo la dictadura cívico militar de Pinochet. Fue electo presidente Gabriel Boric. El objetivo de este artículo es evidenciar los procesos internos de reformulación política que atravesó el país con apoyatura en la producción escénica local. Seguimos en la misma crisis cultural y con mayor profundidad, el futuro se ve muy complejo. Las siguientes líneas son una reflexión personal apoyada en la observación directa participante y no participante con la mirada profesional que mi condición de agente dentro del campo habilita. En todos los casos la apoyatura de las reflexiones es la documentación de acceso público de diarios, revistas, programas.*

**Palabras clave:** *producción escénica; teatro; artes escénicas; Chile; gestión cultural; artistas independientes.*

\*\*\*\*\*

---

<sup>1</sup> Productora ejecutiva y gestora cultural. Tryo Teatro Banda.

## 1. Impulso inicial

Chile ha entrado en un proceso político y social que no se veía hace más de 50 años, lo que ha cuestionado todo lo que veníamos viviendo como *normal*. Nos encontramos en un momento crucial, en el cual se está escribiendo una nueva constitución que surge desde los movimientos sociales, lo que tiene al país en una fuerte efervescencia y polarización, dejando ver nuestros propios demonios y esperanzas, y esto repercute con fuerza en nuestro rubro: nos sentimos interpelados en nuestro quehacer e intentamos que nuestro oficio sea considerado oficialmente como parte del alma de la comunidad nacional.

Las artes escénicas se vieron afectadas en su habitual funcionamiento un poco antes, a partir del 18 de octubre del 2019, día del estallido social (Peters, 2021). Como compañía, este evento social nos encontró divididos territorialmente; unos estábamos circulando por España y otros estaban de temporada presentando nuestra obra para público familiar: *Foster: el observatorio del cerro Tupahue*, en la sala Teatro Mori, en el corazón de las manifestaciones en la ciudad de Santiago. Decidimos seguir adelante con la temporada, a pesar de que la afluencia de público era muy baja, ya que considerábamos que era parte de nuestra responsabilidad seguir entregando nuestro trabajo, sobre todo esta obra, que cuenta la historia de la llegada de un telescopio astronómico a Santiago en 1903 (Pontificia Universidad Católica de Chile, 2022), en medio de una matanza de estibadores en el puerto de Valparaíso; progreso frente a la represión de las demandas sociales, un clásico.

En una de las funciones uno de los actores, Martín Feuerhake, recibió un golpe de una bomba lacrimógena en su brazo de parte de la policía, a la salida de la sala (más de 400 personas perdieron uno o los dos ojos a causa de estos ataques represivos, según el Instituto Nacional de Derechos Humanos). Esto y otras causas relacionadas a la seguridad del elenco y del público nos obligó a suspender la temporada. En medio de este ambiente de convulsión social, protestas, represión, cabildos ciudadanos espontáneos y perplejidad de los políticos, seguimos adelante con nuestra planificación de los meses siguientes. Cada función significaba mucho, para nosotros, para el público. Presentamos nuestra obra *Tragicomedia del ande*, en febrero del 2020, un espectáculo musical de mayor envergadura, con orquesta, sobre la

captura y muerte del último emperador inca Atahualpa a manos de los conquistadores españoles, dentro del Festival Santiago a Mil, funciones masivas, algunas de ellas hasta para 4000 espectadores. El temor de que las aglomeraciones dieran paso a manifestaciones y represión de la policía era constante. Nada de eso ocurrió, el ambiente del teatro es de respeto y comunicación. Lo prueban los diálogos posfunción que hacemos muy a menudo con el público, como parte de las actividades de mediación; tal vez no exista en estos tiempos un espacio más seguro para hablar y ser escuchado con respeto en público.

A comienzos del 2020 estábamos preparando un nuevo montaje: *Magalhães: la primera vuelta al mundo*, para conmemorar los 500 años del viaje de Magallanes y su paso por tierras australes del cono sur. Llevábamos un par de ensayos y se declaró el confinamiento debido al covid-19, literalmente en medio de uno de ellos. Interrumpido el ensayo por la noticia, ahí mismo guardamos nuestros instrumentos y nos fuimos al aislamiento total por 4 meses. El montaje quedó suspendido en el momento exacto de la historia en que Magallanes encuentra la entrada de lo que sería el estrecho que lleva su nombre. Después de unas semanas de estupor, decidimos continuar con el proceso creativo vía Zoom. Nuestros coproductores, el Centro Cultural Matucana 100, el Teatro Regional del Maule y el Teatro Municipal de Ovalle, mantuvieron sus compromisos pese a la incertidumbre, lo cual contribuyó a darnos la fuerza para seguir avanzando. Semana a semana el elenco se reunía virtualmente, cada artista investigaba algún tema vinculado a la historia y/o el contexto del viaje de Magallanes y luego lo exponía al resto del equipo. Después dimos paso a la creación de escenas, canciones, textos, etc., que cada uno grababa en su casa y compartía al resto, verdaderas puestas en escena que daban cuenta de la necesidad de todos de ejercer el oficio. Cada reunión virtual era ansiada por todos para verse, oírse, comentar las percepciones y emociones que la pandemia producía en todos, contenerse colectivamente. La segunda parte del espectáculo fue creada así, por Zoom, y luego ensamblada y amalgamada a la primera parte una vez que pudimos volver a ensayar presencialmente. Finalmente, este proceso creativo terminó pareciéndose mucho a aquel viaje de Magallanes, interminable, amenazado por epidemias, incierto, pero de objetivos cumplidos. Esto también nos presentó una nueva forma de creación, nos abrió la mirada a distintas posibilidades.

Los increíbles cambios políticos que Chile está experimentando han puesto de nuevo en el tapete el tema de la concursabilidad. Esta forma de entregar recursos estatales no es del todo errónea, hay aspectos interesantes de la idea de los concursos, como el hacer un esfuerzo especial para concebir, planificar y desarrollar proyectos; no es del todo abominable la idea de competir. Pero no es la única, hay agrupaciones artísticas como la nuestra que llevan muchos años de trayectoria y que, a la hora de no salir beneficiadas en un concurso, reciben un verdadero balde de agua fría y deben desangrarse en busca de los recursos necesarios para funcionar, amenazando su existencia. Solo pensar en esperar los resultados de un concurso para llevarlo a cabo en los meses inmediatamente posteriores es un absurdo en materia de planificación. Una subvención de funcionamiento a artistas y grupos de trayectoria es una demanda a voces en nuestro sector, sino recae todo el peso de la cadena de producción en los mismos artistas. Los artistas escénicos nos sentimos “subvencionadores” del arte en Chile, y esto no lo sabe el público cuando va a una sala ni el Estado cuando exhibe los resultados de sus políticas culturales.

## 2. Primeras andanzas

Me propongo hacer un repaso de la etapa formativa de Tryo Teatro Banda para identificar desde allí el impulso que hizo de mí la productora ejecutiva de una compañía autogestiva, desde que nacimos como compañía hasta mi primera estadía en el CELCIT (s.f.) de Buenos Aires, como estudiante del curso Producción Escénica.

