



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Pasantía en el TEUC- Géneros y estilos para la formación de carteleras.

FONDART 2007

Proyecto número: 43783

Línea: Becas y Pasantías

Responsable: Pamela Alejandra López Rodríguez

Tutor encargado: María Inés Silva Barraza

Fecha de entrega: 5 de Noviembre de 2007

Agradecimientos

A María Inés Silva, mi tutora de esta investigación
Al Teatro de la Universidad Católica (TEUC), por acoger esta pasantía
Al Consejo nacional de la Cultura y de las Artes
A los creadores entrevistados, por el tiempo y la disposición
A Andrés Kalawski, por su ayuda
A mi familia...

Resumen del proyecto

La siguiente investigación consiste en una pasantía de tres meses realizada dentro del Teatro de la Universidad Católica (TEUC). Esta, tiene como objetivo principal el desarrollo de indicadores de géneros y subgéneros teatrales que constituyan herramientas de análisis y clasificación de obras de teatro contemporáneas, con el fin de aumentar el contenido y calidad de la información entregada al público en las carteleras de los medios de comunicación escritos.

El plantear nuevos géneros teatrales, o redefinir los existentes, permitirá nuevas posibilidades de cruces con estilos y, por ende, identificar nuevas tendencias presentes en desarrollo actual de las artes escénicas en la Región Metropolitana. Además, es de suma importancia generar una reflexión en relación a la mejora de las carteleras ya que así se motiva la asistencia al teatro entregándole mejores herramientas al público para elegir un espectáculo teatral.

La investigación ha incluido una metodología que consiste en diferentes actividades. Estas, intentan recoger tanto una investigación de carácter teórico, a través de las referencias bibliográficas consultadas, como una investigación en terreno. Esta última, incluye la asistencia a diferentes espectáculos teatrales de la capital, la entrevista a algunos creadores de la escena nacional y una encuesta realizada al público del TEUC, durante la obra *El Pequeño Violín*.

Finalmente, se elabora una taxonomía propia a partir de indicadores artísticos de la puesta en escena en su conjunto. De esta taxonomía, se proponen 12 categorías, que funcionan a modo de género, como una propuesta para mejorar la difusión de las carteleras teatrales. Estas categorías, funcionan como una muestra del desarrollo de las artes escénicas y las diferentes tendencias estéticas que se desarrollan actualmente en el circuito teatral nacional.

Índice

I. Introducción

i) Antecedentes.

a) El problema de los géneros con respecto a la programación de los teatros	13
b) La estadía en el TEUC.	15
1. El proyecto artístico	15
2. El proyecto pedagógico y de mediación artística y cultural	15
La mediación artística	17
c) La cartelera electrónica.	20
Tabla: Géneros definidos por las compañías para Soloteatro.cl	21
d) El foro sobre teatro y los medios de comunicación.	23
1. Sobre los expositores	23
2. Sobre el contenido de esta actividad	23

ii) Descripción de la metodología utilizada en la investigación.

a) Revisión bibliográfica para estructurar un marco teórico, antecedentes y fundamentación.	25
b) La relación con los medios de difusión: recopilación de información sobre montajes que han aparecido en carteleras de la Región Metropolitana.	27
Tabla: Obras recolectadas en cartelera.	28
c) La investigación y el análisis en terreno.	29
1. La asistencia a foros y charlas	29
2. La asistencia a espectáculos teatrales de la capital	30
3. Entrevistas a los creadores de la escena nacional	31
4. Las encuestas a público	32
d) La elaboración de una taxonomía de categorías teatrales.	33

II. La investigación

i)	El teatro inserto en la modernidad y postmodernidad	36
	La doble problemática del teatro actual	39
	Los medios en el medio: su rol en la asistencia	42
	Un modelo comparativo de difusión: teatro versus cine	43
	Tabla: Información dispuesta en los medios de comunicación	45
ii)	La problemática en torno a los géneros	47
	La definición del género a favor de la recepción del espectador	48
iii)	Conceptos y criterios lingüísticos: definiciones de términos a utilizar	52
	a) La diferenciación entre el género y el estilo	52
	1. Estilo	53
	2. Género	54
	3. Género dramático versus género teatral	55
	b) Corriente: una manifestación artística	55
	c) Técnica	56
	d) La poética de autor	57
	Texto + representación = puesta en escena	58
iv)	Los géneros, su concepto de historicidad	62
	Aristóteles, el pié forzado	62
v)	Listado de géneros y sus definiciones	65
	a) Tragedia	65
	b) Comedia	66
	1. Comedia burlesca	
	2. Comedia de capa y espada	
	3. Comedia de enredos	
	4. Entremés	
	5. Comedia costumbrista	
	6. Comedia satírica	

c) Drama	69
1. Drama burgués	
2. Drama romántico	
3. Drama lírico	
d) Pieza	71
e) Obra didáctica	71
1. Teatro épico	
2. El autosacramental	
f) Teatro Documental	72
g) Melodrama	72
h) Teatro Musical	73
1. Zarzuela	
i) Tragicomedia	74
j) Farsa	74
vi) Los géneros en la actualidad: casos y ejemplos	77
a) El caso de argentina	77
Tabla: Géneros de Argentina	78
b) El modelo inglés	79
1. Teatro circo	
2. Comedia en vivo	
3. Arte en vivo	
4. Teatro musical y ópera	
5. Nuevas dramaturgias	
6. Teatro de medios	
7. Teatro físico y visual	
8. Ciencia y arte	
9. Arte callejero	
10. Teatro de textos clásicos	
c) Chile: identidad de géneros o categorías locales	80

vii)	La encuesta realizada a los públicos del TEUC	82
	a) El contexto de desarrollo de la encuesta	83
	b) Los resultados de la encuesta	84
	1. El nivel del público alcanzado por el público encuestado	
	Gráfico: Nivel del público alcanzado por el público encuestado	85
	2. Los criterios para escoger una obra de teatro	85
	Gráfico: Criterios para escoger una obra de teatro	86
	3. Los géneros que el público conoce	87
	Gráfico: Géneros que el público conoce	88
	Gráfico: Otros géneros que el público conoce	88
	4. Los géneros que el público prefiere	89
	Gráfico: Géneros que el público prefiere	89
	c) Conclusiones de la encuesta	90
viii)	La elaboración de la taxonomía	
	a) Pavis, un principio de categorización para la crítica	91
	La taxonomía de Pavis y sus principios clasificadores	92
	1. La dramaturgia	
	2. Categorías teatrales y criterios de estética	
	3. Géneros y formas	
	4. Principios estructurales	
	5. Escena y puesta en escena	
	6. Actor y personaje	
	7. Recepción	
	8. Texto y discurso	
	9. Semiología	
	b) Criterios de clasificación de nuestra taxonomía: los géneros actuales	94
	1. A partir de audiencias o públicos	95
	2. A partir de la dimensión espacial de la puesta en escena	97
	3. A partir de la trayectoria de los creadores	98

4. A partir de las técnicas utilizadas	99
5. A partir de otras formas de categorización teatral	102
6. A partir del efecto privilegiado hacia el espectador	103
III. Resultados	
a) El modelo de la taxonomía	104
b) Los géneros propuestos a partir de la taxonomía realizada y sus ejemplos	105
IV. Conclusiones	
a) En relación a la pasantía en el TEUC	110
b) En relación a los resultados obtenidos en la investigación	111
Las encuestas realizadas a público	113
La taxonomía	113
V. Anexos	
Anexo nº 1: Ficha de recolección de cartelera utilizada en www.soloteatro.cl	116
Anexo nº 2: Transcripción del foro <i>Teatro y los Medios de Comunicación</i>	117
Anexo nº 3: Modelo de fichas de bibliografía recolectada	125
Anexo nº 4: Entrevistas a los creadores	
a) Entrevista a Rodrigo Pérez	126
b) Entrevista a Darja Stocker	127
c) Entrevista a Jimmy Daccarett	128
d) Entrevista a Benito Escobar	129
e) Entrevista a Andrés Olivos	131
f) Entrevista a Muriel Miranda	133
g) Entrevista a Jorge Schultz	134
h) Entrevista a Luis Ureta	137
i) Entrevista a Gonzalo Cid	140
j) Entrevista a Claudio Espinoza	143
k) Entrevista a Ramón Griffero	146

Anexo nº 5: Investigación en terreno: obras vistas	151
Anexo nº 6: Modelo de encuesta realizada	152
Anexo nº 7: Tabla de la <i>Encuesta de Consumo Cultural</i>	153

VI. Bibliografía

a) Libros	154
b) Cuadernillos	155
c) Páginas Web	156

I. Introducción

Un día lunes en la tarde, y al igual que muchas otras personas, me encuentro arriba de una micro en un recorrido que va casi lleno. Se sube una mujer con un niño en los brazos y de manera inestable intenta no tambalearse dentro del bus. Un hombre grita: "¡alguien que le de el asiento a la señora!" Los pasajeros del bus siguen inmutados y absortos en sus asientos, nadie responde al llamado a viva voz. El hombre, que permanece él mismo de pie, repite con más fuerza: "¡denle el asiento a la señora, no ven que va con guagua!". La situación permanece inalterable. Finalmente, y junto con el murmullo de los pasajeros del bus, el hombre dirige esta vez su llamado hacia un joven que escucha su MP3: "Hey tú, dale el asiento a la señora". Por fin, y con un enojo perceptible, el joven se levanta del asiento y la señora, con el niño en brazos, toma su lugar. Una mujer, entonces, comenta: "¡Por Dios! Como están las cosas..." El hombre cierra el episodio diciendo: "ya lo ve señora...así es la modernidad."

El concepto de modernidad que manejan arbitrariamente las personas pareciera ser amplio y estar lejos de las discusiones teóricas que se plantean en torno a su definición. Todos alguna vez nos hemos referido a la modernidad o a la postmodernidad de algún modo equívoco y distante de su definición exacta. Sin embargo, de alguna manera intuimos que el postmodernismo tiene relación con el desarrollo y avance científico y tecnológico, pero además con el cambio en el paradigma socio cultural y la forma de desenvolvernarnos y relacionarnos hoy en día.

Mucho se ha hablado de la era moderna (o postmoderna para algunos¹) y sus implicancias. El resultado de estas definiciones apunta evidentemente a este quiebre de los paradigmas establecidos, y en el caso de la cultura específicamente involucra conceptos más específicos. Estos, hablan de la crisis de la autoría², la necesidad de inserción de intertextualidades que complementan nuevas cosmovisiones, el híbrido, la cultura descentralizante que pone los modelos en la periferia más que en el centro³ o simplemente los elimina por completo.

Prevalece, entonces, una sensación, una frágil percepción sobre nuevos modelos que implican un cambio, ya sea este de avance o retroceso; o que simplemente representan el desencanto de las ideologías y los inicios de la experimentación sin reglas ni categorías. Pareciera ser que, en cierto modo, existe una sensación de estar a la deriva, de re definir nuevas categorías donde todo es posible.

¹ Aún cuando la primera utilización del término "postmodernismo" es anterior a 1926.

² Planteada a finales de los sesenta por Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida.

³ Planteada, entre otros, por Alfonso de Toro, Catedrático de Filología románica en los campos de la semiótica, teoría literaria y teatro. De Toro, Alfonso, Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica, Madrid. Editorial Iberoamericana, 1997

El avance social, liderado por lo llamado postmoderno, alcanza por supuesto a todo tipo de actividad humana, incluyendo la cultural. El desarrollo cultural de alguna u otra forma ha buscado una renovación al alero del fenómeno postmoderno, ampliando sus formas de creación y persiguiendo maneras más vanguardistas y actuales de abordar el arte a través de la inserción de nuevas miradas que ilegitimizan su producción con conceptos como la hiperrealidad⁴ o la simulación.

Dentro de estos conceptos, insertados en el debate de la postmodernidad se plantea que el arte ya no posee esta característica elevada propia de una actividad que antiguamente era desarrollada por y para unos pocos. En cierta forma la mediación social, que relativiza y posiciona el arte como un elemento más de convivencia, ha permitido que los cruces entre las disciplinas artísticas creen novedosas formas creación.

Aquí nace nuestra investigación. Dentro de estas formas novedosas y "postmodernas" de creación artística, la categorización teatral, que se denomina sobre la base del género, ha ido ampliando cada vez más sus rótulos. No es extraño entonces, que ya no nos preguntemos si la obra que queremos ver corresponde a una comedia o una tragedia, por ejemplo, sino que encontremos una amplia variedad de nombres que describen diferentes tipos de espectáculos teatrales.

Pero es en esta gran oferta de géneros que se utilizan para las descripciones, reseñas, afiches y difusión de las obras, donde encontramos nuestro material de trabajo. Es importante analizar de qué forma los creadores están definiendo sus trabajos y encontrar una manera adecuada de delimitar estas categorías de géneros para poder mejorar la calidad de la difusión teatral. Finalmente, es importante recordar que el público es la otra mitad del acontecer teatral y una adecuada difusión de los espectáculos incide en la asistencia de éste a las salas.

Este contexto postmoderno, descrito anteriormente, es bajo el cual se desarrolla el teatro actual y el punto inicial de esta investigación. Además, ésta se desarrolla durante una pasantía realizada en el Teatro de la Universidad Católica (TEUC), lo cual permite encontrarse inserta en el medio artístico de análisis e incorporar nuevas herramientas ahí aprendidas para elaborar la metodología de trabajo y su posible aplicación. Además, el TEUC es un teatro que realiza, de forma paralela a su programación, una importante actividad en torno a la investigación. El interés del TEUC por acoger

⁴ Concepto en semiótica y filosofía postmoderna insertado por Jean Baudrillard que habla sobre la elaboración de la realidad a través de intermediarios sociales, una realidad construida en base a simulacros.

investigaciones que sean un aporte para el desarrollo de sus actividades se refleja en diversas actividades paralelas a las obras que profundizan en los contenidos y públicos.

Parte de esta investigación incluye revisar los géneros con los cuales los creadores actuales se definen, para así, realizar una revisión histórica de estos. Este punto de partida permitirá, al concluir esta investigación, llegar a nuestro objetivos propuesto: elaborar una nueva categorización de indicadores que sirvan como herramienta de análisis y clasificación de obras de teatro contemporáneas, con el fin de aumentar el contenido y calidad de la información entregada al público en las carteleras de los medios de comunicación escritos.

Plantear nuevos géneros teatrales, o redefinir los existentes, conlleva a una necesidad de abrir posibles cruces con estilos y por ende identificar nuevas tendencias presentes en desarrollo actual de las artes escénicas. La importancia de la identificación de estas tendencias nos obliga a reflexionar de qué manera estas nuevas definiciones se podrían utilizar para mejorar las carteleras y así motivar la asistencia al teatro. Con mejores herramientas de difusión, el público podrá elegir un espectáculo teatral con más facilidad y por ende se está realizando un trabajo importante en relación al acceso y la formación de audiencias.

La investigación se realiza a través de una metodología teórica y práctica. En la primera etapa se construye un marco teórico a partir de las referencias bibliográficas consultadas. Luego, se desarrolla una aplicación práctica de los contenidos revisados como por ejemplo, una investigación en terreno que incluye la asistencia a diferentes espectáculos teatrales de la capital, la entrevista a algunos creadores de la escena nacional y una encuesta al público.

I. i) Antecedentes

a) El problema de los géneros con respecto a la programación de los teatros

El problema de los géneros teatrales y la definición de éstos, me es de principal interés en la medida en que me he visto enfrentada en diversas ocasiones a intentar utilizarlos correctamente. Poder comprender a qué se refiere cada uno de los géneros y cuál es la aplicación actual de éstos ha sido una piedra de tope en diversos proyectos que he intentado emprender, con anterioridad a esta investigación, ya sea para profundizar en el análisis teatral o para intentar mejorar la difusión o mediación de mis propios trabajos de creación.

En el marco de un proyecto de investigación⁵ realizado a modo de tesis para obtener el grado de Licenciada en Actuación que otorga la Pontificia Universidad Católica de Chile, emprendí un camino que me llevó a cuestionarme por las líneas programáticas de diferentes teatros de la Región Metropolitana. En la búsqueda de la existencia efectiva de estos delineamientos de programación, comencé por la recopilación de carteleros de una muestra seleccionada de teatros. Esta muestra fue elegida según un criterio que diferenciaba estos teatros en relación a su constitución y misión. Los teatros incluidos en la investigación fueron: el Centro Cultural Matucana 100, por ser un teatro que recibía subvención gubernamental; Teatro Lastarria 90, por su proyecto joven e innovador que selecciona compañías emergentes; Teatro Alcalá, por ser un teatro privado y el Teatro de la Universidad Católica (TEUC), por su trayectoria y misión universitaria.

La idea era observar si existía una línea programática en cada uno de estos teatros y ver de qué manera la definición de ésta aportaba a la difusión de las obras en cartelera. Pero para poder establecer la existencia de esta línea de programación, se requería identificar criterios que las delimitaran. Entre estos criterios, me pareció que el estilo o género de las obras jugaba un rol fundamental.

Me di cuenta que establecer el estilo o género de los espectáculos teatrales que se programaban en cada uno de estos teatros resultó bastante difícil. En primer lugar, se realizó un catastro de las obras que habían tenido temporada dentro de estos teatros entre los años 2001 y 2005, para lo cual fue necesario revisar los medios de comunicación escritos⁶ y sus respectivas carteleros. Pero la información obtenida ahí no fue suficiente ya que si bien logré establecer un listado de las obras programadas, no pude determinar si todas ellas poseían algún criterio en común que las reuniera en un mismo espacio. Esto, debido a que la información que se podía obtener a través de estos

⁵ Esta primera investigación se realizó el año 2006 en el curso Taller de Investigación Teórica, Escuela de Teatro UC, dictado por Milena Grass y bajo la tutoría de María Inés Silva.

⁶ Principalmente diarios e información obtenida de Internet.

medios no era suficiente para comprender la naturaleza de las puestas en escena y no incluía muchas veces el género de estas.

El género no era explicitado en las formas de difusión, cosa anómala para un espectáculo de características artísticas, por lo que finalmente no pude determinar si éste tenía relación con la programación. Me di cuenta entonces de que el público asiste a un determinado espectáculo aún cuando la información no es suficiente para preparar al espectador o ayudarlo a mejor las condiciones de su elección.

Constaté la necesidad de averiguar a qué género correspondía cada una de estas obras en pro de visualizar estructuras que determinarían una programación. Lo cierto es que para poder determinarlo, puesto que muchas veces ni los mismos creadores parecían tenerlo claro, se estableció una planilla de categorías artísticas o de producción, la cual tomaba de manera intuitiva tres géneros (comedia – tragedia - drama), cuatro estilos (teatro infantil – musical – teatro físico – otro), el tipo de dramaturgia (chilena o extranjera), la trayectoria de la compañía (emergente o consagrada) y ciertos criterios que en ese momento se definieron como comerciales (actores reconocidos por el público ,etc.). En base a esta planilla pude determinar si las obras que se programaban eran afines unas con otras o estaban agrupadas arbitrariamente dentro de una programación.

Lo interesante de todo esto, es que esta investigación anterior sienta dos precedentes que se constataron de manera empírica en el proceso. El primero de ellos es que los teatros si poseen ciertas líneas programáticas que los identifican y diferencian unos de otros, siendo a la vez estas bastante coherentes con los principios o la misión bajo la cual se estructuran estos teatros.

Pero el segundo precedente es aún más trascendental: las carteleras teatrales bajo las cuales se difunden las artes escénicas entregan información insuficiente sobre la naturaleza de estos espectáculos. De ahí, surge entonces la necesidad por reflexionar en torno a la forma en la que se pueden mejorar los medios de difusión, fomentando la asistencia del público a las salas y por ende la participación ciudadana en cultura teatral.

b) La estadía en el TEUC

A partir del año 2007, me inserto dentro del Teatro de la Universidad Católica (TEUC) como asistente de investigación del Área de Comunicaciones y Públicos, a cargo de María Inés Silva. Cooperar dentro de esta área me permite adquirir herramientas de aprendizaje y conocimientos importantes en relación al público y las formas de difusión o mediación que el TEUC establece en torno a sus producciones.

Sin embargo, lo aprendido en relación a públicos y formas de difusión tiene una estrecha relación con la manera en la cual el TEUC orienta su programación, por lo cual es necesario explicar cómo se desarrolla el proyecto artístico planteado por este teatro.

La forma en la cual se establece la programación del TEUC tiene relación con un proyecto que se desarrolla a partir de la necesidad de combinar un teatro profesional con los compromisos universitarios. Estos últimos, incluyen la necesidad de generar una reflexión, una investigación y una búsqueda artística más profunda que entregue un contenido que involucre a toda la comunidad artística y a un público amplio y diverso.

1. Proyecto artístico

El proyecto artístico del TEUC se delimita en tres áreas que transversalmente involucran a públicos de diferentes edades. Estas áreas son:

- **Grandes Textos**, que incluyen obras que son consideradas como un aporte importante a la memoria artística de la humanidad. Dentro de esta área se han realizado puestas en escena como *Ubú rey*, de Alfred Jarry o también *Traición*, de Harold Pinter⁷.
- **Innovación del lenguaje teatral**, dentro del cual se busca dar espacios a proyectos que experimenten con los límites de la teatralidad, definan y redefinan la escena provocando nuevas lecturas y percepciones.
- **La dramaturgia chilena**, que privilegia a los autores nacionales vinculando así la realidad del país y el fomento de la memoria escénica. Este año, por ejemplo, la programación incluye la obra *Fin del eclipse*, escrita y dirigida por Ramón Griffero.

2. Proyecto pedagógico y de mediación artística y cultural

El proyecto pedagógico y de mediación artística y cultural, pretende dar claves de recepción desde diferentes perspectivas o disciplinas. La forma de abordar al público no solamente abarca

⁷ Entra en esta categoría dada la importancia de Harold Pinter, Premio Nobel de Literatura 2005.

una difusión a través de los medios de comunicación masivos sino, además, indagar en otras claves de recepción. Estar inserta dentro del TEUC, me ha enseñado cómo un conocimiento más acabado del tipo de audiencias a las cuales apunta un espectáculo es importantísimo al momento de difundirlo de una forma más profunda, apuntando a los contenidos y temáticas de éstos. Con este objetivo el TEUC, dentro de su proyecto de formación de públicos, requiere una división de éstos en pro de mejorar las herramientas de mediación. Esta división es la siguiente:

- **Jóvenes frente a jóvenes**, es parte del proyecto pedagógico y está dirigido a estudiantes de educación media. Aquí, alumnos de cuarto año y egresados de la Escuela de Teatro UC, dialogan a partir de la experiencia artística y sus contenidos con los escolares. Como parte del proyecto pedagógico de la programación 2007, se realizó la obra *Ubú rey*, de Alfred Jarry y dirigida por Claudia Echenique, académica de la Escuela de teatro UC.
- **Niños**. El proyecto pedagógico para niños se realizó en torno a la obra *El pequeño violín*, de Jean Claude - Grumberg, dirigida por Elías Cohen. Esta obra, no sólo sirvió para utilizar un programa pedagógico con niños de enseñanza básica, sino también se abordó el tema de la integración mediante el programa de **Teatro e integración social** entre niños sordos y oyentes⁸. Este programa, trabajó con varias actividades desarrolladas a partir del tema de la integración de los discapacitados propuesto por el texto de la obra cuya protagonista, Sara, es una niña sorda. Dado esto, se hicieron varias actividades, entre ellas funciones para niños sordos con alta vulnerabilidad social que contaron con interpretación en lengua de señas, talleres especiales, foros de discusión etc. Con esta iniciativa programática, se busca acercar a estudiantes de enseñanza básica, en el marco de su programa escolar, y también a sus familias como una instancia recreativa en torno a una experiencia artística.
- **Público General**. Para trabajar con el público general, era necesario conocerlo. Con este objetivo, se realizan constantemente encuestas que permiten saber la edad, la comuna de procedencia y la profesión entre otros datos. Se les pide además el correo electrónico con el cual se ha elaborado una base de datos de *amigos del TEUC* que hasta el momento consiste de tres mil personas aproximadamente.

⁸ Para más información sobre este programa revisar la página web del TEUC, www.teuc.cl

Tanto para los jóvenes como para los niños se elabora un material de apoyo pedagógico dirigido a profesores de establecimientos educacionales que incluye actividades para realizar antes y después de asistir a la función.

La mediación artística

La experiencia en el TEUC me ha llevado a comprender que el concepto de difusión teatral es más amplio de lo que uno puede llegar a pensar. Es por esto que se habla entonces de mediación artística, que es más amplia y que se aplica principalmente a través de dos herramientas.

- **Programa revista.** Constituye un material de apoyo para el público general. Éste entrega claves de recepción para comprender la obra desde diferentes perspectivas. El programa se vende en el TEUC durante la función y además está disponible en el sitio web del Teatro.

El programa incluye información sobre la obra, y también profundiza en los contenidos de ésta a través de entrevistas a los directores, escritos de los actores sobre el proceso del montaje y artículos vinculados a la dramaturgia, puesta en escena o contexto social dentro del cual el trabajo artístico se inserta.

- **Los encuentros interdisciplinarios.** En el marco de la temporada de cada obra, se realiza un encuentro donde se invita al director de la obra, los actores y a un profesional de otra disciplina a discutir con el público sobre el montaje luego de una función gratuita. Esta actividad se difunde en nuestra página web y a través de un mail que invita a los *amigos del TEUC*, como estrategia de fidelización.

La importancia de estos encuentros es que entregan herramientas de juicio crítico al espectador para mejorar su interpretación y comprensión general de la obra. Pero no sólo eso, si no que además se promueve de manera concreta el cruce de diferentes miradas posibles sobre un mismo objeto artístico. Poder participar de esta experiencia de manera tan directa me abre las posibilidades de preguntarme cómo aproximar a la mayor cantidad de personas a esta experiencia en torno a una obra de teatro. A partir de ahí, se produce una reflexión: que quizás la definición del género de manera muy simplista acerque mejor a través de la difusión a una comprensión mayor y preparación del público hacia una obra determinada.