Tryo Teatro Banda nació de la unión de tres artistas: Francisco Sánchez, Eliseo Miranda y Carolina González, todos con formación en actuación y música. Nos identificamos con tres pilares primordiales: crear y producir obras de autores o temáticas chilenas e iberoamericanas; itinerar por distintos circuitos escénicos; y combinar las artes de la actuación, música y literatura.

El nombre de Tryo viene porque que éramos tres al comienzo, y también por estos tres pilares (la “y” es una ingenua estrategia de “marketing”, quien lo ve le llama la atención y se

pregunta: ¿Por qué Tryo con “y”?); Teatro porque hacemos teatro; y Banda porque la música siempre ocuparía un lugar central en nuestras obras.

Nos juntamos con la idea de ser un grupo básicamente itinerante. Nos gustaba viajar y tener la libertad de poder presentarnos en cualquier espacio. Era el año 2000, había una efervescencia cultural creciente, pero según nuestra percepción, las artes escénicas aún estaban muy alejadas del mundo del teatro *popular*, es decir, aquel teatro realizado en espacios no convencionales, con gestión alternativa, en torno a temáticas y lenguajes más de uso público. Naturalmente, varios grupos trabajaban hacía tiempo con temáticas populares y se acercaban a un lenguaje que permitía llegar a muchos públicos, como La Troppa (*Pinocchio*), La Patogallina (*El húsar de la muerte*) o, por supuesto, Andrés Pérez (*La negra Ester*). La Troppa (Memoria Chilena, 2023a), la Tribu Imaginaria (s.f.), La Patogallina (2020) y Andrés Pérez (Memoria Chilena, 2023b), quien es directa e indirectamente el maestro de toda una generación y sigue siendo un referente para quienes hacemos un teatro popular... y otros. Pero el espacio que quedaba por llenar (llevar el teatro a lugares donde nunca hubiese llegado, o donde no llegase con frecuencia) seguía y sigue siendo enorme, y nos llamaba. Claro que movilizarse para llenar ese espacio requiere de un esfuerzo, y es ahí donde comienza mi aprendizaje en la producción.

Nuestra primera obra, *El invitado*, toma la dramaturgia de Juan Radrigán (Premio Nacional de Artes de la Representación de Chile en el 2011), cuya temática principal es la marginalidad. La trama de esta obra es un matrimonio marginal que se acerca al público para preguntarle a los espectadores cómo hicieron para acostumbrarse a vivir con *el invitado*, que simboliza al convidado de piedra que fue la dictadura de Chile y las leyes del mercado que impuso como un valor positivo. Ensayábamos en un pequeño *minimarket* abandonado, de mi padre, cuyo piso hubo que limpiar profusamente, pero que resolvía el no menor tema de la sala de ensayo.

Partimos a buscar lugares asequibles donde presentarnos. Nos instalábamos en parques y plazas y salíamos a invitar al público al teatro, convenciéndolos, a veces, de la gran oportunidad que tenían de ver una obra en ese mismo momento. Se sentaban en el suelo

(después compramos una alfombra barata para el respetable) —siempre había que mantener los perros a raya—, era un montaje muy sencillo a nivel escenográfico y técnico: un telón de fondo liviano, una banca, y unos vestuarios que recicló de ropa usada la vestuarista Vicky Silva. Eliseo y Carolina estaban en la actuación, Francisco dirigiendo y tocando el acordeón en medio del público. Nos movíamos en un Citroën Visa de 1981, con parrilla portaequipaje.

Nos dimos cuenta que esta sencillez nos permitía ser autónomos, independientes, era ocupar los mínimos elementos externos y darle la fuerza al cuerpo, la palabra, la voz y la música, y el público hacía el resto. Y seguimos creyendo en ese ideal. Conseguimos que el Hogar de Cristo nos permitiera presentarnos en sus hogares de ancianos, algunos abuelitos estaban amarrados al respaldo de sus sillas para que no se cayeran, uno tenía una enorme hendidura en la cabeza, era muy fuerte a veces. Después sacamos la personalidad jurídica más básica que se puede tener en Chile, la Organización Territorial de Base, en la municipalidad de Padre Hurtado. Pronto nos compraron 10 funciones por un valor simbólico, y recorrimos las juntas de vecinos de la comuna, muchas veces conversábamos con el público después de las funciones, gente que sufrió la dictadura y reconocía a *el invitado* en sus vidas. Nos dimos cuenta que esa conversación con el público, que hoy llaman “conversatorio”, era riquísima, que, si bien es sospechoso tener que hablar de una obra después de presentarla, finalmente no lo es en tanto, ya que estamos en un país que tiene una enorme deuda con la formación de audiencias. Más tarde, en Cali, Colombia, nos enfrentaríamos a públicos muy entrenados y deseosos de comentar animosamente sus reflexiones.

Una función que hicimos en una sala de arte muy rústica en el pueblo de Tomé, al sur de Chile, la vivimos como una verdadera gira interregional.

A esta altura, creo que ya estaban echadas las bases de lo que sería la producción ejecutiva de Tryo Teatro Banda: temática local, itinerancia, sencillez e imaginación, mediación, financiamiento, aspectos legales, difusión, es decir, una batería de características claras del terreno en que nos movíamos y del material artístico que podíamos ofrecer. Entiendo por temática local aquella que se ciñe a un territorio específico y que, sin perder su universalidad, se vincula de forma especial con un público territorial específico como Chile o Iberoamérica.

Al hablar de sencillez e imaginación me refiero a un arte que se basa en las capacidades del cuerpo del actor como material expresivo irreducible y cómo, por medio de la creatividad, logra instalar en la imaginación del espectador toda una serie de imágenes, atmósferas, sensaciones, etc. Pantomima, manipulación de objetos, música, son herramientas de esta idea que, aunque parezca superficial, facilita la distribución y la circulación, sin perder la fineza del arte, por remitir fríamente al ámbito de la producción, y que en nuestro caso como compañía nos realiza plenamente en la magia de nuestro oficio.

Por más simple que parezca, lograr hacer una función gratuita en un hogar de ancianos requiere de ideales, objetivos, contenidos, decisión, planificación, financiamiento, alimentación, acción, evaluación, etc.

La producción, desde el punto de vista de la gestión para la distribución e internacionalización era un ámbito muy alejado entonces de la realidad chilena (pocas compañías lograban viajar fuera del país). En el año 2002, buscando poder dedicarnos totalmente a nuestra compañía (Francisco trabajaba en otras compañías y hacía clases de música para teatro en universidades, con Eliseo teníamos otros trabajos alejados del mundo del teatro), tomamos la decisión de irnos de Chile, pues de lo contrario siempre estaríamos tentados de trabajar en otras cosas para ganar el sustento.

Decidimos dejar todos los compromisos y viajar a La Paz, Bolivia, a vivir del teatro. Lo de Bolivia no tenía una razón más concreta que un afecto particular por ese país y por amistades entrañables que allí tenemos (y que fueron clave para lo que logramos hacer, como la familia Peñaranda Undurraga). En realidad, era un país mucho más difícil que Chile para dedicarse al arte, pero son esas decisiones que muchas veces no tienen razón y que traen beneficios, y esto lo saben muy bien las y los colegas que han levantado las artes escénicas en ese querido país vecino.

Marco Yavar es un actor y director chileno de cuentos clásicos para niñas y niños, pionero del teatro familiar en Chile, con quien trabajaron varios años Francisco Sánchez y Alfredo Becerra (uno de los actores pilares de Tryo Teatro Banda).

Él nos permitió montar en Bolivia su extraordinario montaje *El gigante egoísta* y con eso, más nuestra trilogía, tomamos nuestras cosas y partimos a la aventura. Se nos ocurrió viajar en el mismo Citroën Visa a 2456 kilómetros de distancia, cruzando el desierto de Atacama y subiendo al altiplano andino hasta los 4680 metros de altura. Tardamos 6 días en llegar y, obviamente, el Citroën llegó casi muerto a La Paz y no funcionó más, contrariando nuestra idea de tener un auto para itinerar por Bolivia (aunque después volvimos con él a Chile y andaba de lo más bien y orgulloso por las calles de Arica).

Eliseo llegó un par de meses después y nos dimos a la tarea de montar y actuar para el público boliviano el clásico de Óscar Wilde y las obras de Juan Radrigán, que son muy chilenas y en lenguaje coba. Teníamos temor de que la rivalidad entre algunos chilenos y bolivianos a causa de la guerra del Pacífico (sí, hay que considerar esa parte de nuestra especie), nos perjudicase frente a algunos espectadores. Nada de eso, el público boliviano siempre se mostró respetuoso e interesado, incluso estudiantes de enseñanza media viendo la trilogía de Juan Radrigán (una hora y media de espectáculo chilénísimo).

Con esto experimenté la universalidad del teatro, un arte que traspasa individualidades y países, que puede ser una embajada y hasta ayudar en la unificación de los pueblos, en la atenuación de conflictos. En el sentido contrario, no olvidemos que en *Hamlet* es la obra de una compañía teatral la que desenmascara al tío fratricida y dispara el desenlace trágico.

La decisión de irnos a Bolivia fue muy importante en el modelo de gestión que hemos ido desarrollando durante estos 21 años. Nos obligó a buscar e inventar formas en todas las áreas de la producción escénica. Hacíamos volantes fotocopiados (de una hoja tamaño carta salían 8 volantes gracias a la guillotina de las fotocopadoras), que en los jardines infantiles (guarderías) las profesoras corcheteaban a las agendas de sus estudiantes, promocionando las funciones entre los padres. Hacíamos carpetas con los contenidos y salíamos muy temprano caminando (para ahorrar en transporte) y desde un teléfono público coordinábamos reuniones con profesores. Mientras caminábamos por las calles de la ciudad, apenas se nos aparecía un colegio o guardería entrábamos inmediatamente para entregar

una carpeta e iniciar una gestión. Hasta el día de hoy la aparición súbita de un colegio en la calle nos enciende las alarmas.

Mucha gente es colaborativa, te sorprendes de encontrar aliados a cada paso, más de lo que esperas. No hay cosa más linda que ir trabando amistad con una profesora o directivo porque vuelves al mismo colegio, ya que hiciste una función exitosa. “Una función lleva a la otra”, nos dijo Marco Yavar antes de partir a Bolivia. Es verdad. Solo el acto de ponerse en movimiento para lograr un objetivo genera un movimiento multiplicador de energía creativa. “Tengo una amiga que tiene una guardería”, nos dice una profesora después de una función en su escuela, y hay muchas posibilidades de que salga una nueva función. Pero hay que movilizarse, llamar, ir, convencer, insistir, no desmayar.

Cecilia Pereira nos permitió convertir la sala principal de su escuela de danza en un espacio para hacer pequeñas temporadas de nuestras obras, sobre todo funciones para primera infancia. Particularmente las obras que eran destinadas para ese público estaban hechas de tal manera que padres y madres se entretuvieron mucho.

El hecho de que en una función pueda haber público de todas las edades, cada cual atento a los aspectos de la obra que más se acercan a sus intereses etarios, nos maravilló, y se ha ido convirtiendo con el tiempo en una clave del lenguaje y la ética que comenzábamos a perseguir. El resultado o producto de un proceso artístico puede ser presenciado por un amplio espectro de público, y puede ser presentado en un espectro más amplio de lugares, no solo en espacios escénicos convencionales. La sola idea de que un discurso teatral le esté hablando a toda una comunidad en su conjunto, aunque cada cual esté atento a lo que hace sintonía con sus intereses nos gusta, nos motiva, nos parece político, provocador, y nos ha permitido posicionarnos como una compañía de teatro con una particularidad. Así, podemos presentar *La tirana* para los niños de un colegio y después *La expulsión de los jesuitas* para los jóvenes del mismo establecimiento. O actuar con *Afrochileno* en una plaza pública en la mañana para las familias de un barrio, y en la noche presentar *Tragicomedia del ande* en una de las mejores salas del país para un público joven y adulto. Y somos los mismos.

La experiencia de actuar para primera y segunda infancia, entregando una obra bien terminada, sentir la mirada de esas personitas, recibir sus abrazos, marcó a fuego lo que intentan proyectar nuestras obras. “Actuar para los niños chicos y los niños grandes” dice nuestro amigo actor brasileño Julio Adrião. Nos llevamos sorpresas en el futuro, como con la obra *O’Higgins, un hombre en pedazos*, que creamos en el 2016, sobre la tragedia del destierro del primer presidente de Chile, que pensamos en un primer momento para adultos, y a la cual llegaron niños de hasta 5 años con sus madres y padres, y salieron felices, haciendo mil preguntas. La música en vivo, la gestualidad, el contacto visual con el público, son elementos que interesan a los más pequeños.

De a poco, y a partir de esas pequeñas experiencias, nuestro lenguaje también se fue perfeccionando y modelando.

La estadía de un año en Bolivia dio frutos en materia de estrategia de circulación. Unos amigos chilenos, Claudio Barbas (actor egresado de la Escuela de Teatro UC y experto en comedia del arte) y Claudia Urrutia (actriz y cantante radicada en Francia), estaban viviendo en Cali, Colombia, parecido a como nosotros estábamos en Bolivia. Se nos ocurrió crear un 1.º Encuentro de Teatro Chileno en Cali. Solicitamos, desde Bolivia, al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, una pequeña ayuda económica que nos permitiera viajar y, contra todos los pronósticos de la lógica, ¡la conseguimos! Así que partimos a Colombia.

Como la obra *El gigante egoísta* utiliza dos títeres para representar a los niños del cuento de Wilde, se pudo colocar esa obra en dos festivales de títeres de la ciudad, y en espacios como colegios y centros culturales. Gran gestión de los anfitriones. Hicimos 21 funciones de esa obra y de *Isabel desterrada en Isabel* en un mes.