La importancia de formar audiencias, lo que el Teatro asume como uno de sus objetivos, ha sido una herramienta importante para reflexionar en torno a la importancia que tiene poder recoger las impresiones del público y ver cómo ellos identifican y comprenden cada uno de estos géneros y estilos que se proponen.

Desde esta mirada, he podido observar cómo el TEUC organiza sus encuentros a modo de charla, foro o debate para poder complementar el aspecto de la creación con el de la recepción artística.

Como podemos ver, la programación del TEUC, y poder participar desde adentro del proceso de producción de las obras, constituye un excelente antecedente de trabajo para esta investigación. La forma de programación que el TEUC promueve, la importancia que se da a los públicos y la inclusión de éste en su política artística hacen que el trabajo comenzado allí sea un muy buen antecedente para este proyecto. Evidentemente, estas razones corresponden en gran medida al incentivo personal que tenía por realizar la pasantía al alero de esta institución.

Pero además, dentro de las formas de mediación propuestas por el TEUC, se han elaborado formas de acceso más masivas para los cuadernillos pedagógicos. Es por esto, que todo el material se sube además al sitio web www.teuc.cl. Esta página, además de permitir un impacto mayor, dado su fácil acceso, se complementa con artículos de reflexión teatral y noticias relevantes que tienen relación con el TEUC y el acontecer teatral nacional.

He tenido la oportunidad de investigar para aportar a los contenidos de este sitio web. Es aquí donde una línea de investigación ha apuntado de manera exhaustiva al tema de la construcción dramática y los debates en torno a la relación entre la dramaturgia y la puesta en escena.

Se han buscado, traducido y elaborado noticia y discusiones sobre el teatro que muestran, por ejemplo, la situación actual en la que se encuentra la dramaturgia joven no sólo en la escena nacional, sino también en diferentes partes del mundo⁹. Se han propuesto temáticas de discusión, entre ellas un debate entre los autores y los directores teatrales, el cual reflexiona en torno a cómo se realiza el traspaso del texto a la escena y qué tan fiel debe ésta mantenerse al texto original.

Estos temas guardan una estrecha relación con nuestra investigación en torno a los géneros. Se presentan como antecedentes ya que es una reflexión que se plantea a través de las miradas, las

⁹ Particularmente Alemania, Gran Bretaña, España y Argentina.

perspectivas de creación de género a partir de la dramaturgia con anterioridad a la puesta en escena. Este debate debe ser considerado ampliamente con posterioridad al hablar de los géneros ya que es imprescindible delimitar hasta dónde pueden fusionarse ambos componentes, hasta qué punto pueden funcionar como elementos aislados de una misma teatralidad.

Todo esto, se presenta como un entorno de trabajo e inserción artística que me han permitido no sólo aprender conceptos que desconocía, sino además, a partir de éstos comenzar mi trabajo de investigación.

c) La cartelera electrónica

Un tercer antecedente es e que se establece a partir de un proyecto personal que emprendo desde este año. En un primer intento por mejorar la difusión teatral, aplicando una categorización por géneros emprendí, junto a otros actores, un proyecto propio de crear una cartelera.

Esta cartelera se inserta a través de un sitio web y funciona como un medio alternativo y especializado en las artes escénicas. www.soloteatro.cl, actúa como medio de difusión para los montajes teatrales que se desarrollan en las diferentes salas de la Región Metropolitana.

Presentar este sitio como uno de los antecedentes para esta investigación, es fundamental. En primera instancia es una manera directa de establecer contacto con las compañías y los creadores teatrales. También me ha permitido recoger las impresiones de los usuarios del sitio, los cuales comentan la manera en la cual esta página está construida: la cartelera teatral que aquí se presenta está dividida por géneros.

Antes de comenzar con esta pasantía, era necesario ver cómo podría establecerse una primera categorización de géneros y probar cómo ésta funcionaba. De manera arbitraria se estableció una clasificación que intentaba acoger las propuestas escénicas actuales. Esta clasificación incluía las siguientes categorías:

- Opera prima
- Drama
- Comedia
- Espectáculos
- Teatro Infantil
- Teatro callejero
- Marionetas
- Teatro Impro

No estando seguros aún de si nuestras categorizaciones correspondían evidentemente a un género teatral, quisimos intentar insertar las obras bajo estos rótulos iniciales. Pero, como tampoco estábamos cerrados a que nuestra propuesta fuera la única, le presentamos a las compañías la posibilidad de que ellos (los creadores) se definieran a partir de un género. Era importante ver qué ocurría si es que eran los mismos autores y directores quienes delimitaban el género de su obra.

Se creó entonces una ficha técnica de cada montaje. Esta ficha incluía dentro de sus preguntas una que apuntaba hacia el género.¹⁰ Así, las categorizaciones iniciales, creadas por nosotros, se fueron expandiendo hasta diversas nomenclaturas y terminologías que definían el género y que estaban llegando a través de la ficha que los creadores llenaban. El listado de géneros se fue alargando hasta llegar a un punto en el que era imposible clasificar las obras puesto que, muchas veces, estos géneros no eran representativos para más de una puesta en escena.

En la tabla que insertamos a continuación, vemos algunos de los términos que llegaron a www.soloteatro.cl al preguntar por el género de la obra en cuestión. Visualizar este listado, sirve para poder dimensionar la problemática en torno a los géneros, la falta de unidad conceptual en la terminología y muchas veces también la incomprensión de parte de los creadores en torno a cuales son los géneros dramáticos.

GÉNEROS DEFINIDOS POR LAS COMPAÑÍAS PARA SOLOTEATRO.CL
Opera prima
Teatro objeto
Radio teatro
Drama contemporáneo
Comedia de humor negro
Conferencia espectáculo clown
Monólogo teatral
Drama
Comedia musical
Tragicomedia
Teatro animé (animación)
Terror
Comedia de horroresna
Teatro impro
Teatro animación infantil
Teatro poesía
Teatro en movimiento
Thiller
Teatro Infantil
Teatro familiar
Melodrama

¹⁰ Ver modelo de ficha en el anexo nº 1 de esta investigación.

Finalmente, no se pudo dejar la categorización por géneros a decisión de los creadores. Fue muy provechoso utilizar estas fichas recolectadas como un antecedente de la investigación ya que se pudieron constatar dos hechos que son de un aporte importante dentro de nuestro tema de interés.

1. Nos damos cuenta que los creadores definen los géneros de sus trabajos a partir de categorizaciones que ellos mismos se auto imponen. La dimensión de este problema es enorme ya que no sería provechoso, en términos de difusión, tal cantidad de "géneros" los cuales, además, son tan particulares que no permiten que más de un espectáculo se delimite dentro de cada categorización. Como podemos ver, no hay claridad dentro de muchos de los creadores actuales sobre la manera correcta de definir sus puestas en escena. Esto Es vital, ya que si el artista o el creador no tiene esta claridad, difícilmente podrá transmitir una correcta manera de difusión teatral hacia el público.
2. No es fácil para el espectador guiarse por una cartelera que se organice según el género cuando el número de estos es tan amplio y variado. La importancia de categorizar los trabajos artísticos según el género es precisamente facilitarle la elección al público. Una mejor y más clara forma de difusión apunta a lograr una categorización de géneros que sea de fácil comprensión y representativa para cada uno de los montajes.

d) El Foro sobre teatro y los medios de comunicación¹¹

Un cuarto antecedente para esta pasantía, consiste en un foro sobre teatro y medios de comunicación que se desarrolló el día miércoles 9 de mayo de 2007, a las 19:30 hrs. en las dependencias de la carpa del Gran Circo Teatro.

Este foro, organizado en el marco de las celebraciones del Día Nacional del Teatro, contó con la participación de Marieta Santi, Carmen Luz Maturana y Agustín Letelier. Quienes expusieron la relación actual entre el teatro y los medios de comunicación.

Sobre los expositores

- **Marietta Santi**, es periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciada en Estética y actualmente realiza crítica de teatro y danza. Ha sido editora de suplementos y revistas, ha dictado clases en varias universidades y actualmente colabora en el diario La Hora y la revista Mujer, de La Tercera.
- **Agustín Letelier**, es coordinador del Programa de Estudios Asiáticos de la Universidad de Chile, profesor de Literatura e Investigador del Instituto de Letras de la Pontificia Universidad Católica. Además, es ex agregado cultural de la Embajada de Chile en Japón y actualmente crítico teatral del Diario El Mercurio.
- **Carmen Luz Maturana**, es parte de la compañía de teatro Equilibrio Precario, obtuvo una beca para artistas del programa Unesco Aschberg con el cual realizó una investigación sobre el "Origen y desarrollo del teatro de sombras en el mundo" en el Instituto Internacional de la Marioneta, en Charleville Mezieres, Francia.

Sobre el contenido de esta actividad

La asistencia a este foro dio luces sobre la situación actual de los medios de comunicación escritos. Además, expuso el punto de vista de periodistas y críticos de teatro sobre la forma de proceder de la difusión teatral.

La naturaleza de esta actividad, permitió además que muchas de las personas asistentes pudiesen opinar en relación a la manera en la cual se difunde la actividad teatral. Muchos de los asistentes eran personas vinculadas de alguna manera al mundo del teatro, ya sea como creadores o aficionados y todos concordaron en que esta actividad tiene una difusión muy escasa y de entrega pocos contenidos al espectador.

¹¹ La transcripción de parte de este foro se encuentra adjuntada en el anexo n° 2 de esta investigación.

Le pregunté a los expositores su opinión en relación a la importancia que pudiera tener definir los géneros teatrales para mejorar la difusión teatral. Las respuestas fueron positivas, claro que ellos pensaban que el problema a mejorar está en una etapa anterior: si bien es cierto que es necesario mejorar la calidad de la difusión en los medios, nos encontramos en un punto aún más crítico, donde es necesario encontrar y salvaguardar los espacios de difusión ya existentes.

De todas formas, la asistencia a este foro fue fundamental para entender cómo funciona efectivamente el periodismo de espectáculos y cómo muchos de los medios de comunicación escritos dependen de un sistema económico privado de sustentación el que, en definitiva, no tiene como una de sus prioridades la difusión teatral.

I. ii) Descripción de la metodología usada en la investigación

No hay que olvidar que una investigación, que pretenda abarcar el estudio y la comprensión del hecho teatral, no puede quedarse solamente en un aspecto teórico. La teorización que pretende hablar sobre el objeto mismo de los discursos teatrales no es posible sin la ejemplificación o el modelo práctico de éste. Y es que claro, las artes escénicas son, después de todo, un acontecimiento vivo. Por lo tanto, cualquier análisis en torno a este fenómeno debe enfrentarse a una metodología que sea representativa del teatro y su constitución: un conjunto de procesos y relaciones, un fenómeno performático que es principalmente comunicativo y por ende significativo.

La pregunta entonces, en relación a la metodología, es cómo proceder al estudio del teatro. Es evidente que hay que pensar en actividades que se sustenten en la teoría teatral, pero también en otras que den la posibilidad de comparar lo estudiado con un aspecto práctico, el cual podría convertir la experiencia teatral en una parte objetiva de la investigación.

El cuestionamiento en torno a los géneros y estilos teatrales es, en primera instancia, una reflexión que se elabora a partir de la teoría. Hay un estudio importante a realizar en cuanto a la definición de estos géneros. Pero también, hay que pensar que para establecer un diálogo con los creadores actuales y poder reflexionar en torno a estas puestas en escena es necesario participar de ellas como espectador y realizar un aspecto más presencial en torno al objeto de estudio.

Las actividades realizadas en el marco metodológico de esta investigación son diversas y han sido pensadas para cubrir varios aspectos. No sólo entonces hablaremos de teatro a partir de su historia, sino también a partir de su forma de generación, su difusión y por supuesto también a partir del público.

A continuación se exponen las actividades realizadas y se explica en qué consiste cada una de ellas:

a) Revisión bibliográfica para estructurar un marco teórico, antecedentes y fundamentación

Una primera instancia que abarca un período importante de esta investigación¹² es la revisión de todo material bibliográfico que resulte un aporte a la reflexión en torno a los géneros y estilos teatrales. Todos los libros consultados fueron resumidos en fichas bibliográficas¹³ que se elaboraron para facilitar luego la consulta a este material y el uso

¹² El primer mes de esta pasantía se destinó a esta actividad.

¹³ El modelo utilizado para la elaboración de estas fichas se encuentra en el anexo nº 3 de esta investigación.

adecuado de citas. La revisión bibliográfica incluyó no sólo textos en formato de libro, sino que también la revisión de información disponible a través de diferentes sitios web.

Es importante comenzar esta investigación de esta manera, ya que las definiciones de género han sido abarcadas a lo largo de la historia por diferentes autores que, comenzando por Aristóteles y su Poética, se han preguntado por la definición de las formas que albergan el espectáculo teatral.

Estas reflexiones no sólo se han hecho a partir de teatristas, sino que también teóricos del mundo de la estética. Pero, por sobre todo, la discusión en torno a los géneros a problematizado a los literatos, especialistas del área de la narrativa y a historiadores.

Fue importante darse cuenta, en esta primera etapa de la metodología, que no solamente era necesario consultar a los teóricos teatrales, sino también ver la génesis de estos géneros teatrales también en otro tipo de disciplinas. A modo de ejemplo, podemos decir que los géneros han sido descritos por Tzvetan Todorov¹⁴ como "*unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista: el de la observación empírica y el del análisis abstracto. Los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecer*"¹⁵. Esto nos muestra que los sistemas genéricos, se evolucionan con el tiempo y poseen una existencia temporal que los constituye. La genología, el estudio de los géneros, debe considerar tanto lo organizativo y tipológico como lo histórico. Las referencias bibliográficas incluyen así, un estudio en el área del teatro, de la literatura, la lingüística y la historia.

Esto permitirá, desde una perspectiva absolutamente niveladora en relación a los términos y denominaciones, elaborar una primera parte introductoria en torno a los géneros que se han definido a lo largo de la historia, en qué consisten, cómo se reconocen y las variaciones que las diferentes tendencias y estilos han ido insertando en ellos, a veces especificándolos o ampliándolos incluso llegando a la formación de nuevos géneros.

Aclarar ciertos conceptos también es algo fundamental. No sólo facilita el avance de la investigación y su posterior comprensión, sino además en la lectura de diversos autores he podido percibir que no hay consenso en relación a cuántos y cuáles son los géneros ni tampoco cómo se define exactamente cada uno de ellos.

¹⁴ Lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario Búlgaro nacido en 1939.

¹⁵ GARRIDO GALLARDO, Miguel A. Teoría de los géneros literarios. Madrid. Arco libros S.A. 1988

Este consenso, o la falta de éste, depende de varios factores: la procedencia del autor (hay géneros que sólo se desarrollan geográficamente en algunos lugares), el momento histórico en el cual el autor se enfrenta a estos géneros y las consideraciones específicas que hacen que lo que para algunos se presenta como género, frente a otros es definido como sub-género.

b) La relación con los medios de difusión: recopilación de información sobre montajes que han aparecido en carteleras de la Región Metropolitana

Como parte de la metodología de esta investigación, era necesario observar cómo se difundían exactamente las obras de teatro. Por un lado, una experiencia importante en la recolección de información de las carteleras en los diarios fue la que se obtuvo en una investigación anterior al realizar una recopilación de las carteleras entre los años 2001 – 2005 a partir de los diarios¹⁶. Sin embargo, dentro de esta investigación, la recopilación de las carteleras fue hecha a través de otro medio.

El nexo con las carteleras teatrales, fue mucho más estrecho. Yo misma tuve la oportunidad de realizar las fichas de cada una de las obras mediante un trabajo realizado a través del sitio web www.soloteatro.cl.

Lo interesante aquí, es que se puede establecer un vínculo directo como medio de comunicación con las compañías y creadores teatrales de la escena nacional. En este sentido, funciona como una manera de investigación que permite visualizar la perspectiva bajo la cual los creadores están definiendo sus puestas en escena.

Las compañías envían, para difusión, reseñas de sus obras junto con una clasificación de género que ellas proponen. De esta manera podemos observar de qué manera se promocionan estas puestas en escena y si estos términos son inteligibles desde el punto de vista de la recepción. Esta forma de vinculación es trascendental, ya que permite realizar una reflexión de los medios desde adentro, ver cómo las compañías se desenvuelven con éstos y poder recolectar además apreciaciones de los lectores, ya que estos envían comentarios al sitio sobre las fichas que se elaboran.

¹⁶ ver en página 13 antecedentes punto A.

En el período que abarca los meses de junio y julio realicé 45 fichas¹⁷ de diferentes obras que se desarrollaron en la Región Metropolitana. Las obras que se incluyeron en esta recolección de cartelera se muestran a continuación en la siguiente tabla:

OBRAS RECOLECTADAS EN CARTELERA			
MES	OBRA	SALA	GÉNERO DE DIFUSIÓN
junio	Macbeth	Matucana 100	Drama
junio	Fuenteovejuna	Matucana 100	Musical
junio	El Clown Plejo de Edipo	Aldea del Encuentro	Clown
junio	No seré feliz pero tengo marido	San Ginés Bellavista	Comedia
junio	Hamelín	San Ginés Bellavista	Drama
junio	En Escala	Sidarte	Drama
junio	Masculino	Sidarte	Teatro Físico
junio	El Capote	Centro Mori	Marionetas
junio	Palabras Encadenadas	Centro Mori	Drama
junio	Dr. Mortis	Centro Mori	Radioteatro
junio	La niña y los sortilegios	Teatro del Parque	Infantil
junio	La Nona	Teatro del Parque	Comedia
junio	El matrimonio palabrakis	SOFA	Drama
junio	El Pequeño Violín	TEUC	Infantil
junio	Traición	TEUC	Drama
junio	Colegio de Monjas	Alcalá	Comedia
junio	La Remolienda	Teatro Nacional	Comedia
junio	Pelo negro boca arriba	Sala U. Mayor	Drama
junio	Sueño con revólver	El Puente	Drama
junio	Donde está la kate moss?	Lastarria	Drama
junio	Mun Chile	Galpón 7	Drama
junio	Las Siete Lunas de Venus	Galpón 7	Drama
junio	Los Robinson	Galpón 7	Drama
junio	La más fuerte	El Chafáz	Drama
junio	El Jabalí	Carpa Gran Circo Teatro	Callejero
junio	El Grito	La Comedia	Drama
junio	Amor Violento	Teatro de bolsillo	Drama
junio	La cenicienta	Centro Cultural Las Condes	Infantil
junio	La casa de Bernarda Alba	Bicentenario	Drama
julio	Yeguas	Centro Mori	Musical
julio	Las Maravillas de Alicia	Teatro El Parque	Infantil
julio	Mano de obra	La Memoria	Drama
julio	Vals	Galpón 7	Drama
julio	Pequeños crímenes conyugales	La Comedia	Drama
julio	Calías	Sala U. Mayor	Drama
julio	Drácula	Teatro Arena	Drama
julio	El último encuentro	Teatro Camino	Drama
julio	Sinfonía	Teatro Montecarmelo	Drama
julio	Sobre mi boca	Lastarria 90	Drama
julio	Desnudas	Alcalá	Comedia
julio	Excusas	Alcalá	Comedia
julio	Cinco mujeres usando el mismo vestido	San Ginés Bellavista	Drama
julio	Dolby	White Sessions	Comedia
julio	El show de la sirenita	Mall la dehesa	Infantil
julio	Las Brutas	Teatro Arcis	Drama

¹⁷ Hechas con el modelo del formulario propuesto por www.soloteatro.cl, el cual se encuentra en el anexo nº 1 de esta investigación.

Existe un menor número de fichas realizadas durante el mes de julio puesto que muchos de los estrenos de junio se mantienen en las salas en el segundo mes, este es el caso de las obras del TEUC, por ejemplo.

Estas fichas técnicas elaboradas fueron además publicadas en el sitio web de soloteatro. Es importante señalar que la manera utilizada para definir el género de estas obras se estableció según el criterio de sus creadores y de las categorías que se utilizan en el sitio web hasta este momento.

c) La investigación y el análisis en terreno

Dentro de las dimensiones prácticas de esta investigación y de poder evidentemente conectarse con la realidad de las creaciones nacionales, hay un aspecto que era necesario hacer en terreno y que se va efectuando constantemente a través de la duración de la pasantía junto con el proceso escritural del proyecto que deja registro de las actividades realizadas.

Este aspecto de la investigación, se divide en varias actividades que intentan darle mayor profundidad al trabajo realizado. Estas actividades son las siguientes:

1. La asistencia a foros y charlas

Se asistió a diversos foros y charlas que fueran de interés y aporte a los contenidos de esta investigación. Existen diversos encuentros que se realizan en la capital y que tratan temáticas culturales. Algunos de ellos son de gran utilidad para el debate que tiene relación con los medios de comunicación.

El miércoles 27 de junio del presente año y dentro de las actividades del ciclo de debates *Enfoques Contemporáneos de la Gestión Cultural* que por segundo año consecutivo organizan en conjunto la Asociación de Administradores y Gestores Culturales de Chile (Adcultura), el Centro Cultural de España (CCE) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), se asistió al debate "*Arte crítico y periodismo cultural Discursos /relaciones /intereses. ¿Son aburridos los periódicos?*". En este debate los panelistas eran:

- **Néstor Olhagaray**, quien estudió Artes en la Universidad de Chile, Dirección de Fotografía en el Instituto de Cine de Moscú, Master en Comunicación de la Universidad de París III y es Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte

de la Universidad de Chile. Desde 1993 es director de la Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago y, director de Postítulo en Arte y Nuevas Tecnologías de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

- **Carlos Ossa**, Licenciado en Teoría e Historia del Arte y Comunicación Social, profesor de Teoría de la Comunicación de la Universidad de Chile y de Antropología Cultural de la Universidad Arcis.
- **Carolina Lara**, periodista formada en la Universidad de Concepción (1989-1993), Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994-1995), y estudiante del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Colaboradora estable de El Mercurio desde 1995, escribe sobre arte también para otros medios y catálogos de obra, desempeñándose al mismo tiempo en el ámbito de la gestión y la difusión cultural.

Aún cuando este debate se refirió principalmente a las artes visuales, resultó interesante rescatar las reflexiones que se realizaban a partir de los medios alternativos de difusión como una manera concreta de aproximación del arte hacia el espectador.

Es de vital importancia comprender que por mucho que mi investigación se sitúe dentro del área de las artes escénicas, la difusión cultural posee problemas similares en sus diferentes ámbitos. En este sentido, el aporte de las charlas y las instancias de discusión en relación a estos temas siempre resulta interesante para aportar a las miradas de un trabajo investigativo.

2. La asistencia a espectáculos teatrales de la capital

Dentro de la metodología, esta actividad es vital. Para poder hablar de géneros y estilos del teatro actual es evidente que asistir a las puestas en escena que se están desarrollando en la Región Metropolitana es muy importante en la generación de una reflexión pertinente al contexto en el cual esta pasantía se realiza.

Los dos criterios de selección para asistir a las obras¹⁸ han sido, en primer lugar, obras que se han definido según géneros muy específicos y que por lo tanto me llamen particularmente la atención. Este es el caso de la obra *El Doctor Mortis*, un radioteatro o del trabajo realizado por la compañía *Los Pleimovil*¹⁹ que se ellos denominan como teatro

¹⁸ Ver el listado de las obras a las cuales se asistió en el marco de esta investigación dentro del anexo nº 5.

¹⁹ Compañía que desarrolla el Teatro de Improvisación, también conocido como Teatro Deportivo. Tienen además su propia escuela de improvisación. Para más información sobre esta compañía se puede visitar su página web www.lospleimovil.cl

impro. El segundo criterio es el de obras que consensualmente se han establecido con un género determinado y sin embargo se difunden a través de otro.

Por ejemplo, en este segundo caso se encuentra la obra *La Remolienda*, de Alejandro Sieveking, dirigida por Raúl Osorio. Esta obra, que tuvo una temporada en el Teatro Nacional, fue difundida en el sitio web de soloteatro dentro de la categoría de género *comedia*. El criterio utilizado para ponerla en esa categoría fue el género dramático del texto que se enmarca dentro de lo que es la comedia costumbrista. Sin embargo, los creadores de la obra solicitaron ser difundidos a través de la categoría *drama*.

Se pensó entonces que quizás la puesta en escena estaba orientada de manera tal que se diera un enfoque más dramático al texto. Tuve entonces, que asistir a una función para constatar cuál podía ser efectivamente el género de difusión de esta obra.

Finalmente, la obra correspondía a una comedia. La razón por la cual los creadores habían decidido publicarla dentro de la categoría de drama, era que no querían ser difundidos al lado de otras comedias que ellos consideraban tenían un tono diferente al montaje que ellos proponían. Como podemos ver, esta etapa del proyecto es importante ya que genera una conexión entre los montajes y sus formas de difusión.

A través de asistir a estas obras se pueden visualizar los elementos escénicos, técnicas, estilos y formas de teatralidad que están siendo utilizados en la actualidad como parte de las tendencias teatrales contemporáneas. Se constatan además qué elementos tienen las obras del género bajo el cual se describen.

3. Entrevistas a creadores de la escena nacional²⁰

Como parte de la pasantía dentro del TEUC, pude ayudar dentro de la elaboración de los cuadernillos pedagógicos. Poder realizar esto fue de mucha utilidad ya que me di cuenta de la importancia que tienen las conversaciones con los creadores al momento de intentar definir y difundir sus puestas en escena. A partir de ahí, surge esta actividad propuesta en la metodología de trabajo: las entrevistas a los creadores, la cual genera un sentido que completa parte importante de esta investigación.

²⁰ Las entrevistas realizadas durante esta investigación se encuentran al final de este documento dentro del anexo nº 4.