En el clímax de aquel viaje, fuimos a presentar el monólogo de Radrigán en la sede de la compañía de teatro comunitario La Comuna. A lo lejos, en las montañas selváticas se veían luces, “es la guerrilla”, nos aclararon. Un gran aprendizaje fue que cuando se sale de gira, muchas veces los anfitriones deben construir las escenografías, pues se nos ocurrió llevar el teatrino de fierro y gastar un dineral en la carga.

Durante esta y otras estadías en Bolivia, aprovechamos investigar en torno a las fiestas folclóricas andinas para lo que sería el espectáculo *Tragicomedia del ande*, casi 20 años después; mientras estábamos en Colombia avanzamos con la lectura y el análisis del libro *Cautiverio felis (sic)*, que sería nuestro primer montaje sobre la historia de Chile en el 2005, es decir, con el tiempo vimos que podíamos ir desarrollando distintos proyectos paralelamente, por etapas.

A la vuelta a Chile ingresó el actor Alfredo Becerra a la compañía y nos fuimos a vivir por tres meses al pueblo de Labranza, en el sur del país, aplicando lo aprendido, itinerando por la región.

Cambiamos de vehículo, a una Kombi Volkswagen de 1974, casi un tanque con el cual recorrimos campos y ciudades, islas y montañas, incluso la solidez del vehículo nos salvó la vida en un accidente carretero que pudo ser muy grave. Esta Kombi llamaba mucho la atención por su aspecto romántico, y sirvió de modelo para el logo de nuestra compañía: una Kombi atiborrada de instrumentos musicales, con dos máscaras teatrales y dos focos de teatro.

Volviendo al proyecto *Islas de porfiado amor* y, con la buena noticia del fondo asignado en la agenda, pero antes de montar la obra, hicimos una nueva gira a Bolivia, esta vez durante dos meses, cosechando generosamente lo que habíamos sembrado el año anterior. Esta vez llevamos las obras *El invitado* y *Los 3 chanchitos*, que Marco Yavar también nos permitió replicar para aumentar nuestro repertorio. No había pasado una semana cuando ya teníamos 24 funciones programadas, entre el Colegio San Ignacio (un importante establecimiento de educación básica y media de los jesuitas en la ciudad de La Paz) y la Feria del Libro de La Paz (con más de 35 años de trayectoria, realiza actividades de artes escénicas llevando estudiantes a funciones teatrales). Íbamos y volvíamos en taxi desde la casa de nuestra amiga paceña María Isabel Olivo. Nos quedó muy claro lo que es la fidelización, volver a Bolivia y tocar las mismas puertas fue un acierto —“una función lleva a la otra”— llevar un registro claro de quienes se interesan por el trabajo de uno y ofrecerles contenido en forma permanente es importante. Bolivia se convirtió en un escenario querido para Tryo Teatro

Banda, tres veces fuimos al Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ), creado en 1999 por Maritza Wilde, en los años posteriores con las obras *Cautiverio felis (sic)*, *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* y *La araucana*, una vez al de Santa Cruz de la Sierra con *La expulsión de los jesuitas* y otra más a Sucre. Proyectamos una coproducción con la Orquesta Plurinacional de Instrumentos Nativos de Bolivia (creada en el 2018 por los hermanos Maycol y Josué Condes Claros), y la compañía Altoteatro de La Paz (compañía de teatro de la ciudad de El Alto, Bolivia, fundada en el 2002 por Freddy Chipana), acerca del episodio histórico del cerco de La Paz de 1781 (los indígenas sitiaron a los españoles en serio), coproducción que se ha visto frenada por las explosiones sociales de ambos países en el 2019 y por la pandemia, con pasajes aéreos literalmente comprados y perdidos, pero sigue planificada.

En aquella segunda gira boliviana hicimos un viaje a la selva amazónica, viajando nosotros en un avión y la escenografía en un bus que tardó 72 horas en llegar luego de cruzar la cordillera nevada y parte de la selva amazónica. Actuamos en una escuela rural donde la temperatura llegaba a los 40 grados centígrados. También en otro lugar, en un hotel precioso en las montañas hicimos un trueque: una función para los pasajeros a cambio de alojamiento. Cuando llegamos a ese hotel tomamos una fotografía encaramados al *jeep* que nos transportaba y que después inspiró también nuestro logo institucional.

Volví a Chile embarazada de mi hijo Baltazar, y organizamos la primera gran gira de verano a la región de La Araucanía. Aprovechando que Pablo Obreque es de aquella región, conseguimos arrendar una casa en la ciudad de Temuco y comenzó el intenso periplo de vender funciones a los 33 municipios de la región para los meses de vacaciones. Ahora teníamos nuestro propio montaje de teatro familiar: *El gato con botas*, que combinaba lo aprendido con Marco Yavar y con los titiriteros de Cali. Fue estrenado en Trintre, uno de los pueblos más pobres de Chile. De ese tiempo tenemos cuadernos guardados, en los cuales hay una hoja por cada municipio lleno de nombres, teléfonos, correos electrónicos y anotaciones de todo tipo: “posible función”, “hablará con el alcalde”, “el lunes le responden”, “función confirmada” o “para el próximo año”, “buena onda” o, simplemente “no”. Yo actuaba de cada

uno de los tres chanchitos (cambiando de máscara) y hacía la producción, con 6 meses de embarazo. En esa gira veraniega del 2004 se nos presentó una gran oportunidad que nos abriría muchas puertas; el destacado y premiado documentalista chileno Cristián Leighton, director de la productora Surreal, nos contactó para que fuésemos protagonistas de uno de los capítulos de su serie documental *Apasionados*, en la cual contaba casos de gente apasionada por cumplir sus sueños. Una compañía de teatro recorriendo la región más pobre de Chile en una Kombi, con obras de teatro familiar y con la actriz-productora embarazada de 6 meses le pareció irresistible y nos siguió durante dos funciones en dos pueblos diferentes, Santa Bárbara y Pailahueque, grabando todo, viajes, ensayos, preparación, funciones y entrevistas. El resultado fue inesperado, el capítulo se transmitió en televisión abierta y luego por un canal de cable varias veces. Mucha gente lo vio, nos reconocían luego en las funciones, y contribuyó a dar a conocer nuestra labor en el medio teatral chileno, "yo vi una vez un documental de una compañía de teatro que viajaba en una Kombi", eran los comentarios, y éramos nosotros. Algunos gestores culturales nos contactaron y nos contrataron. La importancia de la difusión en los medios de comunicación se nos hizo patente, hasta hoy.

En el año 2005 nos postulamos y logramos adjudicarnos un nuevo fondo de creación del Fondart, ya un poco más grande, que nos permitió montar la obra *Cautiverio felis (sic)*, basada en el libro homónimo de Francisco Núñez de Pineda, soldado español-criollo que, en 1629, tuvo un feliz cautiverio entre los mapuches, durante la etapa más cruda de la guerra de Arauco. En ese momento el tema del pueblo mapuche y el conflicto con el Estado chileno estaba recién tomando una connotación más pública, hoy la zona está militarizada y una mujer mapuche, Elisa Loncón, es en el momento que escribo, la presidenta de la convención constitucional que está redactando la nueva constitución, nada menos.

La obra fue estrenada en el 2017 en el Teatro de la Universidad Católica (Teatro UC), como la primera compañía externa invitada. Esta sala es muy importante dentro del circuito teatral chileno, por su trayectoria, por su trabajo con públicos y estudiantes y por ser herederos y defensores del Teatro Universitario, que tanta importancia tuvo antes de la dictadura militar

en Chile (1973-1988). Cabe mencionar que el logro de esta gestión se debió en gran medida a intentar dar ese paso, es decir, lo veíamos como algo muy improbable, pero, una vez más, nos encontramos con gente abierta y dispuesta a asumir desafíos, como fue la dramaturga Inés Stranger, directora del Teatro UC en ese tiempo.

Este estreno tuvo mucha exposición para nosotros como compañía y nos permitió acceder al público formal de las salas de teatro. Fue la primera vez que apareció una crítica a nuestro trabajo en el diario (por don Agustín Letelier, ícono de la crítica teatral chilena), y también fue nuestra primera experiencia con funciones masivas para estudiantes y público general dentro de una temporada.

Para el estreno, la *lahuentuchefe* (sanadora con medicinas naturales) mapuche María Quiñelén, hizo una purificación ritual del escenario antes de la función, y al final subió al escenario y nos autorizó en nombre de su pueblo a contar esta historia verídica en la cual se narran hechos íntimos de su pueblo. Quedamos helados, sintiendo que de alguna parte del alma de este territorio nos ganábamos un derecho y una responsabilidad para tocar un tema que está en la herida, en la fractura de Chile.

A nivel de contenido sentimos que la historia antigua de Chile, aquella de pueblos originarios y conquistadores, con la Guerra de Arauco como hito principal de convivencia entre ambos pueblos, nos llamaba a abordarla y a proponerla como tema de reflexión con las herramientas de nuestro precioso arte. Obras posteriores como: *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*; *Kay Kay y Xeng Xeng Vilu*; *Jemmy Button*; *La araucana*; *La tirana*; *Afrochileno*; *La expulsión de los jesuitas*; *¡Parlamento!*; *O'Higgins, un hombre en pedazos*; *Tragicomedia del ande*; *Capac Ñan, el camino del inca en Chile*; y *Magalhães*, pertenecen a una serie de obras que se refieren una y otra vez al mismo tema desde distintos episodios históricos: somos un país mestizo en permanente crisis de identidad.

La obra se presentaba a las 20:00 horas, en un horario que se considera de jóvenes y adultos. El Teatro de la Universidad Católica tiene un trabajo con estudiantes de larga data, es uno de los pocos teatros que hacen temporadas en horario para estudiantes. Realizar funciones para

ese público fue un gran descubrimiento como compañía, ya que, hasta ese momento, no considerábamos que obras “para adultos” pudiesen ser apreciadas por un público más joven, de enseñanza secundaria. Esto nos abrió un mundo de posibilidades y de campo para la distribución; después de 21 años seguimos montando obras con temáticas que nos interesan y que son obras apreciadas por los colegios. Esta particularidad nos ha ayudado a tener un gran espacio de distribución. Con los años, hemos ido identificando al momento de la creación para qué público irá destinado cada montaje. Todos nuestros montajes hablan de nuestra historia como chilenos, como iberoamericanos, desde la mirada del mestizaje.

Ese mismo año 2007 ocurrieron dos hechos más, muy trascendentes para la evolución de Tryo Teatro Banda como compañía y para mí como coproductora, uno de ellos fue la primera gira a España y el otro el montaje de un nuevo espectáculo: *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*.

En las actividades del Festival de Teatro Santiago a Mil, conocimos a integrantes de la Asociación Te Veo, una agrupación española de compañías en torno al estudio y difusión del teatro para niños y jóvenes, que venían a Chile a buscar obras para invitar a su Encuentro Te Veo de ese mismo año. Hicimos para ellos una función privada de *El gato con botas*, a la cual invitamos gente muy sobre la marcha para que hubiese más público, y así quedamos invitados a su evento. Durante las conversaciones posteriores de coordinación les ofrecimos también la obra *Cautiverio felis (sic)* y ellos, sin haberla visto, la programaron también. El encuentro era en la ciudad española de Zamora. Pensábamos que podía generar conflictos la crítica directa que el libro y la obra hacen de los abusos de los conquistadores y encomenderos en las causas de la Guerra de Arauco. Nada de eso, la obra fue un éxito, la vieron estudiantes y público general.

Hacer esta obra en España y comprobar que nuestra juglaría tanto aquí como allá tenía un efecto no de confrontación sino de comprensión de la historia a través de la magia del teatro, tuvo un efecto potente en nuestra determinación para los años que siguieron. Era la primera vez que Tryo Teatro Banda iba más allá de Sudamérica. Fueron los actores solos, ya que el presupuesto no alcanzaba para todos. Este sacrificio valió la pena, ya que las funciones

tuvieron un gran impacto en los integrantes de la asociación, lo cual nos facilitó la postulación y selección para la Feria de Teatro de Castilla y León del 2008, lo que a su vez nos permitió armar una gira de 3 meses por toda España en el año 2009.

Aquí aparecen, nuevamente, las personas que hacen sus aportes anónimos al teatro, pues gracias a la subvención de varios amigos zamoranos (Óliver Sánchez y Diego Fariña) en buena parte del transporte y alojamiento, pudimos realizar una gira exitosa y coronarla con el estreno de nuestra nueva obra *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* en el Teatro de Rojas de Toledo. También en esa gira conocimos a Luis Molina, fundador del CELCIT, en la ciudad de Almagro, y a Elena Shaposnik, productora y gestora, quienes tuvieron mucha importancia en el futuro de nuestra compañía.

*Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, es una obra que surgió a partir del enorme estudio historiográfico que hicimos para crear *Cautiverio felis (sic)*. En verdad, haber abierto los libros de la historia de Chile, mientras recorríamos el país itinerando y se acercaba el bicentenario de nuestra independencia, nos señaló un derrotero bastante claro: tomar episodios de la historia antigua, fundante, del país (historia que se vincula con España y con toda Iberoamérica) como temas de dramaturgia y contarlos con el lenguaje del teatro musical de la juglaría.

Con un nuevo proyecto Fondart adjudicado para crear el espectáculo, nos fuimos a Buenos Aires por un mes, donde vivía en ese tiempo Sebastián Vila, quien sería el director del espectáculo, mientras estudiaba dirección y actuación con Juan Carlos Gené en el CELCIT. Sebastián ya había codirigido *Cautiverio felis (sic)*, y estaba muy bullente con lo que descubría de la dirección en las clases con Gené, que se aplicaba muy bien a las necesidades de la juglaría. Alquilamos un departamento en el barrio porteño de Almagro, cruzamos la cordillera nevada y luego la pampa en un furgón cargado con nuestros instrumentos y estuvimos todo septiembre del 2007 montando la primera parte de esta obra allá. La segunda parte se montó en Santiago. Durante dos años presentamos esta obra en colegios y espacios culturales, y el estreno oficial se reservó para el Teatro de Rojas de Toledo y el Teatro de la Universidad Finis Terrae, en Santiago, al regreso de la gira. Fue una buena estrategia rodar la

obra suficientemente antes de estrenarla, sobre todo en el caso de una compañía itinerante independiente.