Por ejemplo, la primera de estas entrevistas se realizó en conjunto con mi tutora al dramaturgo y director nacional Ramón Griffero quién está actualmente presentando su último trabajo, *Fin del eclipse*, en el TEUC. Esta entrevista, que finalmente también se incluyó en el cuadernillo pedagógico de la obra, sirvió para conocer su apreciación en torno a la manera de abordar la teatralidad en la actualidad y cómo plantea él su trabajo en términos de poética de autor. También, dio su perspectiva en torno a llevar un texto a la escena y cómo deben ser respetadas las poéticas del texto a diferencia de la poética de espacio.

La importancia de realizar esta actividad es que, a pesar de que a través del sitio web de soloteatro se genera un contacto con las compañías, éste es insuficiente la mayoría de las veces. Realizar las entrevistas es una forma de profundizar en las visiones de estos creadores teatrales, los cuales actualmente están siendo una influencia en términos de tendencias escénicas, o quizás trabajan un género en particular.

Estas entrevistas se realizarán a algunos creadores (directores y dramaturgos) que en cierta forma representen un precedente del teatro que se está haciendo actualmente. Se pretende aquí reflexionar en relación a la inserción de nuevas tendencias y formas artísticas en la puesta en escena, siempre que sea pertinente con el trabajo realizado por el creador. Así, podremos tener una perspectiva de primera fuente sobre cómo la mixtura de tendencias plantea nuevos marcos más amplios a la denominación de los géneros teatrales.

4. Las encuestas al público

Una última parte de la investigación en terreno en la que se realiza mediante encuestas al público²¹. Como ya lo hemos dicho antes, el público es parte importante del acontecimiento teatral. No podemos pretender especificar términos o categorías teatrales para su aplicación en las formas de difusión, si estas terminologías le son extrañas o desconocidas al espectador. Debemos recordar que el objetivo principal es facilitar la difusión, sensibilizar a los públicos y mejorar el acceso al teatro. Para que los géneros cumplan la función que se les propone de clasificar y ordenar categorías, la forma de nombrarlas debe ser reconocible desde el aspecto de la recepción.

Para poder establecer si determinados géneros son reconocibles para el público teatral será necesario abordarlo mediante la aplicación de una encuesta. Dentro de la política de

²¹ Ver el modelo de la encuesta en el anexo nº 6 al final de este informe.

públicos que el TEUC lleva a cabo con sus audiencias, he podido aprender que la medición a través de encuestas es de mucha utilidad. Como parte del trabajo con públicos, el TEUC está constantemente preocupado de realizar estudios de públicos que pretenden mejorar la calidad de la programación y analizar el contexto del público objetivo que asiste a este teatro.

La encuesta se desarrolló con facilidad gracias a la posibilidad de entregarla dentro de las encuestas que el TEUC realiza constantemente con sus públicos. La encuesta, tiene preguntas en relación al consumo cultural e incluye preguntas sobre cómo se enteró el espectador de las obras que se programan en el teatro.

En relación a la pregunta por los géneros, no sólo se le pregunta al público cuáles de éstos reconoce, sino que además cuales de éstos prefiere. Los géneros sobre los cuales se le pregunta al espectador corresponden a los más utilizados dentro de la difusión teatral recogida a través de las fichas de las obras.

De alguna forma, esta encuesta nos permitirá obtener una pequeña muestra que nos hará empírica y visible la relación género- espectador. Esta relación, hasta el momento es bastante desconocida.

El tiempo empleado para la realización de estas encuestas es de un mes. Las encuestas se realizaban dos días a la semana en las funciones de la obra *El pequeño violín*.²² El poco tiempo de duración de esta pasantía, no permitió obtener una muestra mayor. Sin embargo, los datos obtenidos serán analizados en pro de esta investigación.

d) La elaboración de una taxonomía de categorías teatrales

¿Cómo podremos finalmente elaborar y nombrar los diferentes géneros que estableceremos como apropiados para ordenar las creaciones teatrales contemporáneas? Sin querer obtener una clasificación hermética, que provenga de manera taxativa e auto impuesta hacia la creación escénica, se ha pensado en una forma que debe establecer diferentes criterios de estilo, recepción y puesta en escena, de modo que cada compañía pueda auto clasificarse dentro de un género propuesto.

²² Obra dirigida por Elías Cohen, que fue parte de la programación 2007 del TEUC entre los meses de junio y agosto.

Más que una determinación cerrada sobre el género, se pretende hacer una propuesta que, mediante la medición de diferentes elementos, converja en un resultado óptimo para que tanto creadores como receptores puedan establecer códigos en común.

Esta propuesta, consta en una tabla que denominaremos como una taxonomía de categorías teatrales. El objetivo de esta clasificación es el desglose de elementos de teatralidad, espacio, y recepción. Sobre la base de estos, los mismos creadores deben interpretar dentro de qué género se inserta su trabajo.

La idea de realizar una taxonomía, no es propia. Esta manera de categorización ya ha sido utilizada antes por influyentes teóricos de la puesta en escena como por ejemplo Patrice Pavis. Patrice Pavis, es un teórico e investigador del teatro cuyo método de análisis se inserta más bien en una teoría cultural. Dentro de un ensayo titulado *El discurso de la crítica dramática*²³, Pavis utiliza una taxonomía para poder trazar un trayecto sistemático para el discurso crítico. Esta taxonomía otorga una clave descriptiva e interpretativa para describir los componentes de la representación, mejorando así el discurso crítico que se genera en torno a ellos.

Este modelo taxonómico, ha servido de ejemplo para esta investigación, ya que ha permitido pensar que es posible también realizar algo semejante en torno a la categorización de géneros para difusión. Es importante señalar que la propuesta de esta tabla o taxonomía constituye un logro para los objetivos de esta investigación. Poder determinar y segmentar los elementos teatrales que configuran un género determinado ya es de una complejidad mayor y responde a los objetivos planteados para esta pasantía.

En relación a los resultados que esta taxonomía pueda tener al utilizarse en pro de la difusión, es un terreno que excede las posibilidades investigativas. Se pueden esbozar ciertos resultados a modo de experimentación en www.soloteatro.cl, sin embargo el impacto en términos de difusión es menor ya que el sitio no es aún tan masivo entre el público teatral.

El verdadero impacto podría ser medido en la inserción de estos géneros resultantes en grandes carteleros de medios de comunicación escritos, como por ejemplo, los diarios. Si se llegara a lograr esto a futuro, se podría realizar después una medición del resultado de esa difusión en las salas de teatro a las cuales el público asiste.

²³ Que se encuentra en: PAVIS, Patrice. Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Santiago, Chile. Lom Ediciones. 1998.

Sin embargo, esos niveles de medición están fuera de alcance para esta etapa de la investigación.
Lo que no quita que a futuro, en una segunda etapa investigativa, esto pueda ser realizado.

II. La investigación

Habiendo delimitado ya nuestra metodología, es necesario profundizar en el problema que existe en torno a los medios de comunicación y cómo los géneros, y la delimitación de éstos, podría aportar a mejorar la difusión de los espectáculos teatrales.

Sin embargo, y tal como lo describimos en la introducción de esta investigación, el contexto histórico actual en el cual se inserta el teatro es importante para comprender por qué es tan difícil determinar los géneros de las puestas en escena e inclusive por qué es necesario muchas veces realizar una re definición de estos.

Es preciso señalar entonces que las formas de aproximación artísticas actuales se insertan en un período histórico definido por la postmodernidad y, por lo tanto, no son las mismas de ayer y probablemente no serán iguales a las del mañana. No importa aquí realmente si este nuevo paradigma postmoderno supera los antiguos esquemas. Lo importante es reconocer qué implica esta nueva situación en donde se desarrolla la cultura actual y cómo se percibe mediante las herramientas de recepción.

II. i) El teatro inserto en la modernidad y postmodernidad

Las artes escénicas, el teatro y su necesidad de ser reflejo de los tiempos, no pueden quedar al margen de esta vorágine postmoderna de tendencias que parecieran insertarse cada vez más rápido en las formas de puesta en escena, las cuales se han denominado a modo simplista como "la puesta en escena del teatro contemporáneo o postmoderno".

¿Pero a qué se le llama el teatro contemporáneo? Evidentemente, la categoría de contemporaneidad se utiliza para referirse a un acontecimiento que se desarrolla a la par con otro en el sentido de su temporalidad. Como teatro contemporáneo, se ha denominado la corriente escénica que se desarrolla a partir del siglo XX. Esto, a partir de los movimientos de vanguardia que surgen en Europa en todas las tendencias artísticas.

"El término vanguardia está relacionado con el concepto de vigilancia y es la denominación que se le da a la avanzada de un ejército. En el campo de la cultura, sin tener esta connotación militarizada, se vincula también con la actitud

combativa, pero fundamentalmente a la creatividad desbordante e innovadora. (...) la vanguardia artística y literaria es básicamente una ruptura' ²⁴

Lo que se denomina históricamente como teatro contemporáneo es, entonces, una denominación bastante amplia que abarca tendencias artísticas que paradójicamente ya no se ciñen efectivamente a nuestra contemporaneidad. Es por eso que se acuña una nueva expresión, la que habla de manera más concreta de la situación bajo la cual se percibe o describe la teatralidad actual. Se denomina entonces al teatro como "*teatro postmoderno*" diferenciándolo así del teatro contemporáneo que abarca creaciones a partir del 1900.

¿Qué es la postmodernidad y qué es, por consecuencia, el teatro contemporáneo? Hablar de postmodernidad es, en cierta medida, entrar a indagar sobre distintas posturas y finalmente para definir exactamente este fenómeno sería necesario realizar un estudio mayor, que se escapa de nuestros objetivos en esta investigación. Pero sin embargo, no estamos muy alejados de definirla al decir que la postmodernidad permite la fusión o la intertextualidad de lenguajes, la apertura, la ruptura de las formas establecidas, la fusión de nuevas disciplinas artísticas y tecnológicas que apuntan al híbrido postmoderno denominado como "pastiche" teatral.

Esto no es sólo una teoría, y comprobarlo empíricamente es sencillo al acudir a los espectáculos teatrales que se desarrollan actualmente. Ya no es raro ver cómo estos espectáculos persiguen nuevos lenguajes y, junto con ello, el quiebre con la forma teatral convencional: públicos que participan de la obra, una especialidad modificada, nuevas formas preformativas que incluyen la incorporación cada vez más profesional y exigente de nuevas tecnologías, espacios teatrales no convencionales, la incorporación de la danza u otras técnicas de forma cada vez más integrada. Inclusive, en esta mixtura de tendencias hay estilos que aceptan agresiones directas al espectador como parte de su propuesta de montaje²⁵. El teatro, en vez de cerrarse a un tipo de espectáculo o categorías rígidas de definición, ha ido abriéndose cada vez más, permitiendo que otras disciplinas irrumpen en su constitución más primitiva y amplíen los formatos y ofertas para el público.

²⁴ UBÚ REY, Programa – documento de apoyo pedagógico TEUC nº 6. Teatro de la Universidad Católica. Año 2007. Artículo: KALAWSKI, Andrés, Alfred Jarry y su época.

²⁵ Como podría ocurrir por ejemplo en el teatro *In yer face*. Este género que se desarrolla ampliamente en Europa y que interpela directamente al espectador se define como algo agresivo y provocativo que no deja indiferente al espectador. Este teatro se caracteriza por ser confrontacional y surge en Estados Unidos a mediados de los años 70. Sus características preformativas implican ser forzado a ver acciones a muy poca distancia y permitir que se invada el espacio del espectador. En Chile, aún no es muy conocido o ha tenido poca presencia en el escenario nacional. Para más información sobre este estilo se puede consultar en <http://www.inyerface-theatre.com/>.

Ahora bien, esta situación de desarrollo y convivencia del teatro con nuevas disciplinas, ha llevado a que muchos proyectos artísticos estén valorando e incluyendo entre sus objetivos la llamada "integración de nuevos lenguajes" o la "investigación escénica." Es ahora al parecer primordial la innovación y la vanguardia para la creación. Al mismo tiempo, es cada vez más difícil ser creativos estando insertos en un medio artístico dónde, aún cuando hay muchas novedades, no está todo dicho.

Aún así, las ansias del creador teatral apuntan casi siempre al descubrimiento de nuevas formas escénicas, pudiendo de este modo, obtener una legitimidad en el medio y un sello diferenciador entre tantas compañías que surgen en la escena teatral.

En definitiva, parecemos estar en la búsqueda constante de formas novedosas y espectaculares, sin embargo, no basta con crear nuevas formas escénicas sino que es importante desarrollar una reflexión que sustente estos lenguajes. Aquí está la diferencia fundamental entre lo que uno concibe como un artista integral y un mero intérprete. El artista integral, no solamente persigue ser un creador que innove en sus propuestas, sino que además, sustenta el desarrollo de éstas con un contenido que no se restringe a las formas espectaculares. Este artista, a diferencia de un intérprete está avalado por un proceso que va más allá de lo intuitivo, que incluye una reflexión mayor en relación a sus proyectos y que pone los objetivos más allá del espectáculo. Es importante, para estos tiempos, intentar ser un artista integral ya que se vincula con la cultura y la actualidad desde nuevas perspectivas. La trascendencia del producto cultural apela ya no solamente a una buena ejecución de una técnica, sino que va más allá de ésta para escudriñar en las capas del cuestionamiento planteado a un espectador.

La creatividad debe entonces ser sustentada por un proceso reflexivo y este, además, debe salir del hermetismo propio de la creación para plantarse frente a un colectivo: el público. Es importante que esa reflexión del artista penetre o sensibilice al espectador de la obra. De esta manera, se necesita que el arte posea claridad dentro de la forma de generación de éste en pro de facilitar los niveles de recepción.

Estas reflexiones no son mera teoría, y no se plantean como un discurso elevado sobre la creación artística y el rol de ésta. Existen instancias prácticas, como la puesta en escena, donde se puede ver reflejada esta problemática. Es la responsabilidad del artista encontrar un contenido adecuado que más adelante le permitirá mediar su obra. En esta mediación, que se realiza a partir de un trabajo conjunto con otros protagonistas de la producción escénica, se encuentra la difusión. Difundir una obra de teatro, a diferencia de lo que pensamos muchas veces, no es sólo

responsabilidad de los medios de comunicación. Si bien, muchas veces estos son los que asignan los espacios necesarios para que esta difusión se concrete, he podido aprender a través de mi estancia en el TEUC que la forma en la cual se promociona una obra tiene que ver no sólo con una mera publicidad, sino también con la explotación correcta de los contenidos de ésta.

La doble problemática del teatro actual

Esta explosión creativa postmoderna, y la necesidad de los creadores de sobresalir a través de puestas que requieren cada vez de más originalidad y novedad, nos plantean un problema que en la actualidad afecta dos dimensiones sustanciales para la creación artística y su análisis. Una de ellas, tiene relación con el aspecto teórico que intenta definir o analizar estas nuevas tendencias, la reflexión sobre el trabajo artístico, las categorías que se puedan aplicar sobre éste y las implicancias o aportes de la incorporación de nuevas formas de teatralidad. La otra, comulga con una de las partes fundamentales del teatro que apela a uno de los aspectos más primitivos de la concepción y generación de la dramaticidad: la recepción.

Evidentemente, hay aspectos de la escena que requieren ser teorizados para ser comprendidos y desarrollados a cabalidad. No me refiero aquí entonces solamente a la comprensión racional del espectáculo por parte del espectador sino que también a un planteamiento abstracto y propio de cada montaje que individualiza en cierta medida la poética que cada director esté desarrollando en su trabajo.

Muchas veces a la crítica, o a los analíticos del teatro, se les enrostra no recibir las nuevas propuestas como lo que son, sino que tender a compararlas con esquemas y formas ya aceptadas y probadas, con trabajos anteriores o con otras dimensiones de la teatralidad. Evidentemente no es posible dimensionar y comprender un determinado trabajo creativo si es que éste no está previamente desarrollado y bien expuesto desde su creación. Las tendencias, entonces, aparecen y se multiplican; sin embargo, no se consolidan como nuevas formas de teatralidad.

Con esta consolidación de tendencias, nos referimos principalmente a la legitimidad que el trabajo de un director o autor determinado pueda alcanzar a través de las formas escénicas que inserta a la palestra teatral. Esta legitimidad evidentemente pasa por convertirse en un referente artístico para sus pares, desarrollar un lenguaje y lograr que el público pueda reconocer un determinado sello o estilo.

Podríamos argumentar quizás que para hablar de un determinado estilo (como puede haber sido el clásico, el romántico o el realista en su momento) o aún más, para referirse desde la teoría a

surgimiento de un nuevo género, es preciso que la incorporación de una tendencia traspase las barreras de la temporalidad. ¿Podríamos decir entonces que existe un componente histórico dentro del reconocimiento de nuevos géneros?

En relación a la segunda dimensión afectada, aún más compleja y delicada, como lo es la recepción y comprensión del teatro, podemos observar otro tipo de problemáticas que anteceden a la comprensión del espectáculo ya citado anteriormente.

Intentar ser un espectador de teatro hoy en día, y entender por qué lo que estamos viendo es exclusivamente perteneciente a las artes escénicas, o a un género en particular, es difícil. No sólo por la gran variedad de formas adoptadas y las diferentes maneras de poner en escena una obra, sino también porque estos géneros no se explicitan en las carteleras, dificultando entonces la forma de elegir una obra. Desarrollaremos de aquí en adelante esta inquietud: la de ver cuáles son los parámetros que difunden una obra de teatro, diferenciándolas de otras que puedan existir en la oferta, para facilitarle así la elección al espectador.

El puente o elemento que une una determinada creación artística o teatral al público, es evidentemente, la puesta en escena. Lo que se inserta entre esta teoría, ideología, o contenido que sustenta una creación, y la recepción de las intenciones artísticas de ésta, está enmarcado precisamente en el ámbito de lo preformativo. La puesta en escena, como fenómeno, es lo único que existe entre el creador (entendiendo como creador al dramaturgo, al director y actores) y el receptor, es la materialización existente entre ésta y el público.

Los teatristas no podemos explicar la técnica o temática de las obras. La semiótica teatral apunta a que todo en escena es generador de signo, y precisamente la gracia de esto consiste en que el espectador puede entregar múltiples lecturas a partir de lo que ve. Podemos utilizar un programa como elemento de mediación, insertar la reseña de la obra y publicar fuera del teatro algunos textos explicativos; sin embargo, el arte teatral se genera en vivo, en la experiencia estética de éste y debe independizarse de las explicaciones.

Podría llegar a ser que en una determinada pieza, se requiriera una preparación previa del espectador. Este es el caso de obras que tienen objetivos específicos, por ejemplo educacionales, y que trabajan a partir de audiencias bien delimitadas. Un ejemplo de esto son las actividades pedagógicas que se insertan en los cuadernillos del TEUC, que incluyen material de preparación previo. Sin embargo, la experiencia artística es única e irrepetible, el fenómeno escénico es una

experiencia que se desarrolla en un período determinado de tiempo (lo que dure la obra) con la presencia de un espectador que actúa como receptor de ésta.

El espectador elige una obra por la expectativa – sea esta cual sea- que la obra despierta en él. El espectador asiste al espectáculo y se va para su casa comprendiendo lo que percibió a través del trabajo escénico, sea ésta una experiencia de carácter estético, una historia o una vivencia. La forma en que los creadores dirijan su trabajo y la claridad de lo que buscan que éste genere en el espectador es aquí fundamental. Si a eso, le agregamos que hay que tener conciencia de cada elemento utilizado, puesto que estos serán interpretados por el espectador, y también saber elegir la mejor forma estética o disciplina para abordar un determinado texto o temática, tenemos como resultado la exigencia por parte del receptor a inquirir y reconocer al artista mediante su trabajo.

Si comenzamos por el principio de la travesía del público hacia el teatro, nos encontramos con un individuo que, en primera instancia, debe poder elegir qué es lo que quiere ir a ver. Esta elección, se realiza frente a una variedad enorme de espectáculos que acontecen al mismo tiempo, y que van en aumento gracias a la proliferación de salas y espacios teatrales²⁶. Este espectador, debe además saber o poder elegir qué tipo de obra es la que quiere ir a ver. Es imprescindible que se le facilite al espectador la información para poder decidir qué es lo que quiere ir a ver al teatro. La gran variedad de oferta La gran variedad y oferta cultural exige una mejoría en la difusión de ésta.

Según la *Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre*²⁷ desarrollada entre los años 2004 y 2005 por el INE (Instituto Nacional de Estadísticas) en conjunto con el CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes) la asistencia al teatro es bastante baja²⁸ ya que sólo el 20,1% de los encuestados habían asistido al teatro al menos una vez en los últimos 12 meses. Las razones para estas estadísticas pueden ser diversas, sin embargo, la participación cultural dentro del fenómeno teatral no es fácil para un público que no este formado o especializado en teatro y la falta de información entregada en las carteleras muchas veces puede ser fundamental en la escasa convocatoria a las salas.

²⁶ Hasta el momento los espacios donde se realizan montajes de teatro alcanzan un aproximado de 71 salas. Estas son a veces salas de teatro, otras veces bares y restaurantes, centros culturales o también galpones habilitados para la realización de espectáculos. Una completa lista de referencia se puede encontrar en <http://www.soloteatro.cl/teatros1.html>

²⁷ Disponible para descargar en <http://www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=articulo&articulo=2436>

²⁸ Ver anexo nº 7: Tabla de consumo cultural según la encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del tiempo libre 2004-2005

Uno asiste al teatro a tientas, por una mera intuición que apela a que una determinada obra me producirá un cierto nivel de goce, identificación o por lo menos entretención. Esta intuición se ve reforzada por elementos concretos: tal o cual actor que me gusta, un determinado texto que conozco, una compañía que vi en alguna otra oportunidad, la crítica (positiva o negativa en algunos casos) parecieran ser los incentivos principales para tomar este riesgo maravilloso de asistir al teatro. La elección entonces muchas veces se ve influenciada o "mediada" por la mayor presencia o mejor forma de difusión de un determinado trabajo artístico en los medios.

Finalmente, es muy difícil saber qué es lo que tendremos frente a nosotros cuando asistimos al teatro, ya que los creadores rotulan sus obras con denominaciones de géneros casi indescifrables, escriben reseñas que no apuntan a la fábula del texto o que no describen de qué se trata efectivamente una obra, no tienen muchas veces muy claro a qué tipo de espectador están apuntando o realizan descripciones muy amplias y de difícil comprensión como para intuir los contenidos de una puesta en escena.

Los medios en el medio: su rol en la asistencia

Para poder optar entre una obra y otra, para poder ser un consumidor cultural que pueda elegir entre tanta y tan variada oferta, requiero de la información concreta que facilite la elección. Es probable que la gran mayoría de las personas consulten la cartelera teatral de los diarios, y es precisamente aquí donde los medios de comunicación juegan un rol fundamental.

Cuando nos referimos a los medios, estamos principalmente abogando a los escritos y de forma muy escasa aún algunos medios electrónicos especializados en espectáculos. Los medios audiovisuales de comunicación masiva, tales como la televisión, se rigen bajo otros parámetros que merecen un análisis más profundo. Los diarios, son primeramente los encargados de difundir una cartelera teatral. La importancia aquí no solamente radica en la información que entregan sino que además, en cierta medida, son también un registro de ésta²⁹. Si como dijimos anteriormente, la puesta en escena es el mediador entre el creador y el público, podríamos decir entonces que su homólogo entre este público y la obra escogida son precisamente estas carteleras que actúan de

²⁹ En una investigación anterior, (ver antecedentes punto A pagina 13) en donde se requirió un registro de la actividad teatral en la Región Metropolitana pude verificar en terreno, a través de los diarios archivados en la Biblioteca Nacional la efectividad de este medio como un único registro exacto de las funciones y obras que se desarrollan. Este registro no incluye sin embargo la información total de las obras, su ficha técnica por ejemplo. La importancia aquí, es que no todos los teatros desarrollan un trabajo de registro, pero la prensa escrita es un referente que en cierta medida cumple esta función.

forma vinculante en esta doble dimensión teatral determinada como puesta en escena y espectador.

Pero ¿por qué decimos que las carteleras no actúan efectivamente como un medio de vinculación con el espectador? La cartelera que buscamos en cierta forma pretende informar y entregar herramientas al público que no solamente informen de los datos prácticos de un espectáculo sino que además faciliten su elección y ojalá la comprensión posterior de éste.

Por otro lado, los medios de comunicación aportan eficazmente a masificar algunas terminologías más específicas. Las prácticas culturales y el reconocimiento por parte del público de sus terminologías, como por ejemplo los géneros, podrían llegar a tener una mejora significativa con una mayor presencia de éstas en los medios. El teatro, por su carácter experiencial, al ser difundido a través de formas audiovisuales pierde en gran parte su característica performativa. Me explico: uno podría llegar a asistir a un concierto, dado que ha experimentado la musicalidad de éste de forma anterior en un CD, pero el único medio de difusión con el que el espectáculo teatral cuenta, además de las recomendaciones personales, es precisamente una reseña. El problema es que ésta podría no ser necesariamente representativa de la experiencia artística en sí misma. En este sentido, ha habido múltiples experiencias en las formas de difusión teatral³⁰ sin embargo el acceso directo no tendrá jamás una comparación ni un homólogo.

En definitiva *“los medios contribuyen irrefutablemente a ampliar de manera significativa el acceso a productos culturales, con el consiguiente incremento del público real de la cultura”*³¹. Pero no sólo eso, sino que además poseen una facultad importante de abarcar una gran cantidad de personas y, por ende, tienen una gran responsabilidad dentro de lo que se denomina como “participación cultural”. Con esto, nos referimos a la distribución equitativa de los bienes culturales y su acceso, por lo tanto, a la difusión igualitaria entre las artes escénicas y otras formas artísticas. Pero el teatro y su cartelera ¿podrían ser comparados con algo?