Esta obra catapultó a TTB hacia nuevos circuitos, pues ganó los premios del Círculo de Críticos, de Periodistas del Espectáculo, y el premio de Dramaturgia de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile en el 2009, y fue invitada a varios festivales internacionales (Casa de Londres, FIT de Cádiz, Hispano de Miami, Fitaz de Bolivia, Fitam de Chile, etc.).

Creo que en este punto puedo suspender la relación de mi desarrollo como productora ejecutiva en torno a la evolución artística de mi compañía, pues lo que viene en adelante, aunque incluye episodios nuevos y memorables, como la vinculación con orquestas de música clásica o la asociatividad con otros colectivos, gira más o menos en torno a los mismos principios.

### 3. Públicos

Durante estos años, el público al cual nos dirigimos se ha vuelto más particular, aunque es muy diverso y amplio. Las terminologías que van apareciendo a veces nos hacen sentir fuera. Cuando comenzamos, durante varios años diferenciábamos nuestras obras para niñas y niños, que en ese momento se llamaba “teatro infantil” (*El gigante egoísta, Los tres chanchitos, Juanito y los porotos mágicos, La ratita presumida, El gato con botas y El flautista de Hamelin*), de las que eran dirigidas a público “joven/adulto” (*El invitado, Isabel desterrada en Isabel, Sin motivo aparente, e Islas de porfiado amor*).

Hoy entendemos que nuestro público es “familiar”, porque pueden ir espectadores de todas las edades, y a cada cual la obra le llegará en algún nivel, los más pequeños saldrán haciendo preguntas, los mayores queriendo saber más, pero el hecho de que toda la comunidad pueda asistir y ser espectadores de nuestras obras nos llena de entusiasmo. Aunque el término “familiar” tampoco nos acomoda del todo (y creemos que no es totalmente entendido por el

público, por prejuicios e ignorancia), es el que más se acerca a la idea de convocar a un público de todas las edades. Aun así, en muchos círculos aún es considerado un arte menor, lo mismo que pasaba en Chile hace hasta muy pocos años con el teatro de títeres y/u objetos.

Es difícil aplicar terminologías al teatro. “Teatro infantil” se decía hasta hace pocos años, pero hoy se entiende como el teatro en que los niños actúan. “Teatro familiar” puede hacerse para públicos diversos, pero a veces no exclusivamente para niños ni exclusivamente para adultos. “Teatro de títeres” englobaba antes al teatro de objetos animados también. Luchamos para que por esto no se nos encasille en un teatro menos dramático o más superficial. En nuestro penúltimo montaje, *Magalhães, a 500 años de la primera vuelta al mundo*, luchamos por ahondar más en el drama y el suspenso, con los mismos recursos juglares de *El gato con botas* o *Afrochileno*.

Recuerdo funciones dentro de una ruca (casa mapuche) al calor de un fogón, desembarcos de escenografía en un muelle jabonoso de musgo en una isla de la Patagonia mientras el capitán del barco nos urgía porque la baja de la marea lo podía hacer encallar, funciones en escuelas tan pequeñas que hubo que hacer la obra “a lo largo” y no “a lo ancho y con solo un foco”, funciones a la orilla de un río con el público bajo un toldo y los actores mojándose bajo la lluvia, etc.

Gracias a lo aprendido me fue posible ordenar, clasificar lo que ya sabía, abrir mi mente y aprender cosas nuevas, entrar en contacto con otros productores y gestores, crear lazos, etc. Uno de los frutos notables de esta expansión fue la invitación a una feria de programadores en la ciudad argentina de Mar del Plata, en la cual conocí a Cristóbal Urrutia, entonces director ejecutivo de la Orquesta de Cámara de Valdivia, Chile, con quien generamos un proyecto de versionar nuestra obra *Jemmy Button* acompañada de su orquesta, proyecto que abrió la puerta a una de las vetas inesperadas que últimamente ha tomado la producción de TTB: teatro + orquesta en vivo.

En el 2018 tomé el segundo curso de Producción Escénica Avanzada, dictado por Gustavo Schraier, con quien hoy me une una profunda y sincera amistad, y de quien he aprendido gran

parte de lo que he podido aplicar en mi trabajo y entender la naturaleza de la producción escénica que hago: soy la productora ejecutiva de una compañía de teatro independiente, y esta realidad determina lo que hago, cómo aplico lo que aprendo, desde dónde me vinculo con el medio, etc.

#### 4. Mediación

La mediación nace gracias a las temáticas tratadas (historia de Chile e Iberoamérica) con una mirada lúdica, crítica, sin querer ser pedagógica, la idea es hacer reflexionar al público, con hechos concretos que se sacan de libros y distintas fuentes, fuentes que muchas veces no son las más comunes, las que se enseñan en los colegios o libros oficiales. Nuestra mirada es desde el “mestizaje”, no con una bandera de lucha por una u otra parte, siendo que todo teatro es político porque propone un modelo de realidad y no otra, y escoge entre uno y otro tema, es decir, entrega una mirada particular de los creadores, una suerte de propuesta de lo que el mundo es y/o debiese ser.

Entendemos por mediación, un trabajo extra que se realiza con el público para entrenar y afinar su acción como espectador. En Chile es muy común encontrar gente que nunca ha ido al teatro o que tiene miedo de ir porque cree que no está intelectualmente preparada. Como hacemos muchas funciones para estudiantes de colegio, y creemos que es uno de los lugares más importantes para la formación de espectadores, realizamos muchas de estas actividades en este tipo de instituciones, para los cuales las profesoras y profesores ayudan muchísimo.

Con el correr de los años, hemos generado una cantidad de material, llamado en su momento “pedagógico” y luego “de mediación”. Este cambio de denominación se debió a que quisimos huir de un sentido “pedagógico” del teatro. Cuando nos comenzaron a decir “sus obras son grandes clases de historia”, nos incomodamos, uno no va al teatro a “aprender”, aunque de hecho aprenda, para eso uno va a un seminario o una charla, teatro es arte y es subjetivo, aunque trabaje con material muy concreto. Optamos por el término “mediación”, que ya se

había instalado en el sector, pues nos parece más adecuado en cuanto al entrenamiento del espectador.

Para elaborar el material de mediación nos hacemos asesorar por expertos en las áreas, colegas del sector que han profundizado en estudios de formación de audiencias (actrices-actores, docentes de teatro, productoras, productores, etc.).