Un modelo comparativo de difusión: teatro versus cine

El fenómeno audiovisual surge como la primera comparación en términos de cartelera para las artes escénicas. Primero, porque en su naturaleza son formas artísticas que se asemejan, en

³⁰ Por ejemplo la experiencia de la cartelera propuesta en www.soloteatro.cl, que precisamente agrega la incorporación de videos con fragmentos de las obras los cuales actúan a modo trailers o sinopsis teatrales para facilitar o incentivar al público.

³¹ Pronovost, Gilles, Medios de Comunicación Social y prácticas Culturales, revista Telos N° 49, marzo-mayo 1997. artículo también disponible en www.feyalegria.org/images/office/Medios%20de%20com%20y%20prac%20cult%20474.doc

cuanto ambas surgen de la representación de la mimesis a la realidad (sin contar con que la técnica principal es la misma) y, en segundo lugar, en términos de exposición, comparten espacio en la misma sección de los diarios llegando incluso a ubicarse en páginas aledañas.

Sin embargo, la extensión que ocupa la cartelera teatral en relación a su homóloga cinematográfica queda reducida a dimensiones lamentables. ¿Por qué ocurre esto? Hay quienes afirman que los editores privilegian los espacios que les aseguren algún lucro en términos de publicación. El cine, paga más avisajes, y aporta mayoritariamente en publicidad por ende, su presencia es más destacada que la del teatro el cual muchas veces obtiene su publicidad a través de canjes o auspicios.

La realidad del teatro y su presencia en los espacios de difusión cultural en los diarios se sustenta mediante la necesidad de producción económica de éstos. En un foro dedicado al teatro y los medios de comunicación³² Marieta Santi, periodista y crítica de espectáculos, señala que

"el problema de las líneas editoriales de los diarios es que estamos entrando al tema económico. El teatro no vende. Por ejemplo en Las Últimas Noticias existía una página de teatro que volaba cada vez que había que sacar algo. Yo varias veces reclamé; pero lo que nosotros podemos hacer desde adentro es bien poco y es bastante frustrante. Por ejemplo yo le digo a mi editor que hay una determinada obra en el Gran Circo Teatro, y me pregunta ¿quién actúa? Finalmente no le interesa porque a esos no los conoce nadie y ahí entramos en el círculo vicioso; si nosotros no informamos, no escribimos, ¿cuando los va a conocer alguien?"

El caso de la industria cinematográfica y sus formas de difusión, los niveles de información son más completos y pertinentes, llegando al espectador de forma más clara y amable. Por ejemplo, la forma de ordenar o categorizar el cine corresponde a una clasificación clara. Esta abarca un gran listado de categorías que aumenta rápidamente y que el público no tiene dificultades en reconocer. Sólo basta con hacer el ejercicio cotidiano de ingresar a un video club para encontrarse de inmediato con una estantería infinita subdividida arbitrariamente en secciones de diferente índole: Comedia o drama (género), estrenos (temporalidad del producto), cine chileno (procedencia), infantil (públicos), clásicos, documentales (formato) son sólo algunas de estas etiquetas. Pero,

³² Realizado bajo el marco de actividades en torno al Día Nacional del Teatro el día 11 de mayo del 2007 en la carpa del Gran Circo Teatro y que se encuentra anexado en el n° 2 de esta investigación.

¿cómo hablar de las clasificaciones del teatro? Podríamos llegar a situarlo en estanterías conceptuales que nos permitan delimitarlo. ¿Es pertinente hacer esto?

Históricamente este trabajo de categorización teatral ha quedado delimitado bajo la responsabilidad de los géneros teatrales. Sin embargo, al parecer estos géneros o clasificaciones no se insertan en las formas de difusión teatral. A modo de ejemplo, exponemos aquí una tabla que compara la cantidad de información entregada de la cartelera teatral en relación a nuestro elemento de comparación: el cine.

INFORMACIÓN DISPUESTA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN	
TEATRO	CINE
titulo de la obra	titulo de la película
director	director
dirección de la sala	sala en la que se presenta
horarios	horarios
valor	valor
teléfono de reserva	telefono
	reseña
	calificación
	clasificación (censura)
	división de salas por sector
	división de salas por género (cine arte)
	actores
	duración de la película
	descripción del género o porcedencia

Como podemos ver resulta evidente que los medios de comunicación no están siendo utilizando los mismos criterios en la manera de difundir y propagar las diferentes formas artísticas. De esta manera, se podría llegar a pensar que el cine, además de muchos otros factores, posee una mayor convocatoria ya que sus mecanismos de difusión son más completos tanto en la calidad como en la cantidad que se entrega al público.

Con salvedad de algunos proyectos artísticos destacados, ya sea por la trayectoria de la compañía, la participación de un actor conocido o por la espectacularidad de la puesta, es muy difícil para la mayoría de las obras poder aparecer de manera destacada entre los medios. La labor resulta aún más ardua para las compañías jóvenes que debutan sobre las tablas.

Muchas veces estas compañías emergentes deben ser capaces de lidiar no sólo con las escasas formas de difusión que se les presentan, sino que además con salas que no tienen la

infraestructura ni el acondicionamiento más adecuado para recibir al público. Esto hace que el teatro no pueda competir en audiencias con las multisalas de cine por ejemplo. ¿Cómo podemos entonces obtener una difusión que traiga más público a las salas?

El cine utiliza los géneros como parte de su difusión en las carteleras. Para la industria cinematográfica esto resulta de un gran aporte y lo definen como

“una forma organizativa que caracteriza los temas e ingredientes narrativos elegidos por el autor (...) Se trata de una fórmula con cualidades y personajes reconocibles, que permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan todo aquello que se le cuenta desde la pantalla (...) Al tratarse de una convención inteligible para los espectadores, los creadores cinematográficos asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato (...) No obstante, el recurso de los géneros es fundamental para la distribución y promoción comercial de las películas. Dado que se trata de fórmulas narrativas de eficacia comercial, la mercadotecnia que organiza el negocio del cine sigue insistiendo en los géneros para atraer al público. Cuando una película se presenta como melodrama, como filme de aventuras o como cine de terror, sus promotores saben perfectamente a qué segmento de espectadores va dirigido y qué expectativas de rendimiento comercial la acompañan.”³³

Cabe entonces destacar, cómo el mundo audiovisual tiene una amplia concepción del género cómo una estructura que no sólo tiene que ver con los procesos artísticos, sino que además delimita audiencias y fortalece la difusión o promoción de un determinado producto.

La gran pregunta es cómo está asumiendo el teatro la clasificación genérica. No sólo como una estructura reduccionista para el dramaturgo o el director, sino más bien cómo se está agregando esta categorización al apoyo de difusión del teatro, ya sea a modo de cartelera o de programación.

Pero, antes de poder hablar de géneros, y pensar en la inserción de estos en el mundo de las comunicaciones, o si quiera preguntarse cuántos géneros teatrales nuestro público es capaz de reconocer, es importante exponer cuales son los géneros que podemos encontrar hoy en día.

³³ Definición obtenida del sitio web <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/index.html>, que corresponde al Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España.

II. ii) La problemática en torno a los géneros

La primera problemática que se plantea es aquella que surge a partir de las nuevas tendencias escénicas que se desarrollan bajo el paradigma de la postmodernidad. La categorización de las puestas en escena es cada vez más difícil ya que se intenta producir a la par con el desarrollo de una constante apuesta por nuevos estilos. Algunos elementos propios del teatro postmoderno que dificultan la categorización de las obras pueden ser por ejemplo:

- *La fusión de nuevas formas artísticas*, su incorporación al teatro y el cruce con estilos, vale decir todas aquellas técnicas que se van entremezclando con la actuación y que dan pie para el surgimiento de nuevos géneros. Por ejemplo, este es el caso de los elementos audiovisuales que con la inserción de la imagen, particularmente la animación, hacen que hoy en día se hable del teatro- animación.
- *La fragmentación del texto* que es cada vez más recurrente como una técnica dramática y que se desarrolla a partir de la idea de pastiche o de collage. Inclusive, esta fragmentación entremezcla a veces diferentes técnicas de narración lo que podría dificultar la categorización del género de una obra.
- *La intertextualidad*. La posibilidad que el teatro postmoderno otorga de entremezclar referencias en un mismo texto, muchas veces llegan al punto de intertextualizar con los mismos géneros. Por ejemplo, esto es lo que ocurre en la obra *Fin del eclipse*, producción del TEUC escrita y dirigida por Ramón Griffiero. Este montaje utiliza una constante intertextualidad histórica de los géneros y las formas de teatralidad. Este juego hace que sea imposible clasificar esta obra en algún género en particular ya que utiliza varios durante su desarrollo.

Ese es sin duda el primer desafío, el cual está dado por la temporalidad y el momento histórico que atravesamos y que requiere de una re - visión de los géneros. Una relectura de ellos para su aplicación en la contemporaneidad no sólo desde la comprensión del espectáculo sino principalmente desde la difusión o vinculación de éste con el público.

Desde ahí, y sólo a través del cruce de esta barrera de temporalidad que conflictua al género es posible plantearse una nueva perspectiva y un aporte en torno a estas clasificaciones para la difusión teatral. El problema se centraliza entonces en la paupérrima información ofrecida al espectador y la dificultad de éste para comprender lo que plantean las compañías. Pero con anterioridad a eso, es necesario que los creadores definan de manera correcta sus productos artísticos, que sepan delimitar y describir sus trabajos. Esta descripción pasa por la importancia que la aplicación correcta de géneros puede tener en la mejora de la difusión de las artes escénicas.

Pero quiero aclarar que con delimitaciones, no me refiero a coartar parámetros creativos. Bajo ningún punto de vista se trata de generar modelos estáticos o formas tipo que le sean inteligibles al público pero que a largo plazo estén limitando los ámbitos de la creación. Debemos reconocer que el teatro hoy actúa bajo el canon de la multiplicidad, se presenta como una forma artística valorada ya que en ella coexisten distintos modelos, autorías y referencias. Existe un proliferante universo que se conjuga en el acontecer escénico.

El tema de la redefinición del género, más bien apunta a estructurar ciertos parámetros que al espectador le sean familiares y que le facilite la comprensión. Las obras pueden, entonces, según la naturaleza de su composición, sentirse identificadas con alguno de estos parámetros o categorizaciones.

La definición del género a favor del la recepción del espectador

Patrice Pavis, dentro de su definición de género apela a la importancia que éste tiene al momento de satisfacer las expectativas de un espectador (o lector en el caso del texto) y aclara lo siguiente:

“El género nos da inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, establece un contrato entre el texto y el lector. Al detectar el género del texto el espectador encuentra un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género, se supone conocidas por todas, que le autorizan a satisfacer pero también a desbordar estas expectativas (del espectador) desmarcando su texto del modelo canónico.”³⁴

Ahora bien, aún cuando hablar de géneros no es nada nuevo para la historia del teatro, en cuanto son muchos los que los han definido con antelación, esta intuición que nos lleva a buscar su redefinición abre nuevas perspectivas en relación a éste. El género, la definición o especificación de éste para una determinada puesta en escena y su uso adecuado en los medios de difusión se nos plantea como un desafío y la interrogante principal de toda esta investigación.

³⁴ PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 2005

Sin darnos cuenta, requerimos de una cierta estructura que ordene los objetos para poder comprenderlos. Este orden o clasificación coexiste con la realidad y nos permite poder distinguir o apreciar un objeto de otro. En los niveles más primitivos, la taxonomía se ha encargado de señalarnos, a nivel biológico, la diferenciación entre especies. Pero también, estas jerarquizaciones se nos presentan en niveles más elaborados y, por supuesto, el arte no está exento de ser categorizado en pro de otros objetivos. Surge aquí un cuestionamiento en torno a los límites del arte ¿es posible encasillarlo en clasificaciones arbitrarias y estáticas, definirlo y nombrarlo sin perder su capacidad creadora y libre?

La noción de género, en cuando categorización textual y de puesta en escena, no puede ser vista como una limitante para los creadores artísticos, sino más bien es un criterio y clasificación positiva ya que objetiviza el trabajo artístico facilitando su recepción y comprensión. Clasificar u ordenar el teatro dentro de géneros no pretende ser una clasificación hermética que cierre el objeto. Hay que recordar que es muy probable que el mismo objeto, ante todo si es artístico, termine por exceder esas categorías. Una obra de teatro es más que el género en el cual se encasille y esto no la limita en lo más mínimo. La clasificación de género la nombra, la delimita, la define, la interpreta incluso, pero no la contiene.

Acoger la obra artística es fundamental. Los receptores se agrupan por preferencias genéricas bien establecidas y, aún cuando no las conozcan con precisión, tienen nociones que les permiten hacerlo. Es más, inconscientemente la clasificación ha sido incluida por los medios de comunicación masiva como una facilitación en el orden de los contenidos y preferencias. Así, por ejemplo, las frecuencias radiales están delimitadas ya sea por sus auditores (jóvenes, mujeres etc.) o por estilo musical, categorización que puede funcionar ya sea de manera cronológica (música de los años 70s o 60s etc.) o también por género (radio Romántica, radio Corazón, radio Beethoven). En el caso de los diarios, las secciones o segmentos (policiales, nacional, cultura y espectáculos etc.) no son más que una clasificación u orden que facilita la estructura de lectura. Otro ejemplo es el que se podría dar con la televisión, la que agrupa sus canales según audiencias y contenidos.

Por todo ello, se puede afirmar que, en relación a la semiótica cultural, el conocimiento de un género dado se impone dentro de la cultura como un código más, el cual es imprescindible para la comprensión del receptor al enfrentarse a una obra o a un fenómeno artístico determinado.

Muchos son los que piensan que estas clasificaciones ya no pueden ser utilizadas en la contemporaneidad, dejando el debate sobre los géneros en un estado más bien anacrónico. Y es lógico que así sea, ya que vemos cómo los géneros se van fusionando cada vez más con la

interdisciplinareidad de nuevas formas (lideradas por la tecnología) que permiten abrir el arte a nuevas maneras de interpretar.

Ahora bien, desde el punto de vista del receptor, el público en este caso, hay que facilitarle la aprehensión del objeto artístico mediante una categoría que lo describa. En distintas épocas históricas, el público ha mostrado que es capaz de escoger entre diversas opciones artísticas, manifestando sus preferencias sobre la base de una intuitiva pero clara conciencia de los géneros en la palestra cultural.

La intuición, no muy lejana como fundamentaremos más adelante a través de la encuesta, suele ser que los espectadores prefieren una comedia. Por esto, hay muchas salas de teatro que han apostado por este género para definir su parrilla programática y asegurar un cierto número de espectadores. De hecho en términos estrictos de géneros este es el único que conforma criterio de programación de sala en estos momentos (con excepción del teatro infantil que más bien apunta a un público particular).

Lo que sí es cierto, es que las personas poseen una noción de ciertos géneros, los cuales han aprendido ya sea mediante la educación formal, o a través de la convivencia con una cultura que se hereda desde la visión occidental y que muestra la tragedia y la comedia como las dos formas principales.

Una experiencia personal, que puede aportar a esta visión de género de parte del espectador, es una situación experimentada en el marco del desarrollo de la temporada de una obra dentro de una sala del circuito capitalino. Al estar encargada de contestar el teléfono de la sala y hacer las reservas noté que la gran mayoría de las personas realizaba dos preguntas en la boletería: la primera de ellas tenía relación con los actores de la obra, existía una necesidad de encontrarse con rostros conocidos dentro del elenco. Pero la segunda pregunta era en relación al género de la obra. Las personas preguntaban si la obra era tragedia o comedia. Esa experiencia me hace reflexionar sobre la importancia del género tratado en una obra para el espectador. Y no sólo eso, sino que además las nociones que éstos manejan de ciertos géneros y la carencia de esta información en la cartelera teatral.

Para esta investigación, partimos de la base que mucho se ha escrito en torno a los géneros literarios, y en consecuencia el género dramático ha sido analizado como uno más de los componentes de escritura del sistema literario. Podríamos pensar, entonces, que el hablar de géneros implica referirse a un esquema de escritura; sin embargo, el teatro tiene una dimensión

preformativa que lo constituye por esencia. ¿Surge entonces nuestro análisis de género desde la dramaturgia, la representación o la puesta en escena? ¿Son estas dos entidades, la representación y el texto divisibles o conforman por el contrario un solo componente del espectáculo?

Lo cierto es que aquí las preguntas apuntan a diferentes aspectos aún anteriores: ¿pueden las obras actuales ser definidas a partir de los géneros o estilos existentes? ¿Cómo referirnos a nuevos géneros y estilos? ¿Saben los creadores, en términos de géneros y estilos, desde donde están trabajando? Al lograr que cada una de estas obras se identifique con una determinada categorización genérica, ¿serán estas denominaciones inteligibles para el público? Y aún cuando lo sean, la inserción de estos géneros dentro de las carteleras teatrales, ¿será un elemento que mejore las formas de difusión?

II. iii) Conceptos y criterios lingüísticos: definiciones de términos a utilizar

Aún cuando las categorías convenidas y utilizadas para referirse en términos verbales a los diferentes componentes de las artes escénicas están bastante consensuadas entre los creadores y teóricos, siguen existiendo diferencias en ciertos términos que han ido variando su acepción a medida que avanza la historia, el rol del teatro dentro de ésta y las formas de relacionarse entre los seres humanos, ya que, lo queramos o no, el teatro responde a una necesidad de expresión intrínseca al hombre y su época.

Estas diferentes acepciones o definiciones para un mismo término, muchas veces no están resueltas a nivel artístico, en cuanto los creadores no poseen mucha claridad al momento de identificarlos, ni están integradas en el inconsciente colectivo de un público y por ende, su recepción, no se condice con lo que en estricto rigor queremos dar a entender.

Algunas definiciones, sobre todo en el ámbito de los géneros y los estilos, han ido quedando cada vez más obsoletas o inutilizadas, otras, han ido mutando en relación a su definición para ser cada vez más representativas del acontecer escénico propuesto por las vanguardias. En cualquiera de los dos casos, resulta evidente que los términos ya no implican lo mismo que en el momento en el cual fueron insertados al léxico que define los elementos de la teatralidad.

Por lo tanto, al referirnos a los géneros y estilos teatrales, es preciso que desde un inicio se aúnen los criterios en torno a estas definiciones y otras involucradas (corriente, movimiento, técnica), ver efectivamente a qué nos referimos cuando reconocemos e integramos a los productos artísticos en estas divisiones que responden, en primera instancia, a una génesis anterior al teatro.

a) La diferenciación entre el género y el estilo

En cuanto a género y estilo, la primera conclusión que podemos obtener es que no corresponden ni se refieren a lo mismo. Pero para ir aún más lejos en nuestro análisis, y poder profundizar en la situación actual del teatro, debemos estar conscientes, en primera instancia, que tanto estilo, como género tampoco son terminologías que correspondan de manera exclusiva a éste, sino más bien a la literatura y sus categorías.

Las definiciones de género y estilo, son muchas veces diferenciadas por los teóricos teatrales y lingüistas en diversas formas. La primera de ellas tiene relación directa con la mirada que se le dé a estos conceptos, la cual, puede ser a partir de la literatura o a partir de la teatralidad. Sin embargo, y a pesar de las diferencias intrínsecas o evidentes que ambas formas plantean, los géneros literarios incluyen tanto a la narrativa como al drama dentro de su marco de

referencia. Si el teatro debe ser o no visto bajo el prisma de la narrativa, es un tema que discutiremos más adelante cuando entremos a las formas y condiciones bajo las cuales el género se configura.

Por el momento, me parece pertinente exponer a continuación, algunas definiciones que hablan sobre estos términos, comenzando así por el estilo. Estas definiciones han sido obtenidas de diversas fuentes y cobran importancia en la medida que nos es útil para diferenciar el estilo del género.

1. Estilo

El estilo es definido de las siguientes formas:

- *"El estilo es un asunto de forma o técnica ya sea de puesta en escena en el caso del teatro o de una estética personal del escritor (en el caso de la dramaturgia)."*

(CEDEÑO, Edwin, Sobre estilos corrientes y géneros del teatro y del drama (2005). Artículo publicado en la revista electrónica Teatro de Panamá disponible en el sitio web http://www.teatropanama.com/teatropedia/index_octubre.htm)

- *"(Del latín stilus, y este del griego στυλος) m. Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época."*

(Diccionario de la Real Academia Española,

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=estilo)

- *"Suma de aquellas cualidades que diferencian la obra de arte de la realidad. Es lo que distingue a un artista o a su obra. Posee dos cualidades la personal y la estética. El estilo personal del artista es la técnica (...) Una vez que el dramaturgo comienza la obra se compromete con un estilo: clásico, romántico, realista, simbolismo, expresionismo, surrealismo."*

(WRIGHT, Edward A. Para comprender el teatro actual. México. Editorial FCE. 1959)

Podemos apreciar entonces, que el estilo apela una forma de teatralidad, en primera instancia estética, que refleja o distingue particularmente a un artista o creador. La primera premisa sobre el estilo es entonces que éste está dado por una persona en particular.

Se habla en reiteradas ocasiones que el estilo funciona a modo de sello y conlleva una autoría. La forma adoptada, junto con la significación que logre, puede ser tan fuerte que muchas veces el mismo autor determina un estilo propio y lo termina por imponer socialmente. Es así como se puede hablar, hoy en día, de creadores como Andrés Pérez³⁵ ya no sólo desde el aporte dramático o de montaje propuesto, sino más bien por introducir un estilo o forma particular de hacer teatro. Hay ahí un reconocimiento al autor y el estilo pasa ser entonces la marca que una persona deja al interior de género.

2. Género

El género es, ante todo, una estructura literaria que ha ido expandiéndose para las diferentes formas de expresión, tanto narrativas como audiovisuales. Nos interesa, sin embargo aquí, referirnos a éste en relación a la dimensión teatral. Podríamos comenzar entonces a partir de la definición de género que realiza Patrice Pavis:

*"Género: se habla del género dramático o teatral. Habla de una tipología de las formas, categorías literarias y discursos. No se limita a catalogar obras históricamente realizadas (...) Reflexiona sobre los medios que establecen una tipología de los discursos. La determinación del género es la clave de una comprensión de cualquier texto en relación a un conjunto de convenciones y de normas. (...) El género está constituido, más allá de las normas exigidas, por las poéticas, por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa."*³⁶

³⁵ Andrés Pérez Araya (1951 – 2001) es dramaturgo, actor y director teatral reconocido en Chile por su amplia trayectoria y la conformación del Gran Circo Teatro.

³⁶ PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 2005

Genero dramático v/s género teatral.

La primera diferenciación y especificación en torno al género es la que hay que realizar al hablar de *género dramático* y de *género teatral*. Evidentemente el teatro, posee dos dimensiones que son, finalmente, parte de un mismo fenómeno escénico: el espectáculo.

Es así como por un lado tenemos el género dramático, el cual se refiere estrictamente al aspecto narrativo de la historia, la composición dramática utilizada en esta, y las intenciones del dramaturgo en cuanto a configurar un discurso. Éste, se enmarca en las intenciones y la constitución textual de la fábula³⁷ hacia el espectador y hacia las modalidades que ésta adopte al enmarcar su trabajo en una forma, género u objetivo de narración.

Lo que define al género teatral, son mas bien diversos componentes que se enmarcan en lo que se denomina la puesta en escena. Evidentemente ésta se ve definida a partir de elementos actorales y materiales, tales como podría ser la escenografía, la iluminación, las formas alternativas y audiovisuales que se incorporan o el uso de ciertos objetos de manera privilegiada.

El género teatral, sin embargo, tiene una relación estrecha con el género dramático. En estricto rigor, la puesta no debiera de diferir mucho al género propuesto en términos textuales, ya que texto y escena debieran tener una cierta coherencia genérica. Sin embargo, muchas veces -y esto se plantea como una problemática- no hay un traspaso adecuado del texto a la escena. Cómo se relaciona el texto y la puesta, y si en realidad se habla de "traspaso" de un lenguaje al otro, es algo discutido y que veremos más adelante en esta investigación cuando definamos como coexisten ambos sistemas de significación a través de las poéticas.

La importancia de definir aquí la relación entre ambas partes del espectáculo, apela al cuestionamiento frente a los géneros en el teatro, y ver, efectivamente si el género es tomado a partir del texto o de la representación.

b) Corriente: una manifestación histórica

Vimos que el estilo surge como el reflejo de una época, como una expresión de las tendencias artísticas que se generan mediante la mirada particular de un periodo determinado. En este caso, el estilo, pasa ser parte de una corriente.

³⁷ Entendida al modo Aristotélico como la historia de la narración dramática.

Por corriente entenderemos entonces, la marca que la historia deja al interior de un género. Es así como podemos hablar por ejemplo, de la corriente realista, apelando a un movimiento que se lleva a cabo de forma adelantada con la plástica (a mediados del siglo XIX) y que posteriormente se introduce en el teatro como una respuesta que contrapone las fantasías y anhelos planteados por la mirada del romanticismo. Sin embargo, podríamos decir que dentro de esta corriente, ya reconocida por la historia, hay muchos autores que impusieron su estilo realista dentro de la representación. Cuando este estilo es masificado, adoptado por muchos, y tiene un reconocimiento avalado por un periodo temporal, estamos entonces frente a la corriente artística.

c) Técnica

Cuando hablamos de una técnica, no nos referimos ya a la forma de hacer las cosas en el mismo marco que el estilo. La técnica, por lo general se refiere a la utilización especializada de ciertos componentes escénicos: una determinada técnica de movimiento, una técnica vocal, una técnica actoral.

La técnica involucra más que un componente creativo, una preparación certera. En el caso de las artes escénicas la técnica particular de algo es por lo general aprendida y traspasada dentro de los secretos actorales. Si bien hay un sin fin de técnicas que se pueden asociar al teatro, hay algunas que a lo largo de la historia han tomado un rol tan activo, que han ido transformándose ellas mismas en un género.

Tal es el caso de la pantomima. Esta técnica proviene del latín pantomimus que significa "actor de muchas partes". Surge en la época Romana con el personaje del mimo en donde una historia cantada era graficada por un actor mediante bailes y movimientos de expresión corporal. En estricto rigor, la pantomima es una técnica corporal de interpretación que se realiza a través de la mímica, y que se ha ido especializando a lo largo de la historia. Esta técnica, o más bien algunos componentes de ella, están asociados de manera directa con algunas corrientes u estilos más que con otros. Por ejemplo, el expresionismo³⁸, que se nutre del la exageración del gesto como una de sus formas escénicas junto con la despreocupación por la psicología de los personajes, se podría relacionar con un técnica actoral de movimiento que utilice la mímica como uno de sus referentes.

³⁸ El expresionismo en estricto rigor es un movimiento artístico que se desarrolla en Alemania a principios del siglo XX. Se demonima el expresionismo en el año 1911 a partir de el desarrollo del arte pictórico de autores que pertenecieron a distintas agrupaciones como Die Brücke o Der Blaue Reiter. En el teatro sin embargo surge como estilo con autores como August Strindberg y Frank Wedeking.

Pero la pantomima, aún cuando surge de una técnica, a lo largo de la historia y con el impulso de ciertos referentes ha ido adoptando cada vez más importancia. Tanto así, que la historia del teatro ya incluye a la pantomima como un género teatral. Género, en cuanto trasciende a una técnica, a la mirada particular de un autor, y a una época determinada. Habiendo superado esas barreras, se constituye más allá de un estrilo o corriente para resurgir a partir de una mirada genérica.³⁹

Muchas veces, en el teatro actual, los estilos de los autores o las corrientes de una época están poco definidos. La razón de esto es más bien arbitraria. Por un lado, podríamos atribuirlo a que es necesario pasar por un período histórico temporal para poder dimensionar cuales son las corrientes perpetuadas en una época. Al estar inmersos como agentes activos de una cierta actualidad, contemporánea a nosotros mismos y postmoderna según algunos teóricos, es imposible visualizar con exactitud la trascendencia de estas formas y por ende el surgimiento de algunos géneros.

d) La poética de autor

Los estilos o las corrientes actuales están más ligados a lo que hoy en día se ha denominado como una poética de autor. Estamos de acuerdo que los diferentes estilos de realización escénica surgen muchas veces a partir de los creadores que los proponen y los han ido imprimiendo como su sello particular. Pero este estilo insertado al teatro contemporáneo por sus autores, es definido en la actualidad con un término que engloba mejor lo que involucra la escena insertando la poética como una mirada dentro del acontecer teatral.

Quien se refiere su trabajo a partir de una poética de autor y a una poética tanto de texto como de espacio es Ramón Grifféro, quien aclara en torno a este tema que

“En el siglo XX el teatro se construye a partir de modelos cerrados - Brecht, Stanislavski- y el drama de eso para el teatro Chileno fue que tu estabas obligado a ser virtuoso en un modelo, por lo tanto, fotocopiador de un modelo que además no venía de acá (...) El quiebre de estos modelos primero libera toda la tradición teatral para que la re elabores como quieras. Es una autoría que puede contener varios modelos y citas

³⁹ Sobre este tema ver entrevista realizada a Gonzalo Cid en anexo nº 4 letra i.

porque no está siendo la reproducción de tal modelo. Tú haces la poética de espacio que el texto te gatille." ⁴⁰

La poética involucra la construcción de modelos propios, la mirada del creador y la particularidad de la inserción de éste en un momento determinado de la historia. Como Ramón Griffero, ejemplos de estos hay muchos. Quizás el más emblemático es el ya citado Andrés Pérez, que a partir de la generación de una estética que colinda con lo popular y la utilización de las técnicas callejeras y circenses ha sido capaz de generar su propia poética, incluso llegando a formar un legado de esta forma tan particular de teatralidad.

Aún cuando muchos elementos utilizados en este creador están tomados de referentes extranjeros, en este caso el teatro de Ariane Mnouchkine⁴¹, la adopción de una estética y su ligazón con la chilenidad y las formas específicas de nuestra identidad hacen de este estilo uno particular y contingente, generador de una poética de autor.

Las poéticas de autor y sus estilos particulares propuestos incluyen a muchos nombres de creadores que han generado un lenguaje propio aportativo para la memoria teatral, tal es el caso de los emblemáticos Ramón Griffero y su *Teatro de Fin de Siglo* o Alfredo Castro y su *Teatro de la Memoria*, pero también ocurre con autores más jóvenes como Rodrigo Pérez, Alexis Moreno o Luis Ureta.

Estos estilos, formas o poéticas quedan en evidencia una vez que uno ya ha participado como espectador de las puestas en escena de los creadores y que estos han alcanzado un cierto grado de legitimidad dentro del acontecer teatral. Una cierta estética, tanto textual como de imágenes es percibida por el espectador y le genera una afición, aversión o indiferencia, por lo que está siendo conjugado en esos momentos a modo de autoría.

Texto + representación = puesta en escena

Aún cuando parezca un tanto anacrónico dividir el texto y la representación escénica de éste en dos ámbitos distintos, el complejo debate entre el director y el autor sigue desarrollándose aún en nuestros días.

⁴⁰ Entrevista realizada a Ramón Griffero quien es dramaturgo y director teatral nacional. Reconocido por su trayectoria y por ser el creador de Teatro de Fin de Siglo. Esta entrevista, fue realizada en conjunto con María Inés Silva para la elaboración del cuadernillo pedagógico de la obra *Fin del eclipse*. Está disponible además en el anexo nº 4 letra k.

⁴¹ Directora Francesa fundadora en 1964 de la compañía Théâtre du Soleil la que se caracteriza por su trabajo de carácter comunitario.

La verdad es que el tema de discusión abarca las perspectivas y las formas en las cuales se hace el traspaso del texto a la escena, la apropiación de éste y, por sobre todo, cómo muchas veces los directores realizan creaciones escénicas que no respetan ni tienen relación con la poética propuesta por el dramaturgo. El tema de la "fidelidad al texto original" se ha tratado en diversos países, como por ejemplo en Alemania, en donde se ha generado una discusión que como resultado está intentando delimitar hasta dónde el traslado del texto a la escena no quiebra con los derechos de autor de los dramaturgos.

Para nuestros intereses, cabe diferenciar estos dos ámbitos en relación a los géneros. Recordemos que, en todo caso, el texto siempre debe ser visto como un texto espectacular, vale decir, como un texto que ha sido creado para la escena y no como una pieza literaria independiente. El texto teatral surge y posee en su génesis una estructura que ha sido pensada con miras hacia la representación.

A pesar de esto, la relación entre el texto y la representación es casi antinómica. Si bien, como hemos nombrado, el texto dramático no es una pieza de literatura independiente, tampoco se podría decir que éste es sólo traducido mediante la representación. El traspaso de la palabra a la escena conlleva un proceso artístico que circunda la escenificación del texto. Por muy "fiel al texto original" que uno pretenda ser, siempre hay un elemento creativo y artístico que diferencia y particulariza cada puesta. Sería ridículo llegar a pensar, por ejemplo, que cada puesta en escena de *Hamlet* debería ser igual una a la otra, ya que la mediación artística que hay entre el texto y la escena no pueden estar exentas de una mirada particular de parte del director.

Una perspectiva es la que ofrece Ramón Griffero que aporta desde su mirada de dramaturgo, y sin embargo, también sabe lo que es enfrentarse a un texto desde la dirección.

"Mi visión de siempre (...) es que la poética del texto debiera ser intocable, pero en cuanto a la poética del espacio puedes hacer lo que quieras. Si haciendo Hamlet, quieres decir "ser o no ser" dentro de un acuario en pelotas mientras el agua va subiendo perfecto, esa es la libertad de tu contemporaneidad, pero el texto "ser o no ser" tiene que ser ese, si no, escribe tu otra obra. Cambia la lectura del texto, pero está cambiando desde otro lugar: desde lo que el director quiere subrayar."⁴²

⁴² Entrevista a Ramón Griffero, ver anexo n° 4 letra k.

La polémica, importantísima antes de entrar a la discusión en torno a los géneros, es plantearse si el teatro es finalmente espectáculo o literatura. A simple vista, esta discusión resulta absurda, ya que evidentemente la teatralidad por esencia es de naturaleza escénica y no narrativa. Sin embargo, debemos recordar que el texto es más que el soporte de la obra, trasciende además como el único registro del espectáculo.

Patrice Pavis, distingue los diferentes sistemas significantes⁴³ que, en función de un público forman parte de la puesta. Entre ellos, define el texto dramático, la representación y la puesta en escena.

En relación al texto dramático, lo clasifica en el área lingüística como un texto escrito preexistente a la puesta en escena. En el caso de las creaciones colectivas, o los trabajos que no comienzan con un texto dramático propiamente tal, este texto irá surgiendo de todas formas, a medida que se desarrollen los ensayos y las improvisaciones en torno a estos. En este caso, el texto dramático no preexiste a la puesta pero coexiste con ella mediante una reescritura que finalmente terminará siendo de igual forma, la huella escrita del proceso artístico del espectáculo.

La representación, abarca todo lo que es generado en escena a modo sensorial, vale decir todo elemento audible y visible, generador de significante escénico, pero que sin embargo no es aún recibido por parte del espectador. La representación es un sistema semiológico diferente al del texto, de hecho, lo confronta. Es todo aquel elemento escénico que se configura como sistema a partir del texto, pero que aún no abarca la totalidad del espectáculo, puesto que no incluye todos los elementos de este, como por ejemplo, el espectador.

¿Cómo se confrontan entonces el texto dramático y la representación? La puesta en escena los confronta, jamás reduciendo o transformando uno al otro, en este caso el texto a la representación como muchas veces se piensa, sino más bien como el elemento que une estos dos sistemas semiológicos – como han sido definidos por Pavis- diferentes. La puesta en escena termina siendo no un objeto empírico y meramente de apreciación estética o sensorial, sino más bien un objeto de conocimiento que reúne tanto significados como significantes generando una nueva esfera.

Alfredo Castro se refiere a su rol de director siempre desde el término de puesta o reconstitución de escena y aclara que:

⁴³ PAVIS, Patrice. Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Santiago, Chile. Lom Ediciones. 1998.

*"Mas que poner en escena lo que intento es una reconstitución de escena. La puesta en escena, para mí, a veces es síntesis de lenguajes, otras es exceso, espesura de signos, yuxtaposición drástica de contrarios, superposición de transiciones, segmentación y multiplicación, pero es siempre un enigma, un secreto, jeroglíficos, que el espectador deberá descifrar, según sea su capacidad de enigma, de sueño, de secreto. Palabras y cuerpos, ambos considerados objetos destinados a coexistir, se disputan la conquista de un lugar en el cual expresarse. Este lugar de coexistencia es el espacio escénico."*⁴⁴

En conclusión, nuestro modelo de análisis debe consistir en una mirada frente a la puesta en escena. Tomarla a ésta como un objeto de estudio desde donde se desprende la teatralidad, percibir los géneros a partir de un espectáculo global que configure los diferentes aspectos y los converja en la escena, lo que finalmente al acompañarse del espectador se traduce en teatro.

⁴⁴ CASTRO, Alfredo, La lengua escénica como un destino: Mano de Obra. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio. 2007

II. iv) Los géneros, su concepto de historicidad

Pareciera entonces que nuestra primera acepción del género a partir de lo dramático o de lo teatral, no debiera ser necesaria. La concepción del género de la puesta en escena como el conjunto o la mediación entre los diferentes lenguajes – narrativo e interpretativo- pareciera ser lo más adecuado en el momento actual bajo el cual se desarrollan las artes escénicas.

Mirar el teatro, bajo este prisma de contemporaneidad, incluye nuevas formas de clasificación y estudio frente al objeto señalado. En relación a los géneros, las definiciones abarcan conceptos más amplios, estos se insertan y más que nada surgen a partir de la narrativa literaria lo que complejiza la comprensión del término. Por lo tanto, para poder hablar de los géneros no deja de ser necesario hacer una revisión de la manera en la cual esos han sido concebidos a lo largo de la historia teatral, y tampoco resulta adecuado olvidar que aún cuando en la actualidad estos están cada vez más alejado de una narrativa o una visión literaria, los estudios más profundos en relación al tema se han desarrollado bajo esta mirada.

Aplicaremos entonces el concepto de historicidad frente al estudio de los géneros. Ya que aún cuando existe un género determinado, es la historia, o el momento en el cual esos se sitúan lo que los clarifica hacia el público contemporáneo a estos periodos.

Es así, como por ejemplo se puede hablar de comedia, sin embargo la acepción de ésta varía según el momento en la cual esta se desarrolle. Un claro ejemplo de esto son los muchos sub géneros que florecen a partir de ésta y finalmente se denominan desde una temporalidad⁴⁵.

Resulta normal entonces asumir que hablar de géneros implica una doble dimensión dentro de estos. Por un lado está la reflexión teórica que se desarrolla a partir de ellos, pero por otro además se realiza una mirada histórica en cuanto estos responden al momento en el cual se insertan.

Aristóteles, el pie forzado

A los griegos, el mundo occidental les debe la mirada primigenia a muchos conceptos, entre ellos también, la historia de los géneros literarios. En Grecia, se encuentra la génesis de los géneros literarios, los cuales se definen a partir de las exigencias que el devenir histórico solicitaba. La poética de Aristóteles parece ser el referente obligado para hablar de géneros. Sin ir más lejos, pareciera no existir ningún estudio que prescindiera de las acepciones aristotélicas planteadas en el

⁴⁵ la comedia de capa y espada por ejemplo, solo se utiliza para denominar las obras que narran los conflictos de los caballeros nobles de España a partir del siglo XV. Aún cuando este género se puede llevar a cabo en una puesta actual, éste solo hará referencia a ese periodo histórico.

siglo IV a.C. Como dice Víctor Hugo "El teatro de los antiguos era como su drama, grandioso, pontifical, épico."⁴⁶

El fenómeno aristotélico, concibe la poética de una manera activa, concibe la literatura como una forma de imitación a través de la palabra y a los géneros como los diferentes modos de imitar. La clasificación literaria que realiza Aristóteles, no tiene como objetivo proponer un esquema a las posibilidades de creación, sino más bien responde a una necesidad de perpetuar miradas críticas a las formas de expresión tanto la tragedia como la epopeya.

Aún cuando ambas son formas de imitación de la realidad, se distinguen entre sí por tres cualidades: o por imitar con medios diversos (ritmo, canto, verso, etc.) o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. Es así como finalmente existen y conviven dos modos de imitar la realidad: la narración en su forma épica y el drama en su forma dramática.

Dentro de la forma dramática, la tragedia se reconoce como el género maduro en cuanto alcanzó una naturaleza propia. A partir de ese fenómeno histórico podríamos decir que parten todas las definiciones del género teatral. Pero también la comedia, en su oposición, es ampliamente reconocida por surgir desde el mundo griego. Quizás la representación gráfica de esto es la imagen cliché utilizada para el teatro de las dos máscaras que se contraponen; la triste y la feliz.

Aún cuando la teoría de los géneros (que principalmente se ha encargado de una generación a partir de la narrativa) ha ido variando conforme al avance de los tiempos, esta se ha inspirado grandemente en lo propuesto por Aristóteles en su poética.

A partir de ese texto han surgido entonces nuevas visiones de géneros y definiciones de los mismos, sin embargo todas ellas parten por reconocer la tragedia y la comedia como géneros indiscutidos planteados desde la antigüedad.

La teoría de los géneros entonces se conforma a partir de Aristóteles. Aún así, existen dos vertientes de esta. La teoría clásica de define por ser un tanto más rígida, en cuanto es reguladora y preceptiva. Esta visión no sólo mantiene que un género difiere de otro sustancialmente, sino que

⁴⁶ Víctor Hugo, Prefacio de Cromwell, texto disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>

además piensa que estos deben mantenerse separados, creando así una visión más purista de los géneros.

La teoría moderna, sin embargo, no prescribe reglas y permite que los géneros tradicionales se mezclen asumiendo que de esta manera se producirán nuevos. Considera que los géneros pueden constituirse sobre la base de una mirada más purista, pero no excluyen la probabilidad de que éstos lo hagan también a partir del fenómeno de la inclusividad. Pero no sólo eso, sino que estos géneros dramáticos y teatrales tienen además una ramificación natural e histórica que los ha llevado a conformar sub géneros, los cuales a veces se han ido posicionando hasta convertirse en un género en sí mismo.

La lista que sigue a continuación contempla los géneros o las terminologías mayoritariamente aplicadas y aceptadas. Evidentemente la conformación tardía de ciertos géneros se ha ido incorporando hasta configurar nuevos lenguajes. Sin embargo, este listado no pretende abarcar la totalidad de acepciones genéricas, sino dar una muestra de las categorías que podríamos encontrar actualmente a modo de antecedente de lo que podemos vislumbrar hoy como género.

II. v) Listado de géneros y sus definiciones

a) Tragedia

Como ya lo dijimos anteriormente, la tragedia se planta en la escena teatral a partir de las definiciones y descripciones de la teatralidad otorgadas por Aristóteles. Una de las características más propias y particulares que Aristóteles propone para el género trágico es que, a través de él, se produce una experiencia purificadora para el espectador: la catarsis.

El fenómeno catártico, según Aristóteles, es el momento en el cual el espectador siente simultáneamente terror y compasión mediante la experiencia trágica. Ambos efectos, provocados en un espectáculo, se complementan y sus efectos corresponden también a la necesidad de la inserción de la tragedia en la estructura política, social y educativa de los griegos.

El sentimiento de terror y compasión, lo produce la identificación del espectador con el protagonista de la tragedia. De esta manera, el rol educativo bajo el cual se desarrollaba el teatro Griego cumplía su función. Tras sentir algún grado de identificación con la condición en la cual terminaba Edipo, por ejemplo, la moraleja, que apela a no transgredir el sino planteado por los Dioses, era clara y efectiva.

La tragedia se configura como el tipo más antiguo de teatro y está basada sobre ciertos supuestos propios del género. Por ejemplo: su índole siempre es de carácter serio; trata de un ser humano noble –representante de un alto estrato o clase social-; el protagonista se bate frente a obstáculos, sin embargo, no está dispuesto a realizar concesiones frente a las circunstancias; y, por último, el desenlace de éste termina de manera desafortunada.

Este protagonista en pugna, debe ser un personaje complejo, que defienda valores absolutos o por el contrario los transgreda. Debe, en cierta medida, traspasar el plano de lo puramente moral y terrenal. Con esto, nos referimos a que cada tragedia realiza una tensión evidente entre el orden cósmico y el humano, siendo este último, el encargado de transgredir una estructura en pro de construir finalmente un nuevo orden o reestablecer el inicial.

Se dice que la tragedia, aún cuando surge del paradigma griego, se desarrolla de igual forma en diferentes periodos históricos. Es así como el conflicto, u orden establecido contra el cual el hombre se revela, va variando según la mirada de los contemporáneos. Se dice que en el caso de los griegos el conflicto es con los Dioses, en el caso de los isabelinos, éste se manifiesta contra su yo interior. En la época moderna, sin embargo, se establece muchas veces la tragedia como la

oposición entre el personaje y su entorno. Bajo cualquiera de estas circunstancias, la fuerza ejercida por la situación externa debe ser mayor que el individuo y por ende debe derrotarlo.

b) Comedia

Al igual que la tragedia, la comedia pareciera remontar sus orígenes al mundo de los griegos. Aquí, Aristófanes se presenta como el principal exponente aún cuando hay quienes aseguran que en realidad el trabajo realizado por este autor sólo corresponde a farsas cómicas, ya que el surgimiento de la comedia podría ser considerado posterior.

Se dice que la comedia surge hacia la segunda mitad del siglo IV a.c gracias a poetas como Filemón, Dífilo y Menandro quienes escribieron lo que se conoce como la comedia nueva.⁴⁷

Muchos establecen que, si bien la catarsis es propia del género trágico, dentro de la comedia el fenómeno de la risa produciría efectos similares de purificación al espectador. Pero la comedia no solamente involucra un efecto específico de comicidad frente al público, sino que además maneja todos los valores socio-morales.

Se habla de la comedia como un género que está supeditado a sus propios cánones. Entre ellos, se han encontrado tres criterios fundamentales que la diferencian de la tragedia:

1. Sus personajes: dentro del personaje cómico, su condición o procedencia lo diferencia del trágico. El personaje en la comedia es modesto, es un representante de las clases inferiores que por lo general se revela contra los cánones establecidos por la sociedad. Aún así, este protagonista es de un carácter complejo ya que es a su modo un trasgresor. Las concepciones de estos personajes alejados de la aristocracia, surgen con el clasicismo Francés en el siglo XVIII. El motor básico de estos personajes se manejará a través del malentendido, las equivocaciones, el error.
2. El desenlace es feliz.

⁴⁷ Surgió, con características propias, en el periodo Helenístico. Es un renacer de la comedia en donde características y estructura cambiaron. Entre estos cambios está la desaparición del coro y la parábasis, momento donde los protagonistas de la tragedia salen dejando al coro como narrador, el argumento fue dividido en actos y se estableció un prólogo en el cual el autor presentaba sus opiniones.

3. Busca desencadenar la risa del espectador.

Sin embargo, y a pesar de cumplir con estos tres requisitos, la comedia presenta una amplia gama de sub géneros. Estos, son tipos de comedia que se diferencian entre sí por sus temáticas y por lo general se desarrollan en diferentes momentos histórico - temporales.

Lo interesante aquí, es ver como los sub géneros van mutando y van asumiendo nuevos nombres y categorías en relación a sus variables otorgadas por el período histórico en el cual se desenvuelvan. Este fenómeno se adecua y se evidencia bastante dentro del género de la comedia. Quizás, el motivo de esto sea que la comedia en sí es un género que colinda con lo popular, con la sociedad y con una comicidad a partir de la contemporaneidad para con ella. Desde este punto de vista, la comedia va asumiendo diferentes roles o denominaciones según el periodo en el cual se inserta.

La primera gran división que se hace en torno a la comedia, y que en un inicio se establece en la antigua Grecia como ya lo explicamos, es la que establece la diferenciación entre la **comedia alta y la baja**. Esta distinción se realiza según la calidad de los procedimientos que ésta utilice y tiene relación con dos formas diferentes de comicidad.

La comedia baja se acerca más a los elementos farsescos del humor – los que se explicitan más adelante en la farsa -. La comedia alta, utiliza procedimientos más intelectuales, sutilezas en el lenguaje y un humor que está más arraigado al texto dramático. Se dice que uno de los precursores de la alta comedia es Ben Johnson⁴⁸.

1. La comedia burlesca, también conocida como comedia de disparates o de chistes, es parte de la baja comedia. Presenta a personajes de carácter extravagante y bufonescos realizando un sin número de peripecias que parodian, a través de elementos carnalescos, grandes textos de comedias serias. La comedia burlesca es propia del siglo de oro español y se representaba por lo general en un contexto festivo como por ejemplo celebración de San Juan.

2. La comedia de capa y espada, que también forma parte del siglo de oro español, se desarrolla en tres jornadas y la acción es liderada por personajes que no exceden un cierto nivel social que oscila entre los caballeros y los nobles. Sus temáticas son usualmente de enredos amorosos.

⁴⁸ Poeta y dramaturgo inglés, nacido en 1572. Una de los exponentes de la alta comedia, especialmente con su obra *Every man has his humour* (1599).

A partir de ella se conoce también el sub género de la **comedia del figurón**, la cual se aproxima mucho más a la farsa en tanto sus personajes son de tono más grotesco y ridículo por lo que se apodaban "figurones". A partir del neoclasicismo, este tipo de comedia se va transformando en lo que se denomina **comedia de caracteres**, la cual dibuja los personajes en relación a sus propiedades psicológicas y morales. La comedia de caracteres se utilizó mucho en Francia durante el siglo XVIII.

3. La comedia de enredos, a diferencia de la de caracteres, utiliza personajes que se dibujan en relación a la acción que realizan. Esta acción conlleva a un mayor ejercicio anecdótico y usualmente maneja la inconstancia amorosa como el tema principal. El esquema de la comedia de enredos, aún cuando toca el tema amoroso, no se debe confundir con el melodrama, ya que no profundiza demasiado en el sentimiento.

A partir del siglo XIX y con dramaturgos como Bernard Shaw y Oscar Wilde, la comedia tiene un giro importante en su forma de ser concebida y se agudiza el trabajo intelectual de estas. Se establecen mayoritariamente juegos de palabras y un texto que propone la comicidad dejando de lado el gag o las parodias físicas. A este tipo de comedias se les denomina **comedia de ideas**.

4. Entremés: Parte de la comedia durante el periodo del siglo de oro español es también el entremés, el cual se configura como una pieza dramática corta que se insertaba entre la primera y segunda jornada como entre acto de otra obra. Posteriormente los entremeses fueron prohibidos (hacia 1778) por su vulgaridad tan ajena al periodo del neoclasicismo.

El entremés sin embargo es sustituido entre los siglos XVIII y XX por otro género teatral que insertaremos dentro de la comedia: **el sainete**⁴⁹. Esta pieza dramática es cómica, se desarrolla en un acto y es de carácter popular. Se desarrollaba, al igual que su antecesor el entremés, como intermedio de otra obra o hacia el final de ésta.

Hacia principios del siglo XX, el sainete sufre una decadencia natural, que dentro de España se traduce con una redefinición o recambio del género por el del **astracán**. El astracán o astracanada, se vale de la parodia, hace un uso excesivo del juego de palabras, se vale de los enredos amorosos, del chiste y de las equivocaciones.

⁴⁹ Significa fragmento delicado.