Más allá de esto también hemos establecido un encuentro posfunción con el público, sobre todo estudiantil, lo que permite la reflexión en conjunto sobre las temáticas tratadas y lo que significa en el día de hoy, ya que el repasar nuestra historia nos permite reconocernos en el presente.

## 5. Modelo de gestión

Solemos recoger conceptos que se manejan en el medio teatral. Encajamos nuestro quehacer particular en ellos y los vamos conociendo o, más bien, entendiendo cuánto de lo que hacemos se encuentra estudiado, analizado, sistematizado por otros. En nuestro caso, por ejemplo, la producción ejecutiva se pone siempre al servicio de lo creativo, el rango etario del público se fija a partir de lo creativo, o nos acomodamos a las necesidades o intereses de un coproductor. Estas estrategias de creación, producción y administración las llamamos modelo de gestión, de acuerdo a cómo entendemos este concepto en el medio.

Como compañía hemos logrado consolidar, hasta el día de hoy, un modelo bastante particular que mixtura varios modelos y formas de gestión. La compañía es una compañía autogestiva, es decir, no pertenecemos ni recibimos un financiamiento público, ni privado, sino que debemos gestionar los apoyos.

La compañía hoy cuenta con 12 personas aproximadamente y 20 obras en repertorio para ser presentadas en cualquier momento. La mayoría de sus integrantes lleva más de 10 años en la compañía. Para los actores y actrices no es un trabajo exclusivo, pero sí tiene la prioridad

en su área profesional. Hasta antes de la pandemia por covid-19 (2020 y 21, a la fecha) la agenda y planificación de la compañía se hacía, mínimo a 8 meses, y en lo ideal a un año, lo que permitía tener una organización clara de tiempos de creación, temporadas, giras y también para no entorpecer los proyectos personales de los integrantes.

Las tareas de gestión de la compañía se dividen entre Francisco Sánchez (director artístico) y Carolina González Iturriaga (directora, productora ejecutiva). Francisco Sánchez es el encargado de la generación de ideas, de proyectos, y también compartimos tareas de gestión con diversas personas que son movibles, no fijas.

Los textos de las obras surgen de un proceso largo de investigación y dramaturgismo de Francisco Sánchez, y luego son trabajadas con base a la creación colectiva en escena, al igual que la música, pero también hemos trabajado con dramaturgos como Juan Radrigán (1937-2016), destacado dramaturgo chileno, Premio Nacional de las Artes de la Representación 2011, autor de obras emblemáticas del teatro chileno de los últimos años, como *Hechos consumados*, *El loco y la triste* y *Amores de cantina*; Ximena Carrera (1971), actriz y dramaturga chilena de teatro y televisión, autora de la obra *Medusa*, entre otras; y Andrés Kalawsky, actor y dramaturgo chileno, fue director del teatro de la Universidad Católica de Chile.

Otra cosa que, creemos, ha sido clave a la hora de sostener la compañía a lo largo de todos estos años es la división de tareas en la estructura. La formulación de las ideas suele surgir del director artístico, las cuales son conversadas y definidas con la directora ejecutiva. Luego entre ellos dos, con la ayuda de asistentes de producción, se formulan los proyectos para presentar a fondos concursables y/u otras vías de financiamiento. Contamos con encargados de iluminación y sonido, con un equipo de actores y actrices que van rotando en distintas obras, aunque hay un número fijo que está en casi todos los espectáculos. Esta definición estricta de roles permite tener una comunicación más fluida y que cada cual pueda destinar su energía a su especificidad. Hemos generado relaciones con diseñadores externos como Pablo de La Fuente (destacado diseñador teatral, profesor y dibujante chileno, ha sido integrante desde su fundación en el 2002 de la compañía de teatro de calle La Patriótico

Interesante), lo que nos ha permitido también desarrollar la estética y poética de la compañía a lo largo de estos años.

## 6. Financiamiento

Chile tiene básicamente como política cultural el desarrollo de las artes a través de fondos concursables, lo que es una política errada como única forma de financiamiento, fondos que además van mutando con cada nueva administración, lo que genera confusión al momento de postular, los formularios están destinados a encontrar la falla y no a generar apoyo para que sea aceptado el proyecto, son muy técnicos, lo que genera una brecha profunda en el acceso.

En Chile es muy difícil el financiamiento a través de empresas privadas. Nuestras obras no cuentan con “rostros”, o gente mediática que de alguna forma despiertan más interés en los empresarios para vincular sus productos o servicios. También por nuestras temáticas de contenido revisionista histórico que, muchas veces por implicar críticas implícitas a lo “políticamente correcto” puede no interesarles a los financiadores.

A pesar de aquello hemos logrado la vinculación con algunas empresas que se han hecho socios en varios procesos creativos.

Otra forma de financiación ha sido la coproducción con festivales, especialmente con el Festival Internacional Santiago a Mil (FITAM) y con Centros Culturales y Teatros como el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Matucana 100, Teatro Regional del Maule, Teatro Municipal de Ovalle, etc.

También hace un par de años hemos generado obras en coproducción con otros grupos teatrales. Esto se ha dado con otros países, como *El país de la canela*, de la compañía Círculo, de Quito, Ecuador y *En un lugar de Calatrava*, con el Teatro La Veleta, del CELCIT de Almagro, España. En este momento estamos en pleno proceso de creación de *Fico*, con Brasil, una coproducción con Julio Adrião Produções, cofinanciada por Iberescena.

La fundamentación de estas coproducciones ha sido poder replicar el lenguaje juglaresco con grupos que tienen intereses afines; Círculo es un grupo de teatro circo ecuatoriano y La Veleta es un laboratorio teatral interesado en rescatar la juglaría. En estos casos la dirección y dramaturgia han sido de Tryo Teatro Banda y la producción ha sido mixta.

A partir del año 2015 comenzamos a explorar en el trabajo con profesores de educación pública, a través de programas estatales destinados a fortalecer la educación pública, con la idea de aportar con nuestra experticia en el trabajo del aula, compartiendo herramientas con los profesores para el fortalecimiento de sus capacidades expresivas en las clases. Cabe resaltar que, en el año 2014, Michelle Bachelet implementó en su segundo gobierno el programa de Fortalecimiento de la Educación Pública (FEP) a través de actividades artísticas.

Chile tiene un largo historial de desidia con sus profesores y con la educación pública, derivados de la filosofía neoliberal que lo inunda todo, y que lleva a que muchos de los maestros están sobrecargados de trabajo y sobreexigidos con la cantidad de alumnos en sus clases. Estos talleres parten de bases muy sencillas, como el reconocimiento de emociones y luego la entrega de herramientas teatrales.

Por otro lado, el trabajo desarrollado con orquestas nos ha llevado a trabajar con músicos clásicos, y esto también ha sido un espacio de trabajo nuevo, para el desarrollo de otro tipo de destrezas de las artes escénicas, un enriquecimiento mutuo.