5. La comedia costumbrista, realiza una diferencia de clases y responde a una visión que maneja los tópicos de la vida popular. Se desarrolla en ambientes pintorescos y narra el medio y el carácter de las costumbres propias de una época o de una localidad.

6. La comedia satírica presenta de una forma bastante crítica ciertas prácticas sociales o relaciones humanas. Entre los máximos exponentes de este género esta Moliere.⁵⁰

Existen además definiciones que abarcan la comicidad no desde un sub género propiamente tal por tratarse de aspectos muy menores de la comedia. Este es el caso del **Sketch**, o esbozo en español, el cual es muy breve y por lo tanto utiliza personajes con prototipos reconocibles.

c) Drama

El drama, es un género confuso. La palabra, extraída del léxico griego, cuyo significado es "acción", tiene un doble significado. Drama se usa tanto para referirse a un género literario en general (el teatro) como posteriormente para un género teatral específico. Ambos significados hacen que esta palabra esté cargada de contenidos y significados comprimidos en una sola terminología.

En Francia, durante el siglo XVIII, el término surge particularmente para referirse a un género en particular: el drama burgués. Más tarde durante el siglo XIX aparecerá el drama romántico y lírico.

1. El drama burgués es la realización teatral del ideal burgués, y de ahí proviene su nombre. Este "ideal" consiste en el triunfo de la burguesía francesa por sobre la aristocracia y es inspirado por Diderot.

A finales del siglo XVIII, Diderot, precursor del romanticismo, se rebela contra los ideales clásicos. Las tragedias planteadas anteriormente por el mundo greco latino no son de real interés para el espectador puesto que no los identifica. Bajo este prisma, la creación de un género más cercano parece inminente. Así, el drama, sin perder el carácter trágico, agrega también situaciones de humor y elimina los tópicos extraídos de los héroes clásicos.

De esta manera se plantea un teatro más verdadero y más cercano a la realidad lo que se hace verosímil para el público. Se retrata la vida burguesa con un lenguaje menos declamatorio y prescindiendo de grandes escenografías. Los héroes, o protagonistas, ahora

⁵⁰ También encontramos el drama satírico, el cual se desarrolla en la antigua Grecia a través de farsas cortas que acompañaban en festivales a tres tragedias. Estos dramas satíricos se burlaban y parodiaban a las tres piezas trágicas que lo acompañaban.

son personas comunes y corrientes y el elemento dramático ya no radica en la tragedia personal de éstos sino más bien en las circunstancias de la vida cotidiana.

Por estas razones el término drama se ha convertido en el término más popular, siendo acuñado por el cine para referirse a situaciones que muestren de manera sensible y emotiva los conflictos cotidianos de personajes cercanos.

2. El drama romántico, es otra acepción de este género el cual es propio del siglo XIX y lleva su nombre por estar asociado al romanticismo. Este mantiene principalmente las mismas características del drama burgués propuesto por Diderot, salvo por que agrega personajes de diferentes condiciones sociales y rompe absolutamente con las unidades aristotélicas: transcurre en varios lugares diferentes (más de un cuadro), la acción se concentra en más de una historia y en relación a lo temporal transgrede la jornada.

La importancia aquí es que la mezcla de las situaciones cómicas y trágicas muchas veces homologan este género a la tragicomedia. Sin embargo la particularidad del drama romántico no sólo apunta al uso de ambos tonos teatrales, sino que elementos de mayor profundidad que lo caracterizan.

Uno de ellos es la importancia hacia el tema del destino, el cual muchas veces se vincula con el drama amoroso y la pugna entre la imposibilidad de concretizar el amor y la pasión que esto produce. Gracias a esta condición, muchas veces se ha escuchado decir que la diferenciación entre el drama y la tragedia es la escala bajo la cual la lucha con el destino se desarrolla. En la tragedia el hombre lucha contra los Dioses, en el drama lo haría contra sí mismo y su entorno. Pero la diferenciación más importante entre uno y otro sigue siendo el quiebre de las unidades aristotélicas, que hasta el surgimiento del drama se respetaban casi en su totalidad.

El drama romántico se aleja de la finalidad didáctica que hasta entonces el teatro había perseguido a través de otros géneros. La relación que se establece con el espectador apunta más bien a conmoverlo y emocionarlo, a impresionarlo y homologarlo en la escena.

3. El drama lírico es una acepción más particular que se acerca a la ópera, ya que fusiona la estructura del género del drama con una estructura musical y además la poesía traspasa la importancia de la representación apareciendo en primer plano.

El drama va adquiriendo diferentes apellidos a medida que el tiempo transcurre. En España se habla mucho del drama realista o social, el cual surge de la post guerra y, como su nombre lo dice, se preocupa de realzar las condiciones del proletariado y la miseria del pueblo.

d) Pieza

La pieza es un género que a pesar de haber surgido en el siglo XIX con el tipo de teatro planteado por autores como Chéjov e Ibsen, la pieza se asemeja al drama pero con algunas particularidades que la convierten en la "tragedia contemporánea".

La pieza concentra la acción en una unidad de espacio y adopta el realismo como su forma de interpretación. Esto le es muy útil, ya que resalta la importancia de la acción interna de los personajes, ensalzando su principal tema: el individuo.

La pieza es un género de poca acción, cuya anécdota se concentra en lo cotidiano. Los personajes se relacionan con o contra el medio, y su objetivo es cuestionar al individuo. Pero no solo muestra el conflicto de los personajes, sino que además busca generar una reflexión en el espectador, una especie de toma de conciencia.

e) Obra didáctica

Como su nombre lo indica, el género didáctico persigue justamente la finalidad educativa tras sus intereses artísticos. El texto del autor extiende sus propósitos artísticos y utiliza el argumento como una forma de exponer una tesis personal. El fin de esto es cumplir los postulados de este género a través de enseñarle a la sociedad alguna determinada corriente lógica.

La obra didáctica se vale de muchos recursos para lograr sus propósitos. Entre ellos, se produce un distanciamiento mayor que lo común para enfrentar las anécdotas, las cuales deben estar preferentemente alejadas del tiempo presente.

1. El teatro épico, denominado así por el estilo interpretativo y político de Bertolt Brecht⁵¹, se ha ligado mucho con el género didáctico debido a su distanciamiento como técnica escénica, como por su finalidad de enseñar. Sin embargo, no es estrictamente necesario ligar el teatro épico al género didáctico. Ciertos principios de construcción de personajes los diferencian y, además, la fuerza del teatro planteado por Brecht y su trascendencia como una de las vanguardias escénicas del siglo XX, constituyen su trabajo artístico como algo particular que se aleja de los cánones estructurales planteados por el género didáctico.

⁵¹ Cuyos antecedentes los encuentra en el trabajo de Piscator con el "Teatro de Proletariado"

El tema de la obra didáctica, casi siempre apela a la justicia, sin embargo no por esto se puede limitar el género a la exposición de valores puramente morales. En Latinoamérica, por ejemplo, muchas veces este género se ha utilizado en pos de la crítica social y la propaganda política. Se ha tendido a asociar la educación moral con el género didáctico ya que uno de los principales exponentes de este género a lo largo de la historia han sido los autosacramentales.

2. El autosacramental, que surge en la Edad Media bajo el nombre de *misterios o moralidades*, tienen su desarrollo entre los siglos XVI y XVIII. Estas piezas alegóricas religiosas tocaban generalmente el tema de la Eucaristía y se representaban durante Corpus Cristi. Los contenidos, claramente doctrinales, tenían un afán de evangelización.

Lo didáctico ha sido definido a partir de distintos géneros, sobre todo a aquellos que apuntan hacia la colectividad. Esto se debe a que los personajes del género didáctico funcionan como un símbolo o metáfora del individuo.⁵²

f) Teatro Documental

Este género, es bastante nuevo en relación a los otros y, aún cuando tiende a confundirse, definitivamente se aleja de lo que es el género didáctico. El teatro documental no plantea una tesis, sino que se caracteriza por utilizar sólo documentos y fuentes auténticas a modo de reconstrucción escénica testimonial.⁵³

Este género es propio del siglo XIX y es desarrollado a partir del trabajo realizado en Alemania por Piscator en la década de los años 20 y 30. Sin embargo su constitución oficial como género surge en la década de los años 50 y 60.

g) Melodrama

Tal como su nombre lo indica el melodrama es, en sus orígenes, una fusión entre el canto (la melodía) y el drama. Es un género que surge en el siglo XVIII donde la música interviene como uno de los actores principales apoyando los momentos centrales o más dramáticos de la acción.

Su aparición, tras la revolución francesa, esta bastante ligada al auge de la burguesía. El primero en hacer una definición del melodrama fue el filósofo Jean Jacques Rousseau, quién lo definió como "un tipo de drama donde las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan

⁵² Un claro ejemplo de esto se encuentra en la obra *Los Encantos de la Culpa* de Pedro Calderón de la Barca.

⁵³ En Chile el teatro documental se desarrolla bajo el rótulo de Teatro testimonial y es trabajado por connotados directores como Alfredo Castro (*La manzana de adán*) y Rodrigo Pérez (*Trilogía Testimonial*).

sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera enunciada y preparada por la frase musical⁵⁴

A partir de entonces, la música se ha ido alejando un poco de la construcción de este género y al mismo tiempo el melodrama ha ido obteniendo su popularidad a través de distintos factores que lo configuran. Uno de estos es el tono romántico, exagerado y a veces sensacionalista del cual el melodrama se apropia. Equívocamente se tiende a ligar al melodrama exclusivamente con el tema sentimental o las historias amorosas, confusión dada también por el traslado de este género al formato audiovisual y televisivo. Sin embargo, el melodrama tiene sus características propias que lo determinan.

El melodrama trata un tema de carácter serio, con personajes claramente definidos y un final feliz en donde el antagonista siempre saldrá castigado. Tiene además un carácter episódico, pero no por esto menos dramático. Muchas veces se confunde el melodrama con la tragicomedia por la presencia de ambos en su composición. Sin embargo, el melodrama se particulariza puesto que el tema central a tratar es la conducta humana la cual, se identifica con el espectador gracias a sus fórmulas conductuales. En este sentido su relación con el espectador es directa e implica un manejo de los sentimientos de éste que puede llegar a traducirse a partir de las siguientes formas: la tensión y la relajación dramática, el suspenso y la exaltación del sentimiento.

Aún cuando el melodrama se vale de la música para exaltar todas estas formas, no es lo mismo que hablar de otras formas teatrales que se valen de la música para su realización como podrían ser el musical, la ópera o la zarzuela.

h) Teatro Musical

Es un género que mezcla el teatro con la música y el canto dentro de la puesta en escena. Apunta hacia un espectáculo y aún cuando se asemeja a la ópera la principal diferenciación del teatro musical radica en el hecho que la música utilizada es de un carácter más popular.

Muchas veces en relación a la música y el teatro se ha escuchado nombrar a la **mojiganga** como un género menor. Este, que es exclusivo del siglo de oro español, se utilizaba en los fines de fiesta.⁵⁵ Son textos breves en verso, son de carácter cómico y remiten al carnaval y lo popular. Con el paso del tiempo estas se fueron transformando en los entremeses del teatro barroco. Sus

⁵⁴ <http://www.mundoprosa.com/foro/archive/index.php/t-1402.html>

⁵⁵ Un espacio musical breve que se presentaba al final de las obras de teatro como culminación del espectáculo.

temáticas las distinguían entre las para teatrales y las dramáticas. Las primeras tocan temas populares y las segundas son de mayor contenido y profundidad.

1. La zarzuela es un género menor que surge específicamente a partir del renacimiento español. Es una obra musical en donde se mezcla el canto con la declamación. Sus orígenes y su nombre se remontan a la musicalización de distintos misterios y dramas que se representaban en la casa de recreo de la familia Real llamada La Zarzuela.

i) Tragicomedia

Como su nombre lo indica, la tragicomedia fusiona tanto la tragedia como la comedia dentro de su forma de narración. Esto hace que, por lo general, se explique de manera muy simplista como si se tratara de una tragedia con un final feliz, como una comedia con un final trágico, como una obra que hace reír y llorar al mismo tiempo etc.

Sin embargo la tragicomedia, que a veces se traduce como el melodrama, tiene su particularidad en la forma de construcción de sus personajes. El protagonista de la tragedia tiene una meta determinada y la alcanza o bien llega a algo superior. Aún cuando a veces la historia sea desafortunada, muestra el ejemplo de un héroe siempre triunfador.

También le pertenecen a este género lo sobrehumano, la fantasía y la magia. Son comunes entonces los personajes tales como las hadas, los duendes etc. En relación a la estructura, la tragicomedia, se puede reconocer por su anécdota que se manifiesta con una estructura episódica, individuales entre sí pero con una temática en común.

j) Farsa

La farsa es un género que históricamente se ha visto ligado fuertemente a la comedia. La verdad es que la reputación de este género se ve aminorada y suele ser planteado como un género que construye una estructura anterior o de menor contenido artístico que el de la comedia.

La farsa es nombrada como tal a partir de un término latino⁵⁶ que etimológicamente indica "rellenar". Esto, deriva de la costumbre de insertar las farsas a modo de entremés entre obras de carácter dramático. Como dijimos anteriormente la farsa se asocia a la idea de comicidad.

⁵⁶ farcire

Aún cuando se podrían encontrar piezas teatrales que se definan de modo farcesco desde el periodo griego (Aristófanes) esta sólo se constituye como género en un periodo largo que abarca entre la Edad Media y principios del siglo XVII (El teatro planteado por Moliere).

Actualmente, la farsa no goza de gran reputación. Muchos apuntan a que sus escasos contenidos hacen de este género una serie matemática de risas ya que dentro de sus particularidades encontramos que esta es de carácter episódico, su principal objetivo es obtener de parte del espectador una risa desenfrenada dada por situaciones graciosas que se anteponen a la construcción de los personajes.

Por la comicidad inherente a la farsa, y dado que esta surge como una alternativa a los autosacramentales y las moralidades de la edad media, este género ha sido preferentemente desarrollado mediante el mundo de lo popular. De ahí que también se le ligue con las temáticas de un tono más sexual.

Sin embargo, hay quienes aseguran que la farsa no es un género ya que la manifestación de ésta se da a través de la mezcla de varios géneros teatrales o bien es un proceso de simbolización que puede sufrir cualquier género. También se cree que la máxima expresión de la farsa se logra con el teatro del absurdo, un tipo de teatro que nace en Francia a fines de la posguerra, ya que en éste las obras pasan por procesos de significación que muestran la incomunicación del ser humano.

La farsa se nutre de lo grotesco para su desarrollo. Sin embargo lo utiliza de una manera muy particular y diferenciada al tratamiento que se le da a éste desde la comedia. Edward A. Wright⁵⁷, analista teatral, plantea un camino que muestra los pasos o procesos de construcción que existe entre la farsa y la comedia. Estos parten desde la farsa como algo menor y a medida que se van agregando contenidos se puede llegar a denominar a esta farsa una comedia.

De la farsa a la alta comedia

Farsa

1. obscenidad
2. infortunios físicos (comedia bufonesca)
3. recursos o artificios de argumento (muy utilizados por Shakespeare en las comedias de enredos)
4. ingenio verbal (desarrollado por autores como Oscar Wilde)

⁵⁷ WRIGHT, Edward A. Para comprender el teatro actual. México. Editorial FCE. 1959

5. incongruencia del personaje (vale decir acción o palabra que es contraria a u apariencia)
6. comedia de ideas y sátira

Alta comedia

Hablamos de estos géneros porque son los que se han reconocido de manera histórica como los géneros o sub géneros teatrales. Sin embargo, hay un sin número de categorizaciones que se utilizan para denominar una serie de estilos o formas teatrales que han ido configurándose como un género a medida que pasa el tiempo.

II. vi) Los géneros en la actualidad: casos y ejemplos

¿Cómo podemos comenzar entonces con la redefinición de estos géneros a partir del teatro contemporáneo? Es necesario aquí, que comencemos por la búsqueda de referentes que nos entreguen información sobre diferentes géneros actuales que ya se encuentren en cierta medida establecidos.

En algunos países, las entidades culturales han aceptado estos nuevos géneros o formas más contemporáneas de teatralidad y han establecido un marco de referencia o descripción de cada uno de ellos en pos de facilitarle al público la comprensión, el análisis y la participación en concursos o fondos culturales.

Los fenómenos culturales, sobre todo el teatral, avanzan en Chile a pasos agigantados. Tanto así, que en muchos casos la vanguardia es un elemento propio o bien está desarrollándose a la par con lo que ocurre al otro lado del mundo. A partir de esta reflexión es interesante exponer dos casos puntuales a modo de comparación. El primero de ellos es el modelo de difusión del teatro Argentino y el segundo el del teatro Inglés.

Estos casos han sido tomados por dos razones que aportan al desarrollo de esta investigación. En el modelo inglés, se encuentra una división de géneros que está bastante desarrollada y pertinente para el contexto del teatro inglés. Esta división funciona de manera coherente para denominar a los espectáculos teatrales que se desarrollan en ese país y, aún cuando debemos recordar que ese modelo tiene que ver exclusivamente con un contexto territorial, socio cultural y económico específico, me parece que es un aporte poder insertarlo en esta investigación a modo de ejemplo.

En el caso del modelo argentino, me pareció de gran interés que esta fuera una división de géneros que efectivamente se usa dentro de las carteleras teatrales de los diarios. Debemos recordar que uno de los objetivos de nuestra investigación tiene que ver con mejorar la difusión en las carteleras. Por lo tanto, tomar un modelo que ya esté funcionando de esta forma es un ejemplo importante para el desarrollo de nuestro análisis.

a) El caso de Argentina

La cartelera teatral Argentina que se difunde en los diarios, utiliza un amplio espectro de géneros teatrales los cuales presentan los espectáculos según categorías.

Si bien los argentinos ponen en su cartelera teatral una gran gama de espectáculos, no todos ellos responden a una clasificación específicamente teatral del modo aquí entendido. Sin embargo, este

ejemplo sirve para apreciar dos aspectos: el primero de ellos, que las carteleras que se presentan en los diarios Argentinos sí utilizan esta categorización de géneros para su difusión, el segundo, el amplio desarrollo de espectáculos que se realizan en la capital bonaerense y la forma en la que éstos se difunden mediante el género.

Podemos extraer entonces un listado de los géneros que se utilizan para la difusión, sin embargo no podemos realizar una comparación entre el género utilizado y las características del espectáculo que determina. Evidentemente para esto, sería necesario poder participar de estos espectáculos como espectador. Lo interesante es poder apreciar cuáles son los rótulos o categorizaciones que se utilizan. Algunos de los géneros que aparecen en la cartelera son⁵⁸:

Géneros Argentina
Aventuras
Comedia
Comedia dramática
Comedia musical
Danza
Documental
Drama
Espectáculo coreográfico
Grotesco
Humor
Improvisación
Infantil
Music hall
Musicales
Revista
Sainete
Suspenso
Teatro danza
Títeres
Unipersonal
Variete

Como podemos ver, no solamente se utilizan géneros, sino que además sub géneros que especifican aún más la puesta en escena. Este es el caso, por ejemplo, de la diferenciación que se hace en relación a la comedia dramática y la comedia musical o el sainete.

⁵⁸ Estos géneros han sido extraídos del diario Argentino *La Nación*, específicamente de su versión electrónica la que se encuentra disponible en el link <http://www.lanacion.com.ar/entretenimientos/cartelera/ObraBuscador.asp?Origen=4ta>

b) El modelo Inglés

En Gran Bretaña, específicamente en Inglaterra, el Consejo Británico de la Cultura⁵⁹ ha definido cierta categorización de géneros bastante amplia y adecuada para las formas teatrales actuales. De ahí que se presente como un modelo interesante de incluir en esta investigación.

Es muy interesante ver la cantidad de géneros teatrales que definen los ingleses. Sin embargo, estos criterios no podrían aplicarse de la misma forma en nuestro país. Según las descripciones de que se incluyen aquí, podemos ver que el desarrollo teatral en Chile aún no está tan avanzado como para definirse a partir de modelos extranjeros.

La identidad de cada lugar sirve como contexto para darse cuenta que aún cuando uno logre establecer una taxonomía propia de géneros, la aplicación de ésta sólo sirve para modelos locales. Es evidente que las artes escénicas proliferan de manera diferente según el momento histórico, pero también el lugar donde se insertan. La categorización Inglesa utiliza entonces los siguientes géneros⁶⁰:

- 1. Teatro circo:** Mancomuna de forma exitosa las habilidades circenses con narrativas o textos clásicos, la aplicación de la técnica extraída del circo va más allá que la utilización de malabares.
- 2. Comedia en vivo (Live comedy):** inspirado en un fenómeno que surge en bares ingleses a fines de los años 70. El formato se extrae de una modalidad inspirada del fenómeno norteamericano denominado como stand – up comedy.⁶¹
- 3. Arte vivo (Live art):** se usa para nombrar y denominar las diferentes formas que adopta la cultura de la performance.
- 4. Teatro musical y opera**
- 5. Nuevas dramaturgias (New writing):** autores de textos contemporáneos (desde mediados de los 90 hasta la fecha)
- 6. Teatro de medios (New Media Drama):** formas teatrales que utilizan las nuevas tecnologías para la escenificación de los textos. Se ha planteado casi como un estilo particular el hecho de fusionar la actividad escénica con recursos tecnológicos que apoyen o sean utilizados como una forma de creación.

⁵⁹ British Council

⁶⁰ Referencia de estos géneros obtenida en <http://www.britishcouncil.org/arts-drama-activities.htm>

⁶¹ Este tipo de teatro, traducido como "comedia de pie", se reconoce como aquellas formas de entretención insertadas en bares y clubes donde un actor habla sobre ciertos temas de contingencia, de manera humorística, sólo valiéndose de un micrófono.

- 7. Teatro físico y visual:** se habla del teatro físico y visual como una aproximación teatral mediante un lenguaje que se diferencia del teatro tradicional por la utilización de otros recursos tales como marionetas, la danza y las artes visuales.
- 8. Ciencia y arte: (SCI – ART):** colaboración interdisciplinaria entre las artes y la ciencia. El mundo de las ciencias se ha dado cuenta que una de las mejores formas de difundir los avances y descubrimientos obtenidos es precisamente la interpretación artística de estos.
- 9. Arte (teatro) callejero:** Este tipo de espectáculos incluyen muchos tipos de expresiones artísticas, entre ellas las marionetas, el circo, la música etc.
- 10. Teatro de textos clásicos:** Corresponde a los grandes clásicos de la literatura universal.

Como podemos apreciar esta categorización utilizada en gran Bretaña responde, en primera instancia, a las necesidades de abarcar estilos y formas teatrales contemporáneas que van surgiendo. Desde este punto de vista existe una renovación de las categorías en pro de una mejor definición de los espectáculos.

Lo cierto, es que estos rótulos utilizados para decomponer la situación teatral actual no corresponde en estricto rigor a géneros teatrales, sino que más bien se establece en relación a otros criterios y parámetros que hablan más bien desde una puesta en escena que desde una composición en referencia al género.

Esto es interesante. Quizás, no es adecuado realizar una división por género, sino que la difusión de estas obras se condice de una forma más adecuada a partir de el formato, recursos o temáticas de la puesta.

c) Chile: identidad de géneros o categorías locales.

¿Qué es lo que ocurre en Chile? ¿Existe a nivel local una categorización teatral que responda a algún parámetro, ya sea de género u otro?

La verdad es que el ejemplo más cercano a la categorización establecida por el Consejo Británico de la Cultura, es su homólogo local, el Consejo de la Cultura y de las Artes (CNCA). Para llegar a establecer la postulación a las líneas de fomento de las artes, en el área teatro, ha desarrollado un formulario en el cual es necesario reconocerse en un género teatral para la creación artística.

Este formulario se divide en géneros o categorías que incluyen: teatro, teatro callejero, teatro físico, teatro infantil y juvenil, teatro con fines educativos, títeres y marionetas, teatro musical y ópera.

La verdad es que a parte de estas categorías estructuradas por el CNCA, existe una amplia diversidad de espectáculos que se están generando y que apuntan precisamente a una investigación en nuevos lenguajes y formas escénicas, realizando trabajos que son cada vez más particulares en sus puestas escénicas.

II. vii) La encuesta realizada a los público del TEUC

Evidentemente, nuestro interés apunta a generar nuestra propia taxonomía a partir de categorías locales. Pero para esto, es necesario, como vimos en los modelos anteriores, utilizar categorías que respondan al contexto nacional.

El espectador es parte fundamental de la realización de estas categorías, ya que éstas deben responder a géneros que ellos conozcan o sean capaces de descifrar. El espectáculo teatral está hecho para ser visto por alguien y las obras se generan a partir de la necesidad de la elaboración de un discurso que debe ser comprendido y difundido al público.

Es cierto que, si bien nuestra pregunta apunta a la relación existente entre medios de difusión (cartelera) y públicos, existen una serie de elementos que condicionan la falta de asistencia al teatro y que no tienen necesariamente que ver con la calidad o cantidad de difusión. Algunos de estos podrían ser:

- La educación artística, propia de cada espectador que hace que este tenga un interés previo por las artes escénicas.
- La proliferación de salas y espectáculos que se suman a la falta de reseñas por lo que se dificulta una elección.
- El servicio prestado por las salas, el cual a veces no es cómodo o adecuado, tanto es su infraestructura como en el entorno (si hay o no estacionamiento etc.)
- La calidad de los espectáculos. La experiencia o el primer acceso es de suma importancia, ya que un espectador que no tenga una buena experiencia artística no sentirá la necesidad de volver al teatro.

Ahora bien, la importancia de los géneros como medio de difusión ¿Cómo saber cuáles son las preferencias del espectador? ¿Cómo este se relaciona con los géneros y cuánto conocimiento tiene de cada uno de ellos?

A partir de estas interrogantes se realiza, dentro de nuestra metodología propuesta, la encuesta al público. Una vez que el espectador decide asistir a un espectáculo teatral, es necesario saber por qué decidió elegir una obra en específico. Los factores pueden ser muchos, sin embargo nuestro

principal interés apunta a saber si es que el género de la obra cumple aquí algún rol fundamental dentro de esta elección.

Si efectivamente resultara ser que el género es de importancia en la decisión, una segunda interrogante tiene relación con cuál de todos los géneros es el que el público prefiere o elige para realizar esta elección. Aún más, no solamente importa saber cuales son los géneros que eligen, sino que además cuales efectivamente conocen.

Podría suceder, por ejemplo que el público solamente asistiera a los espectáculos que se definen con géneros que a ellos les son familiares. En este caso, de nada serviría la innovación que ciertas compañías hacen al momento de definir sus trabajos, o la inserción de nuevos géneros o formas de teatralidad. Muchas veces los creadores inventamos rótulos o categorizaciones para nuestras obras, sin embargo, estos no sirven de nada si no son capaces de comunicarle al espectador algo en relación al montaje. En cierta medida podemos decir que los géneros son indicadores únicamente válidos si generan conocimiento o referencias en el receptor, en este caso, el espectador.

La encuesta⁶² funciona como una medición cuantitativa de la apreciación del público en relación al tema de los géneros teatrales. Ésta, ha sido elaborada y diseñada para conocer la opinión del público y por lo tanto, se ha desarrollado dentro de un contexto donde este público asiste: el teatro.

En este caso, gracias a que esta investigación se enmarca dentro de una pasantía en el TEUC, he tenido la posibilidad de pasar esta encuesta en el público asistente a este teatro. El TEUC, dentro de su política de formación de audiencias, esta constantemente desarrollando encuestas que ayuden a diseñar estrategias de difusión junto con políticas de acceso más adecuadas que apunten a recoger la opinión del público asistente. Dentro de estas encuestas se me ha permitido desarrollar una que sirva para recoger la información necesaria.

a) El contexto de desarrollo de la encuesta

La encuesta se ha desarrollado en un periodo que abarca un mes, entre mediados de julio a mediados de agosto. Ésta se ha entregado en las funciones de los días sábados y domingos del Teatro de la universidad Católica en el contexto de la programación de la obra *El pequeño Violín*.

⁶² Ver el modelo de esta encuesta en el anexo nº 6

La obra *El pequeño violín*, corresponde a la programación de teatro para niños del TEUC. Esta obra, escrita por Jean Claude Grumberg y dirigida por Elías Cohen, se llevó a cabo entre los meses de Junio y Agosto del presente año. Las funciones se desarrollaban los días sábados y domingos a las 16:30 hrs. Esta obra se dio en la sala Eugenio Dittborn, la cual tiene una capacidad para 280 personas. La temporada tuvo durante sus tres meses de temporada un total de 8.177 espectadores⁶³.

Las encuestas realizadas alcanzan un total de 460 las que, aún cuando no corresponden a una muestra muy grande son bastantes para el periodo de tiempo en el cual estas se desarrollaron. En promedio, se realizaron aproximadamente 57 encuestas por función, lo que es una muestra considerable del público asistente si consideramos la longitud de la encuesta y el hecho que la mayor parte del público asistente correspondía a niños, los cuales por razones obvias no contestaban la encuesta.

b) Los resultados de la encuesta

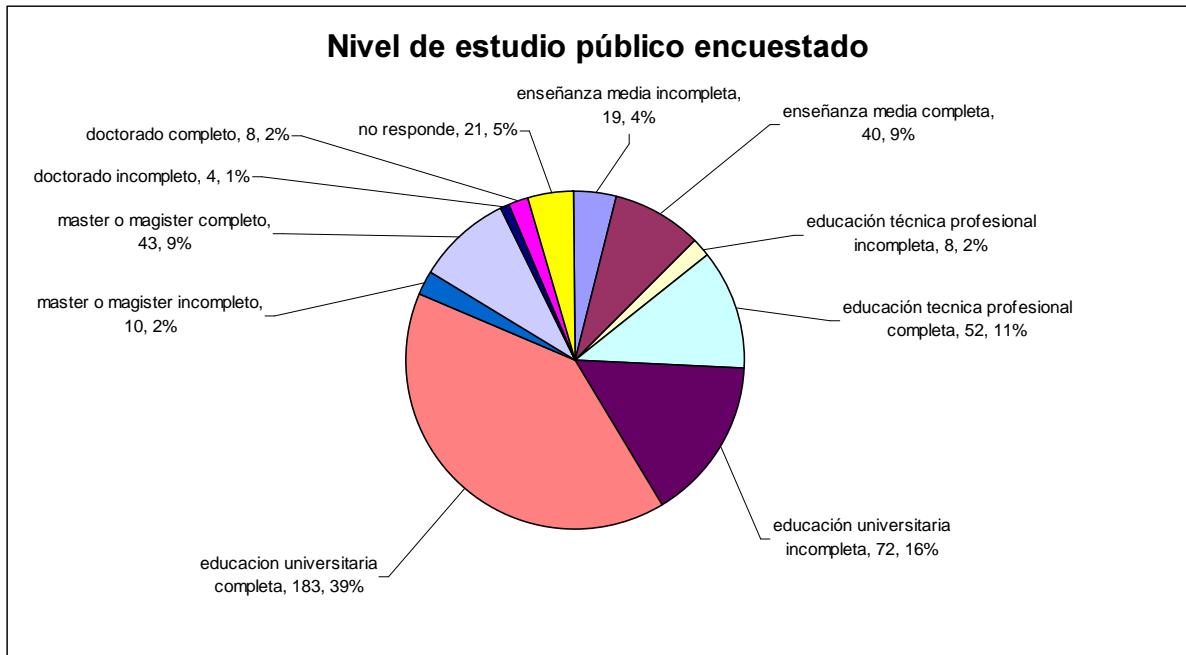
De estas 460 encuestas realizadas, 259 corresponden a mujeres y 193 a hombres (ocho de las personas encuestadas no pusieron sus datos en la encuesta). Es importante señalar también que dentro de este universo encuestado se pregunta por el nivel de estudio de las personas que responden la encuesta.

1. El nivel de estudio alcanzado por el público encuestado

Dentro de los datos de relevancia para la medición de esta encuesta, se encuentra el nivel de estudio alcanzado por el público. Este revela información sobre el público que contesta nuestra encuesta, el cual también corresponde al público asistente al TEUC para esta obra en particular.

Mostramos entonces a continuación un gráfico que muestra los porcentajes correspondientes a cada nivel de estudio.

⁶³ Datos facilitados por el TEUC.



Como podemos ver, la mayoría de los espectadores son profesionales universitarios (el 39%) seguidos de estudiantes universitarios (16%). Por el contrario, el menor porcentaje (2%) de las personas que contestan la encuesta corresponden a personas que poseen un doctorado completo.

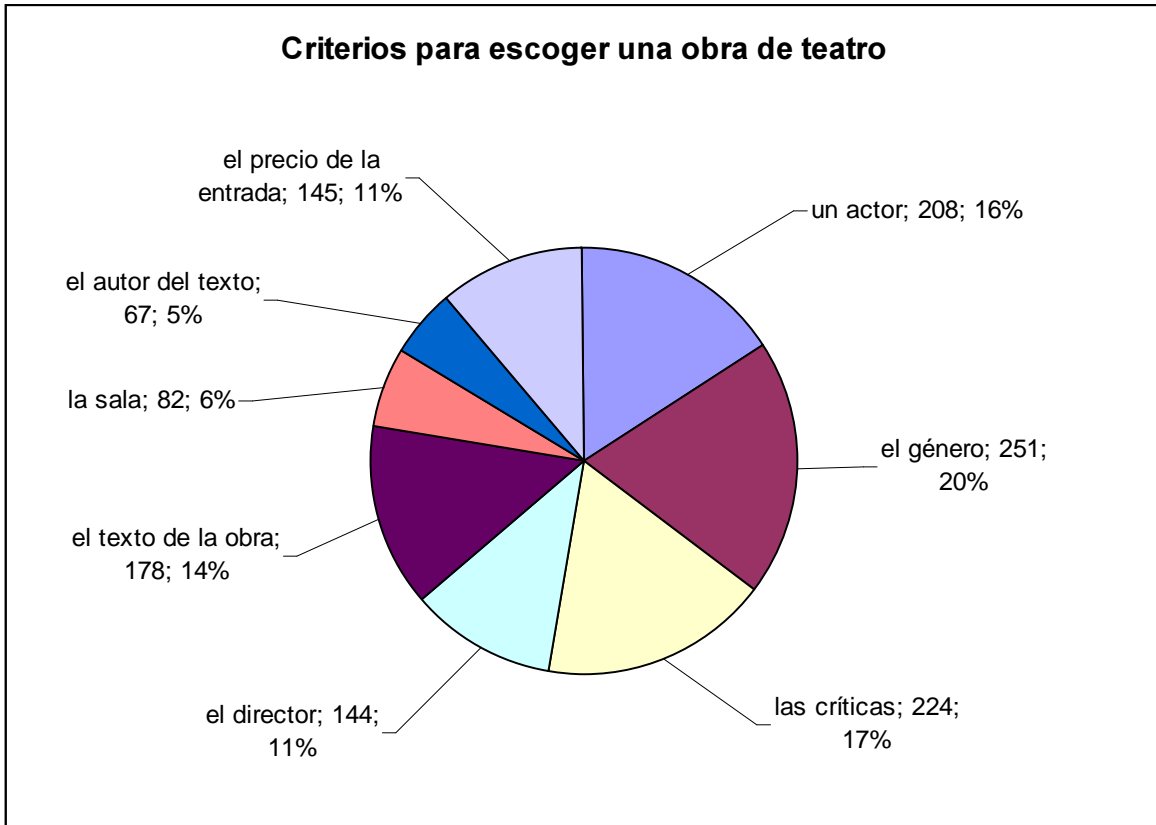
La importancia de estos datos nos da un marco que mide el aspecto cultural de las personas que están respondiendo la información dada. Aún cuando la muestra está delimitada por el público que asistió a las funciones de *El pequeño violín*, este universo de medición es también parte del público que asiste al teatro y por ende es de nuestro interés.

2. Los criterios para escoger una obra de teatro

Una pregunta de sumo interés para nuestros propósitos investigativos, resulta ser sin duda alguna la que mide los criterios para escoger una obra de teatro. Si nos preguntamos por la mejora en las carteleras teatrales y apostamos que el género podría ser un elemento que aportara a este objetivo, necesitamos saber qué tan importante es este elemento al momento de elegir un espectáculo teatral.

Sin embargo, es evidente que existen también otras razones por las cuales el público elige una determinada obra. Se le han dado a los encuestados otras opciones. Entre éstas se encuentra, además del género, la participación de un actor determinado, las críticas de la obra, el director

de la puesta en escena, el texto, su autor o dramaturgo, la sala en la que esta obra se presenta y por último el precio de la entrada.



Los resultados de esta medición en relación a los criterios para escoger una obra de teatro son muy favorables para la investigación. Como podemos ver, la mayoría del público encuestado (el 20%) señaló que el género como uno de los criterios importantes para la elección de una obra de teatro.

Las críticas y los actores, también juegan un rol importante en esta elección. Podemos inferir entonces que los criterios artísticos son valorados por sobre otros como podrían ser la sala (6%) o el precio de la entrada (11%).

Aún así, el autor del texto se presenta como uno de los criterios seleccionados con menor importancia (solo un 5% de los encuestados). Esto puede ser debido a que, dentro de la difusión tampoco se señala el autor del texto.

Las personas, obtienen información de las obras principalmente a través de la crítica y la reseña que estas hacen, otros teatros publicitan sus obras mediante insertos en la prensa que incluyen fotografías de los actores (como por ejemplo el teatro Alcalá).

La importancia entonces de la información que se entrega sobre la obra en los medios de comunicación escritos es vital, ya que según ésta el público decide qué ir a ver.

3. Los géneros que el público conoce

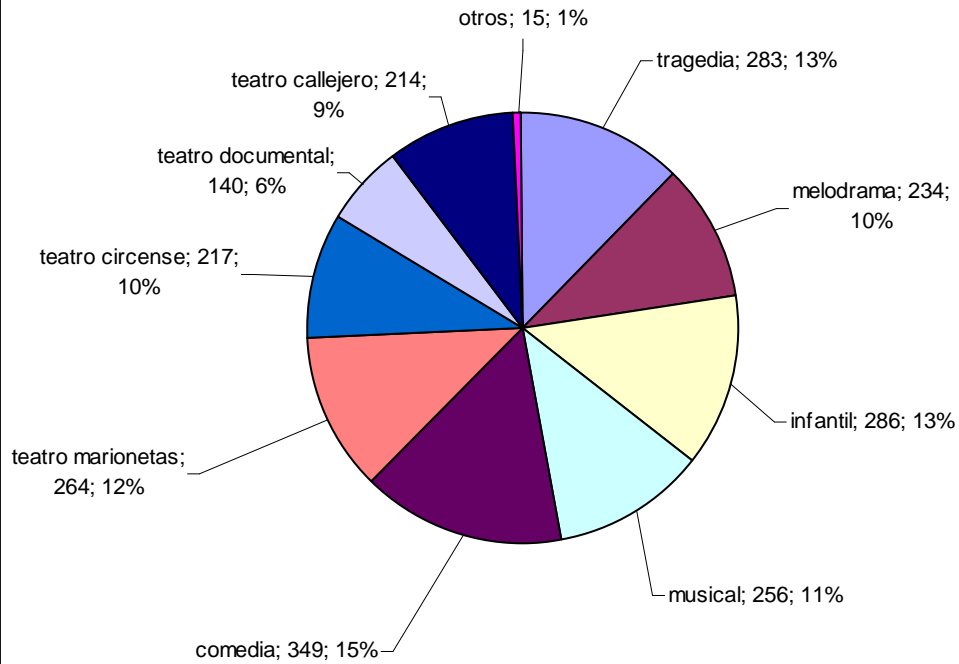
Ya entrado al tema de los géneros, y como hemos señalado a lo largo de esta investigación, es necesario antes de establecer categorías de géneros, saber cuáles son aquellos que el público reconoce. Recordemos que es importante que la difusión sea clara e incluya conceptos que sean descifrables por parte del espectador.

Dentro de esta encuesta, se señaló algunos géneros que se utilizan más frecuentemente. Éstos fueron los siguientes:

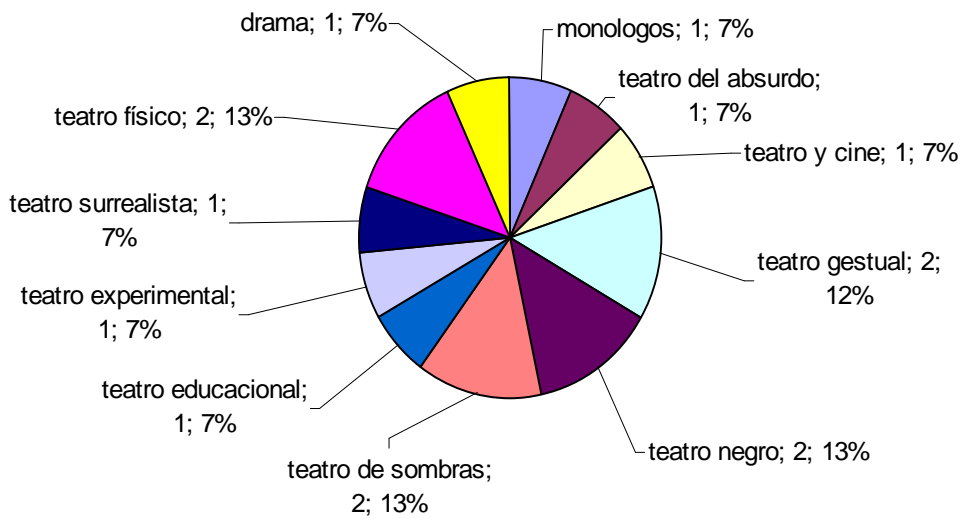
- Tragedia
- Melodrama
- Teatro infantil
- Teatro musical
- Comedia
- Teatro de marionetas
- Teatro circense
- Teatro documental
- Teatro callejero
- Otros

Estaba la posibilidad de definir "otros" donde el encuestado podía escribir algún otro género que el conociera y encontrara que no estaba representado en la lista. Mostramos, entonces, a continuación dos gráficos. El primero de ellos es el que muestra cuales son los géneros que el público conoce y el segundo el listado de otros géneros.

Géneros que el público conoce



Otros géneros que el público conoce

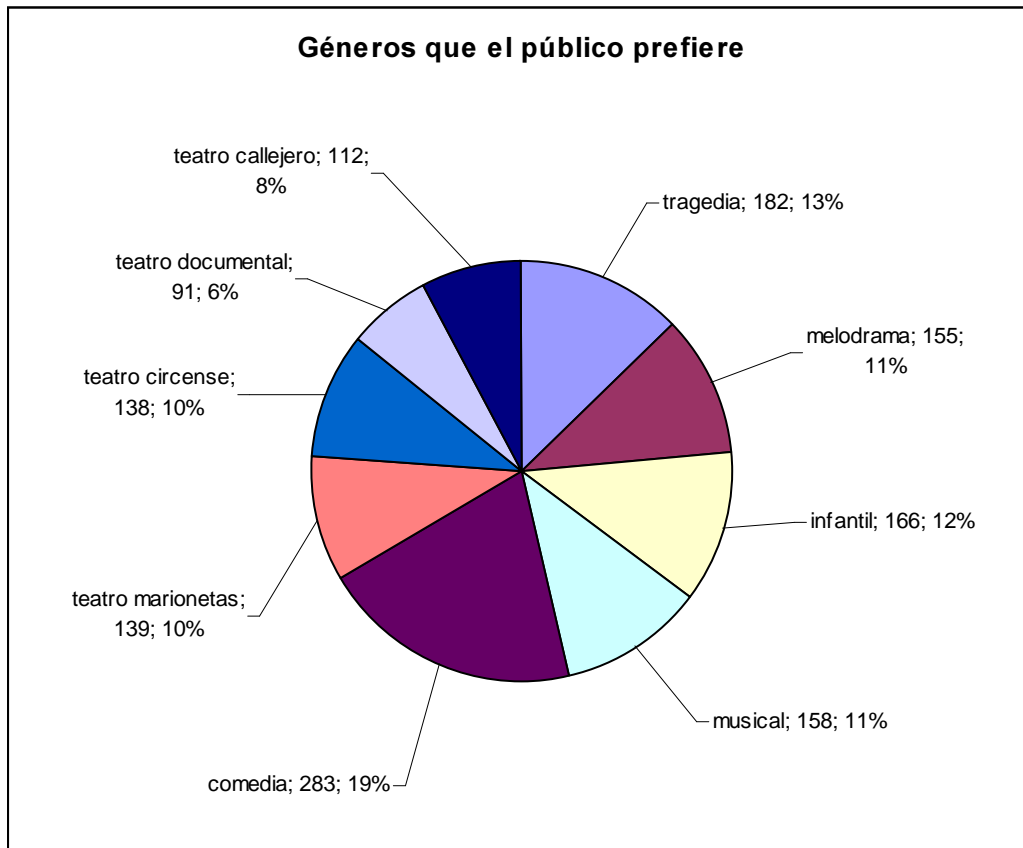


Podemos ver, dentro de este gráfico, que no todas las categorías señaladas por el público corresponden a géneros. Por ejemplo, este es el caso de los monólogos. Por otro lado, hay algunas de estas categorías que se pueden haber visto influenciadas por géneros que se están difundiendo actualmente de manera masiva como es el caso de "teatro y cine", el cual puede corresponder a que en esos momentos se estaba realizando la difusión de la obra *Sin Sangre*, de la compañía Teatro Cinema, la cual forma actualmente parte de la programación del TEUC.

4. Géneros que el público prefiere

Una cosa es que el público conozca un determinado género y otra muy diferente es que éste sea de su preferencia. Podemos visualizar aquí, a partir de la misma lista de géneros utilizada en la pregunta anterior, cuáles son los géneros preferidos del espectador.

La importancia de esta pregunta apunta a que si, efectivamente, en los medios de difusión escritos se insertaran los géneros de las obras, podrían haber algunas que, respondiendo a los géneros que el público prefiere, podrían verse beneficiadas.



La mayoría de las personas (un 19%) prefiere la comedia. Aún cuando se podía pensar que los resultados favorecieran a este género en particular, debo reconocer que al comenzar con la medición de las encuestas, pensé que este porcentaje podría ser más alto.

Por el contrario, el teatro documental es muy poco preferido por el público. Sin embargo, hay que considerar que es también el género que el público encuestado menos conoce.

c) Conclusiones de la encuesta

En relación a la encuesta puedo decir que, a pesar que no es una muestra muy grande, debido los límites de tiempo para realizarla, es bastante útil para los propósitos de esta investigación.

Dentro de los resultados, el que más nos sirve para nuestros objetivos propuestos es el que muestra que el género es el criterio más importante al momento de elegir una obra de teatro. Proponer una mejora en las carteleras, a partir de la redefinición del género, era una apuesta o hipótesis inicial de la investigación. Sin embargo, la importancia de este tema queda, en cierta medida, avalado por los resultados obtenidos en la encuesta. Lo que hace que la aplicación de los resultados finales de esta pasantía cobren mayor importancia.

Por otro lado, me pude dar cuenta de la importancia de la realización de los estudios de públicos. Muchas veces uno actúa sobre la base de prejuicios o suposiciones y, en relación a estos, analiza una programación o sustenta una determinada creación artística. Dentro del TEUC, he podido aprender que la medición de audiencias es un aspecto fundamental dentro de la programación artística y las actividades que se realizan en torno a ésta.

Conocer la comunidad que asiste al teatro es importantísimo en términos de programación, no sólo en cuanto a los contenidos de ésta, sino que, conocer al público que asiste a la sala, ayuda a realizar mejoras en infraestructura y servicios aledaños a la obra. La encuesta funciona en este caso como un elemento de medición, sin embargo el TEUC, aparte de estas realiza una serie de actividades que persiguen incorporar a los públicos a los procesos creativos y artísticos. Algunas de estas actividades, son charlas, foros, talleres, etc.

La formación de audiencias, en este caso mediante la incorporación del género en los medios de difusión, es trascendental como un aporte a la mejora del acceso cultural. La encuesta que realizamos es una pequeña muestra que, sin embargo, resulta un antecedente importante para los parámetros de difusión que se puedan establecer a futuro.

II. viii) La elaboración de la taxonomía

La elaboración de una taxonomía propia es posible ya que se ha generado un estudio sistemático de los géneros, se ha entrevistado a diferentes creadores de la escena nacional y se han recogido las impresiones del público.

Como ya lo señale al comienzo de esta investigación, la idea de realizar una taxonomía para la clasificación de obras por criterios de categorización no surge espontáneamente. Se dio el ejemplo de Patrice Pavis y su taxonomía elaborada para la crítica teatral.

Este modelo es fundamental, ya que a partir de él surge la claridad para elaborar nuestro modelo propio. Es preciso entonces proceder a explicar cómo es la taxonomía realizada por Pavis.

a) Pavis, un principio de categorización para la crítica

Patrice Pavis, en el año 1980 se pregunta sobre la crítica teatral y la forma de lectura que esta realiza sobre los espectáculos teatrales. Bajo este paradigma de interpretación, relativo y ambiguo ya que se estructura y se conforma según el crítico, ve como necesaria la formalización de un metalenguaje totalizante para la crítica teatral.

Esto, que a simple vista parece ser una mera clave descriptiva o de interpretación, se elabora mediante una taxonomía que habla sobre los diversos componentes de la representación. Ahora bien, esta taxonomía no es limitativa y es el modelo utilizado para la elaboración para la nuestra.

El espectáculo teatral se puede concebir, evidentemente, desde otras perspectivas diferentes a las que aquí están citadas. Por supuesto, que además, es necesario contextualizar el momento en el cual Pavis realiza esta taxonomía. Él concibe la relación entre puesta en escena y claves de recepción crítica a partir del año 1980, y si bien no es hace mucho tiempo atrás, la escena y la vanguardia teatral han tenido un avance importante en las últimas décadas.

Patrice Pavis parte, en un proceso ampliado, con la definición de a terminología teatral en alrededor de 500 términos críticos los cuales son posteriormente publicados en un libro conocido como el Diccionario Teatral⁶⁴. Pero de manera posterior, reagrupa estos términos dentro de una taxonomía que apela a la creación de un principio clasificador. El sistema que se obtiene pretende ser efectivo para la comprensión crítica de los espectáculos.

⁶⁴ PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 2005

Nos interesa observar este procedimiento, ya que podría extraerse parte de este modelo para una aplicación similar en términos de recepción de audiencias. Lo importante aquí no es solamente mejorar la comprensión de las formas del teatro actual, sino que además encontrar claves para la forma de difusión de éstas.

La taxonomía de Pavis y sus principios clasificadores

Se obtiene a través de esta taxonomía, un sistema de nueve principios clasificadores. Estos hablan de los diferentes componentes de la representación teatral y pretende mejorar diferentes niveles de intervención tales como: el análisis de las estructuras dramáticas y dramaturgias, la recepción del espectáculo, la reseña, la interpretación a partir de una teoría de discurso escénico.

En relación a la reseña de las obras, es bastante interesante señalar que aquí está pensado desde el plano de la elaboración de ésta. El crítico teatral muchas veces debe tener la responsabilidad de hablar sobre la reseña de la obra en cuestión a partir de su propia comprensión escénica. Hay casos en los cuales esta reseña es obtenida a partir de los escritos de los propios creadores. Sin embargo, en reiteradas ocasiones lo que se desprende del producto escénico no se condice con ésta. De ahí la importancia de incluirla como uno de los niveles a intervenir.