En este momento también nos hemos constituido como fundación para, después de 20 años, comenzar nuestra escuela de formación, inspirados en el modelo de entrenamiento de CELCIT, del cual nos sentimos muy cercanos. Construimos un galpón en el campo, a las afueras de la capital, en la cual vivimos, con miras de ser un centro de entrenamiento para diversos actores del ámbito de las AAEE, para profesionales y para gente interesada, sin expectativas de ser profesional.

## 7. Circulación

Tryo Teatro desde un comienzo se fundó con base a la circulación. Santiago no era un espacio de trabajo para nosotros, pues no pertenecíamos propiamente al “circuito”. Por una decisión política y ética, nuestro ímpetu estaba en itinerar a lugares apartados, lo que nos llevó desde un comienzo a recorrer Chile y hoy lo hemos hecho varias veces, con gestiones propias de la compañía y otras con programas estatales, como el Teatro Itinerante 2018 del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio (MINCAP), gracias al cual itineramos con 10 obras distintas en 70 funciones por todo Chile. Las temáticas de nuestras obras suelen estar vinculadas a un territorio, por lo cual muchas de las funciones parten en el lugar donde, por la historia, hay un vínculo. Así, hemos presentado *La expulsión de los jesuitas* en las islas de Chiloé; *La tirana* en el frontis del templo donde se realiza la mayor fiesta religiosa del país; *!Parlamento!* y *Cautiverio felis (sic)* en la región de la Araucanía; *Jemmy Button* en la Tierra del Fuego, etc.

Hemos generado vínculos con diversos festivales y distribuidores, lo que nos ha llevado a poder presentarnos en 12 países. La mayoría de nuestras obras, por el tipo de lenguaje, pueden ser presentadas en diversos espacios teatrales, desde no convencionales como una ruca mapuche, hasta salas grandes como el Barbican Centre, en Londres. La mayoría de nuestras funciones son realizadas en espacios educativos, por lo tanto, el ámbito técnico es importante, pero no es excluyente a la hora de realizar una función o no. Por otro lado, gracias a los fondos de cultura y a nuestra propia inversión, también hemos conseguido equiparnos técnicamente para ser independientes; muchos lugares en Chile aún no cuentan con espacios “escénicos”, muchas veces el gimnasio o biblioteca se transforma en un teatro, y para eso contamos con iluminación, sonido, transporte, etc., que nos permiten poder presentarnos en casi cualquier espacio.

## 8. Diversificación

La pandemia del Covid-19 nos ha golpeado como a todos, pero desde un comienzo decidimos seguir adelante con nuestra vocación. Muchos agentes culturales movieron rápidamente los hilos y propusieron fórmulas para seguir trabajando, desde grabar lecturas dramatizadas de cuentos para niños, hasta crear cápsulas audiovisuales de obras breves y talleres, desde ventas de enlaces de videos de obras hasta la creación de radioteatros. En nuestro caso, el radioteatro se nos presentó como uno de los formatos con que tuvimos mayor afinidad, sobre todo por el lenguaje musical y sonoro de nuestras obras. El Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio de Chile abrió un fondo de emergencia para artes escénicas y nosotros postulamos con un radioteatro familiar sobre el *Capac Ñan, el camino del inca en Chile*, manteniendo nuestra línea de teatro familiar sobre temas históricos.

Creo que la inquietud de los artistas nos lleva a reaccionar a los cambios en las condiciones y a experimentar nuevas formas. En nuestro caso, el radioteatro se ha presentado como una alternativa real de seguir haciendo teatro, pero en su faceta audible. El componente musical de nuestras obras ha producido que este género tome más un formato de “cantata”, dándole así un sello de mucha originalidad, y permitiéndonos seguir en la generación de contenido vinculado a la historia, como es nuestro radioteatro-cantata *Capac Ñan: el camino del inca en Chile*, que, debido a la evolución de la pandemia, pudimos presentar presencialmente.

También el aspecto musical permite trabajar a la distancia, gracias a las nuevas tecnologías. En el año 2021 surgió la posibilidad de musicalizar y orquestrar cuatro cuentos clásicos en verso de Gabriela Mistral, la poetisa chilena Premio Nobel, y asociarnos a la Fundación de Orquestas Juveniles. Estas iniciativas, sumadas al esfuerzo de muchos gestores y productores que, desde un comienzo pensaron y lograron levantar proyectos de artes escénicas en línea, han permitido a Tryo Teatro Banda pasar a su año 22 de existencia.

## 9. Reflexiones

Uno de los grandes desafíos que veo en este momento de cambio de paradigmas y de un removido “afuera”, está el cómo enfrentar el riesgo de perder las pocas luchas ganadas, pues he visto, además de la solidaridad, un pseudoaprovechamiento de las condiciones de abandono y de poco trabajo. Se ha intentado (y se están) bajando los *cachets* aludiendo a la crisis económica, creo que una vez más seremos las compañías las afectadas por los costos de esta crisis, tendremos que seguir subvencionado con nuestro trabajo el poder hacer teatro y llegar a distintos lugares. Por otro lado, veo el riesgo de ser devorado por la virtualidad, sin duda que el teatro como tal es presencial, pero intuyo que, aun dentro de esta certeza, muchas compañías caerán en la tentación de la virtualidad, el algoritmo, etc. Esto no quiere decir que vea algo malo *per se* en ello, más bien, me preocupa que estas nuevas variables vengan a modificar lo que se quiere decir, solo por el hecho de subsistir.

Después de repasar todos estos años dedicada a levantar una compañía teatral independiente desde la producción, y a fortalecer los vínculos entre grupos, salas, festivales, etc., siento cierta inquietud ante la incertidumbre que se nos pone por delante; tanto los efectos negativos en la economía mundial derivados de la pandemia, como los relacionados con el cambio climático y las migraciones forzadas, me hacen pensar en las condiciones laborales que nos esperan a quienes nos dedicamos a un rubro ya precarizado como son las artes escénicas. Trabajamos, nos esforzamos y luchamos para mejorar nuestras condiciones laborales y la accesibilidad del público, y veo con preocupación que nuestro rubro es uno de los más vulnerables a los vaivenes de la economía.

Por otro lado, sé que el ímpetu creativo del teatro y de las personas que hemos hecho de este oficio la vida no sucumbirá frente a la contingencia, y que seguiremos adelante con la convicción de que la cultura es un derecho y parte del alma de la sociedad.

## Referencias

- Algán, R. S. (2019). *Mercado teatral y cadena de valor*. Proteatro.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- CELCIT. (s.f.). *Página principal*. <https://www.celcit.org.ar/>
- La Patogallina. (s.f.). *Página principal*. <https://www.lapatogallina.cl/web/inicio.php>
- La Tribu Imaginaria. (s.f.). *Página principal*. <https://tribuimaginaria.wixsite.com/la-tribu-imaginaria>
- Memoria Chilena. (2023a). *La Troppa*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97907.html>
- Memoria Chilena. (2023b). *Andrés Pérez Araya*. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92172.html>
- Peters, T. (2021). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. RGC Libros.
- Pontificia Universidad Católica de Chile. (2022). *Observatorio Foster*. <https://astro.uc.cl/divulgacion/observatorio-foster>