Los nueve principios clasificadores son entonces los siguientes:

1. **La dramaturgia:** Con ella, nos referimos evidentemente al tipo de argumento o fábula que la obra represente. En esta se incluyen las unidades aristotélicas y toda aquella técnica que por objetivo tenga establecer los principios de construcción de la obra. Las dramaturgias como reproducción de una realidad han ido variando según los avances de las nuevas tendencias artísticas. Si bien es cierto que ya no toda dramaturgia respeta las unidades aristotélicas, las nuevas formas de escritura ahora utilizan formas más cotidianas de representación junto con la fragmentación como elemento constitutivo de un teatro más contemporáneo. La construcción dramática se fusiona ahora con nuevas técnicas y elementos, incluyendo la fusión o el pastiche dramático.
2. **Categorías teatrales y criterios de estética:** Cada obra tiene su contexto de representación y como tal está inserta dentro de un movimiento estético determinado y configurado por alguna época o estilo de teatro en particular. Es importante señalar que aquí no estamos aún hablando de géneros sino que de categorías que tienen relación con la morfología teatral determinada. Como algún ejemplo de esto se encuentra el teatro del absurdo, el teatro realista etc.

3. **Géneros y formas:** En esta etapa encontramos lo que nos parece de mayor interés. Otro criterio evidentemente está dado por el género que una obra adopte en su forma escénica. Dentro de esta categoría se pueden encontrar cualquiera de los géneros que hemos definido anteriormente en esta investigación.
4. **Principios estructurales:** Dentro de los principios estructurales nos referimos a todos aquellos elementos formales de construcción escénica que se nombran al momento de realizar la crítica teatral de algún espectáculo definido. Aquí hablamos por ejemplo de la coherencia de la puesta en escena y sus distintos componentes, nos referimos a la distancia o el distanciamiento planteado por alguna obra de carácter Brechtiano etc.
5. **Escena y puesta en escena:** la puesta en escena es configurada por un sin número de elementos que hacen posible el espectáculo escénico. No solamente el espacio dónde se desarrolla la actividad teatral es importante, sino que además qué es lo que se posiciona en ese espacio generando un signo escénico. Nos referimos aquí a todo aquél elemento escenográfico, vestuarios, iluminación, etc.
6. **Actor y personaje:** todo elemento que tenga que ver con las categorías actorales. Por ejemplo, las formas de actuación utilizadas, los estilos, la energía, la presencia, y toda artimaña actoral que se utilice para la mejor representación del texto, como podría ser por ejemplo el Deus ex machina.⁶⁵
7. **Recepción:** la identificación y apelación que el espectáculo pretenda tener frente a un determinado público. Aquí, se trabaja en base a lo que la obra tiene como objetivo de recepción, por ejemplo generar la risa, la compasión etc. También es importante la coherencia entre lo que la obra pretende entregar y la recepción del público.
8. **Texto y discurso:** El análisis de la forma del relato, o cómo este está estructurado es de suma importancia. El discurso puede adoptar diferentes formas como podría ser un diálogo, un monólogo, o un contexto particular como el verso o la poesía.
9. **Semiología:** por último otro factor importante es la recepción en relación a la decodificación signica propuesta por un espectáculo artístico. Todo lo que se encuentra

⁶⁵ Significa "Dios surgido de la máquina" y es una técnica escénica utilizada en el teatro Griego que consiste en una grúa que introduce una Deidad que entra a escena a solucionar la situación.

sobre un escenario significa. El espectador está constantemente dándole una interpretación a los diferentes elementos que a través de su forma y disposición escénica comunican algo.

Esta taxonomía, podría funcionar como un referente para la elaboración de una propia que, sobre la base de nuevos criterios más apegados a la relación del género y la recepción que el espectador tenga de ellos, sirva como una mejor forma de difusión artística.

Estos nueve elementos o categorías que se presentan como una guía para la interpretación de los espectáculos artísticos, siempre pensada desde la crítica, reconocen los géneros y formas como un elemento más de la construcción de una pieza teatral.

Podríamos decir entonces que tras esta diversa muestra de géneros, estilos y formas de categorización, se comienzan a dar ideas de categorizaciones en pro de la creación de nuestra propia taxonomía o al menos un listado de categorías de espectáculos que se puedan conjugar en pro de una delimitación de género.

b) Criterios de clasificación de nuestra taxonomía: los géneros actuales

Evidentemente la división de las obras por género resulta impensable si no somos capaces de definir estos géneros. El problema corresponde entonces a que generalmente se conforman nuevos géneros, o más bien nuevas categorías bajo las cuales las compañías actuales definen su trabajo. Cuando uno le pide a estas compañías que definan un género de su obra, los creadores muchas veces mandan una categoría que estrictamente no corresponde a un género sino más bien a una descripción del trabajo que realizan, a un rótulo dado por diferentes criterios de división.

Estos criterios de clasificación, sin ir más lejos, comienzan entonces a formar una división de las obras de teatro según una tipología o taxonomía que surge a partir de los más diversos componentes. Aquí, encontramos una forma de división que en cierta medida no encierra el objeto de arte sino que más bien lo inserta en el medio de la difusión.

Ahora bien, muchas veces estos criterios de diferenciación no corresponden a un género, sin embargo, están tan interiorizados en el léxico y la forma de trabajo de los creadores teatrales que poco a poco comienza a configurar la posibilidad de abrir nuevos géneros o formas de teatralidad.

Recordemos que estos criterios de diferenciación artística, que poco a poco comienzan a insertarse en los medios de difusión, se vayan masificando en la medida que existe un conocimiento de ellos en el espectador sobre qué es lo que significan estos términos.

Un ejemplo de esto es lo que ocurre con términos como “teatro animación”, donde los creadores pueden saber qué significa e incluso tener referentes de trabajos artísticos realizados bajo esta categoría, sin embargo, no tenemos certeza de qué es lo que imagina un espectador al encontrar esto como la definición de un espectáculo.

Antes de entrar al problema del espectador y por ende también al de los medios de comunicación, es necesario que revisemos algunas de estas categorías artísticas que han ido surgiendo y bajo las cuales las compañías se definen.

Evidentemente aquí sería imposible abarcar todas las definiciones recogidas puesto que, en primer lugar, corresponden a un número muy amplio. En segundo, muchas veces no se logra dimensionar a qué se están refiriendo concretamente los creadores. Sin embargo, podemos tomar algunos ejemplos que se repiten y que pueden servir para vislumbrar de qué manera se define el teatro actualmente.

1) A partir de audiencias o públicos: Uno de los criterios utilizados para estas categorizaciones corresponde al tipo de público al cual se destina el espectáculo. Por lo general, los espectáculos que se desarrollan en nuestro país están dirigidos ya sea a **público adulto** o a **público infantil**.

Sin embargo, estas categorías se han ido abriendo gracias a diferentes programas de formación de públicos que se piensan para abarcar a la mayor cantidad posible de la población. Una política de formación de audiencias implica la programación en sí misma. Poseer una diferenciación en el valor de las entradas es una manera de diferenciar públicos, sin embargo, esto no quiere decir que los espectáculos estén pensados en su generación creativa para un determinado tipo de espectador.

La infraestructura también funciona como una manera de convocar a públicos determinados. En este sentido teatros especiales para niños, por ejemplo el caso del Teatro el Árbol, cuenta con una infraestructura pensada para niños además de la programación infantil. Una infraestructura que incluya a los niños es, por ejemplo una disposición especial en la sala, para que ellos puedan ver con mayor facilidad, baños con lavatorios más bajos, etc.

También hay instancias de programación que están pensadas para promover obras dentro de públicos específicos. Este es el caso del TEUC que posee un amplio proyecto de formación de

públicos en donde se apuesta por el desarrollo del teatro para niños, del teatro para jóvenes escolares (proyecto jóvenes frente a jóvenes), del nuevo proyecto de teatro e integración (que podría llegar a incluir proyectos con funciones para públicos específicos como los discapacitados), y del teatro para adultos.

Aún así, en términos de géneros la cartelera teatral presenta dos grandes divisiones o sectores de desarrollo teatral: el teatro adulto y el teatro infantil. Claramente el segundo apunta a un tipo de público en específico pero, ¿es entonces el teatro infantil un género?

Por lo menos, en términos de difusión el teatro infantil ha sabido encontrar su espacio como género. En relación al **teatro infantil** y su vínculo con los géneros teatrales, pareciera conformar éste un género propio o categorización particular debido a que tiene bien delimitado su tipo de público. Pero no sólo eso, sino que además está bastante normado en su forma de abordar la puesta en escena y el espectáculo teatral en su integridad.

Como podemos ver, aún cuando nuestro primer gran criterio de diferenciación, bajo el cual agrupamos el teatro infantil, es el de los públicos, el hecho de que este tipo de teatro se dirija principalmente a los niños no quiere decir que su creación y desarrollo no involucre a una disciplina artística más compleja.

El teatro para niños tiene reglas de legitimación propias que se fundan en estéticas y poéticas particulares llegando mucho más allá de la barrera del espectador. Es por esto que se habla de la diferencia que hay entre el teatro para niños y teatro infantil. Verónica García Huidobro, diferencia estos dos ámbitos a partir de las técnicas artísticas y la calidad de éstas, las cuales son mucho mayores en el teatro para niños. Además, al decir teatro infantil se está insertando una categoría que determina al teatro, mientras que teatro para niños está determinando no al espectáculo sino más bien al público al cual éste se dirige.

Entonces, ¿cuáles son, sin embargo, las características de este género?

- **El aspecto lingüístico:** Resulta evidente que la complejidad del vocabulario debe ser más específica frente a un público infantil. Pero no sólo las palabras que se utilizan sino que también las estructuras narrativas. Las metáforas, por ejemplo, no corresponden dentro de un espectáculo dirigido a niños. Esto no quiere decir que estas no puedan insertarse en un texto de este tipo, sino que deben quedar reducidas puesto que no facilitan la comprensión del espectador al que apunta el espectáculo.

- **La estructura dramática:** En términos de estructura dramática esta no debe ser muy complicada ni con muchos giros sino que, muy por el contrario, es por lo general lineal y tiene una estructura de personajes bastante clara y delimitada.
- **Los temas:** Deben ser educativos o de interés y aporte hacia sus interlocutores según su etapa de desarrollo. Recordemos que cada edad tiene intereses específicos y variados, por lo que el teatro infantil abarca muchas veces un espectro menor que el que uno piensa.
- **La duración del espectáculo:** La duración de los espectáculos infantiles por lo general es más breve. La capacidad de atención de un niño es menor que la de un adulto, razón por la cual el promedio de espectáculo infantiles va desde los 30 minutos hasta máximo una hora de duración.

2) A partir de la dimensión espacial de la puesta en escena: lugar de desarrollo

El teatro también encuentra una clasificación según el lugar dónde este se desarrolle. Es verdad que el espacio teatral ha ido variando a medida que avanza la historia, y si bien este comenzó como una actividad que se desarrollaba al aire libre, poco a poco fue encontrando un espacio más adecuado para su representación.

Por lo general, la primera gran división que se puede realizar en este aspecto, es en relación al **teatro de sala** y el **teatro callejero**.

El teatro callejero tiene una historia bastante larga que le ha dado una identidad propia y lo hace formar parte indispensable del desarrollo social cultural, como una manifestación reconocida por su carácter popular. Esta especificidad del género esta dado por que uno de los objetivos fundamentales del teatro de calle es precisamente lograr acceder a públicos que no asisten a espacios cerrados.

Aún cuando dentro del teatro callejero podemos encontrar grandes antecedentes como podría ser la comedia del arte, debemos recordar que esta corresponde más bien a un periodo específico que a un género determinado y funcionaba con sus propias normas⁶⁶. El teatro callejero actual se presenta como algo más amplio.

No hay que confundir el teatro callejero con el **teatro al aire libre** o las intervenciones de espacio. El teatro al aire libre es una forma de denominar aquellas funciones de una obra de

⁶⁶ El teatro de la comedia del arte se caracteriza por ser un teatro de improvisación, que utiliza el recurso de las máscaras las cuales hablan sobre prototipos de personajes definidos. Además en el desarrollo de este tipo de teatro las compañías se formaban por familias y cada actor era responsable de interpretar un mismo personaje toda su vida.

teatro que originalmente está pensada para una sala pero que se desarrollan en un espacio abierto. La mayor parte de las veces estas se realizan en escenarios y están provistas de recursos técnicos tales como iluminación sonido etc.

La estética del teatro callejero maneja una forma actoral más cercana al expresionismo, dado que la amplitud del gesto es de vital importancia al enfrentarse en un espacio donde hay que abarcar una amplitud mayor de espectadores. Lo mismo ocurre con el trabajo vocal, el cual debe preocuparse de proyectar en espacios ruidosos el texto de la obra.

En Chile, la incursión del teatro callejero más reconocida es lo que trabajó Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio⁶⁷ y la compañía del Gran Circo Teatro, fundada por Andrés Pérez. Aquí se ve que el desarrollo del teatro callejero colinda con las temáticas populares y las técnicas circenses para asegurar un espectáculo de calidad.

También se confunde muchas veces el teatro callejero con las **performances** o **happenings**, ambas surgidas en los años 60. Como utilizan la intervención de espacios para su desarrollo, se tiende a confundir con expresiones callejeras sin embargo poseen una fundamentación y una forma de implementación distinta. La performance, muchas veces conocida como el "teatro de las artes visuales", posee características propias como el trabajo de la biografía del performer, quién no es necesariamente un actor, se explora la especialidad y el tiempo en un trabajo bastante ligado al ritual y la contingencia social. El happening, por su lado, (de la palabra inglesa to happen, ocurrir, pasar) pone en evidencia una reflexión teórica sobre la base del desarrollo de una acción que ocurre en vivo, sin haber sido esta planeada o ensayada de antemano.

3) A partir de la trayectoria de los creadores

En muchas ocasiones, uno de los criterios o parámetros de división establecidos para el trabajo teatral, está dado por condiciones anexas a los propósitos artísticos. Un ejemplo de esto es lo que ocurre cuando se utilizan divisiones según la trayectoria de los dramaturgos (más habitualmente que los directores).

En este tipo de categorías se abre un espectro amplio que tiene que ver con la innovación escénica a partir de trabajos emergentes. El teatro emergente agrupa a compañías que por lo general realizan trabajos que experimentan en diferentes géneros. Sin embargo, esta

⁶⁷ Creada en 1989, trabaja con el teatro del gesto y une técnicas como la danza, el teatro, la pantomima moderna, música y artes del circo.

categoría es ya recurrente en algunos festivales (como el Festival Internacional Santiago a Mil) y ha llegado funcionar incluso como criterio de programación de salas en el caso del Teatro Lastarria 90.

El problema principal al hablar de trayectoria, consiste en cómo se llega a delimitar este criterio. Muchas veces se puede delimitar a las dramaturgias jóvenes por la edad, pero también se puede llegar a establecer según el número de publicaciones.

La importancia de la trayectoria es muchas veces fundamental para el espectador teatral. Y aún cuando muchas veces se suele pensar que a mayor trayectoria la recepción del público es mejor, existen un amplio número de espectadores que busca hacer una revisión sobre las nuevas tendencias y lenguajes que se van desarrollando en una nueva generación de creadores bastante activa.

La realización de trabajos actuales implica modelos propios que van de la mano con la necesidad de las nuevas compañías de realizaciones artísticas que impliquen alguna novedad en su formato. El teatro ha ido actualizándose y requiriendo de nuevos formatos que lo hagan atractivo y competitivo frente a otras formas artísticas. Es bajo este paradigma que muchas compañías buscan generar un lenguaje que les sea propio y exclusivo, denominando entonces sus trabajos con nuevas formas de género.

4) A partir de las técnicas utilizadas

El teatro, en esta necesidad postmoderna de entremezclarse con otras formas artísticas ha ido abriendo un espacio en su puesta en escena para la inserción de técnicas diferentes a las puramente teatrales. Estas técnicas se han ido incorporando tan bien al desarrollo escénico que de apoco han establecido nuevas formas y géneros.

Las técnicas utilizadas por lo general se fusionan con los elementos teatrales en pro de un espectáculo escénico que se potencie mediante estas. El ejemplo más tradicional que se puede encontrar aquí es el género establecido al fusionar las artes escénicas con la danza, el cual ha sido denominado como **danza teatro**.

Este tipo de teatro tiene sus raíces en el trabajo desarrollado por Pina Bausch⁶⁸ quien fusiona el arte coreográfico con elementos de teatralidad. Hay quienes aseguran que este género persigue mucho más que insertar coreografías de danza en una puesta escénica, si no más bien llegar a fusionar ambos lenguajes mediante la inserción de una línea dramática o fábula narrada. Por otro lado se dice que este tipo de teatro se desarrolla por actores que bailan y no necesariamente por bailarines que actúan, por último hay quienes ponen en la danza teatro al texto como requisito fundamental: si hay presencia de texto es teatro, si no lo hay es danza.

Cómo sea, los límites son difusos y la gracia de fusionar técnicas es precisamente esa. De un tiempo a esta parte los creadores han estado de acuerdo en utilizar otra denominación o género para este tipo de espectáculo: el del **teatro físico**.

La proliferación de obras que utilizan fraseos de movimiento inspirados en las técnicas de la danza contemporáneas, entre ellas la del "release"⁶⁹, han demostrado el profundo interés de los actores por desarrollarse en el área de la danza y vice versa. Además, poco a poco se ha ido formando un amplio número de seguidores de este tipo de teatro que se han podido especializar gracias a que, en conjunto con el desarrollo del género se han abierto nuevos espacios de formación.

El teatro circo, que también incluye en algunos de sus espectros la danza, se amplía sin embargo la inserción de técnicas propias de lo circense como podrían ser las acrobacias, los malabares, etc.

El **teatro clown** es una técnica desarrollada como género, incluso abarcado especialmente por escuelas de teatro como La Mancha, que se inserta también dentro de este aspecto más amplio denominado teatro circo.

El clown tiene sus reglas propias de desarrollo, entre ellas la utilización de técnicas de pantomima y de circo, un maquillaje y vestuario distintivo aproximado al de los payasos y que persigue hacer reír. La estructura se arma mediante el desarrollo de situaciones absurdas y con un estricto rigor físico. Se utilizan comúnmente las narices de payaso.

⁶⁸ Bailarina y coreógrafa Alemana, considerada como una de las figuras más destacadas de la danza contemporánea.

⁶⁹ Técnica utilizada en la danza contemporánea que trabaja con el peso y la gravedad.

Dentro de una línea de movimiento también se desarrolla el **teatro gestual**. Este, como su nombre lo indica privilegia el gesto ante la palabra, aún cuando no la excluye totalmente. El teatro gestual, desarrollado en Chile principalmente por Gonzalo Cid⁷⁰, privilegia el uso de la pantomima dentro de su puesta en escena y básicamente el término se utiliza para denominar espectáculos de éstas características a los que define como "*el gesto y la imagen, el gesto en sí, como un lenguaje universal, como comunicación no verbal, como poder teatralizar un gesto y no hacerlo literal, que lo teatral sea particular.*"⁷¹

Las técnicas utilizadas en el teatro no solamente corresponden a las insertadas por la danza o el movimiento. También, podemos encontrar algunos medios tecnológicos que se insertan cada vez más frecuentemente en las puestas en escena. Al parecer, en primera instancia encontramos a aquellas obras que insertan una diapositiva, una proyección o un video a través de un data show. Pero también, estos límites virtuales se han ido ampliando hasta llegar incluso a presentar espectáculos interactivos en donde la actuación es a través de una pantalla⁷².

Lo audiovisual no se ha nombrado o configurado como un criterio artístico o un género. Quizás la mayor fusión entre esta forma artística y el teatro es la que ha logrado el montaje *Sin Sangre* de la compañía Cinema Teatro⁷³. Pero sin embargo anterior a esto ha habido trabajos interesantes que se han definido a sí mismos como **teatro animación**.

Este es el caso de la obra *Maleza*⁷⁴, dirigida por Muriel Miranda⁷⁵ que se presentó durante el año 2006. El trabajo realizado en este montaje fue definido como teatro animación ya que fusionaba ambas técnicas: el teatro y la animación. La animación estaba realizada por la técnica del stop motion, la cual a través de grabaciones cuadro por cuadro le da movimiento a objetos inanimados.

Otra técnica involucrada en las artes escénicas contemporáneas es el denominado ya cómo género **teatro objeto**. Aún cuando en el teatro el desarrollo convencional involucra a actores y evidentemente objetos utilizados en escena para poder desarrollar las acciones convencionales, el teatro objetos cambia la función de los actores y de los objetos.

⁷⁰ Creador de la compañía de Teatro Gestual Chileno.

⁷¹ Ver entrevista a Gonzalo Cid en anexo n° 4.

⁷² Técnica utilizada frecuentemente en los montajes de la compañía *La Puerta*, dirigida por Luis Ureta, por ejemplo en obras como *Calías*, o *Electronic City*.

⁷³ Montaje que se estrenó en el TEUC en septiembre del 2007

⁷⁴ www.maleza.org

⁷⁵ Ver entrevista en anexo n° 4 letra f

“En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro. El objeto tratado como tal y usado como accesorio del actor, no entra dentro del universo del Teatro de Objetos.”⁷⁶

Pero las formas en las que se manipulan estos objetos son variadas. Entre ellas, podemos encontrar por ejemplo a un objeto visible en escena manipulado por un intérprete visible o invisible. En este caso, dentro del teatro de objetos, encontramos por ejemplo el **Teatro de marionetas** o el **teatro de sombras**.

El nombre de teatro de objetos abarca más posibilidades que solamente las marionetas y el trabajo realizado por la compañía La Troppa, resulta bastante ejemplificador. El teatro de marionetas se restringe a la utilización de ese objeto en particular.

5) A partir de otras formas de categorización teatral

Hay otras formas de categorización que responden a la forma de creación del texto dramático. Este es el caso del **teatro documental**, también conocido como teatro testimonial y que constituye un género basado en la creación del material dramático a partir de testimonios y material verídico.

Otra forma de génesis de texto dramático es la que se realiza, si es que se genera finalmente material dramático, mediante la improvisación. Aquí, hay dos maneras de trabajar el texto: la primera de ellas son aquellos montajes que realizan creaciones colectivas y el texto se desprende desde los ensayos para configurarse como tal al mismo tiempo que se desarrolla la puesta en escena. En este caso hay un texto de soporte para la obra. Pero también, encontramos aquellos espectáculos en donde no existe un texto a priori a la representación.

La técnica de la improvisación teatral se ha ido ampliando hasta formar no solamente una categoría, denominada como **teatro impro** (o teatro improvisación), si no que además se

⁷⁶ <http://www.titerenet.com/2006/12/13/acerca-del-teatro-de-objetos>

han creado escuelas, compañías y torneos que propagan este género a modo de competencia.

Otras maneras de categorizar el teatro son las que se dan a partir de la forma en la cual se puede dividir el acontecimiento espectacular. Muchas de estas formas de categorización o sub división del teatro en diversos elementos son otorgados por especialistas para poder ser reconocidos y utilizados en pro de la crítica teatral.

6) A partir del efecto privilegiado hacia el espectador

Evidentemente el público forma parte de de las categorías utilizadas para la elaboración de esta taxonomía. Pero esto, no solamente tiene relación con qué tipo de público es el receptor de la puesta en escena, sino que también con el efecto que éste busca provocarle.

En términos de géneros, se podría decir que cada uno de ellos tiene una relación estrecha con el efecto a provocar. Así, la comedia necesariamente busca generar la risa del espectador, mientras que un thriller teatral, género que acuñan algunas compañías actuales, buscará mantener el suspenso.

III. Resultados

a) El modelo de la taxonomía

RECEPTOR PRIVILEGIADO	LUGAR DE REPRESENTACION	TECNICA UTILIZADA	DRAMATURGIA/DIRECCIÓN		EFECTO PRIVILEGIADO
publico general familiar/ infantil adolescentes/ escolares discapacitados	Calle Sala Aire Libre Intervención espacial	marionetas animación /stop motion danza improvisación iluminación/ sombras clown circece pantomima/ privilegio gestual testimonio canto	emergente consagrado	colectiva testimonial textual adaptación	risa dolor miedo erotismo asombro reflexión aprendizaje miedo suspenso

Este modelo, pone en una tabla los componentes de categorización teatral según fueron descritos anteriormente. La pregunta, a partir de esta taxonomía, apunta a cuáles son los géneros que mejor responden a estas categorías para ser utilizados en la difusión de las obras.

Estos géneros deben, además, cumplir varios requisitos:

1. Ajustarse a las necesidades de los creadores, en cuanto deben ser representativos de las puestas en escena que éstos quieran difundir.
2. Ser comprensibles para el espectador.

Elaboramos una lista con los géneros propuestos como categoría para los medios de difusión. Los criterios para seleccionar estos géneros fueron los siguientes:

- **La realidad de la escena nacional:** Evidentemente, aún cuando hay un gran número de categorías que podrían ser utilizadas, muchas veces la realidad de las puestas en escena que se desarrollan actualmente en nuestro país no corresponde a muchas de estas categorías. Por ejemplo, como en el caso de Inglaterra, el teatro multimedia no se desarrolla en Chile aún con las dimensiones necesarias para incorporar el género. Luis Ureta, creador que utiliza frecuentemente la tecnología audiovisual en sus puestas en

escena, dentro de la entrevista realizada en esta investigación⁷⁷, señaló que él no se considera como un director que apunte hacia el trabajo multimedia.

- **Las categorías inteligibles para el espectador:** Evidentemente, los medios de difusión pretenden informar. Para esto, es necesario que el lector, en este caso el público que desea asistir a una obra de teatro, conozca las terminologías utilizadas dentro de estas categorías. Una fuente importante para este punto resultó ser la medición hecha a través de las encuestas.
- **Los datos insertados en el modelo de nuestra taxonomía:** Estos índices, responden a criterios de medición artística que se proponen para ser utilizados en la elaboración de las categorías finales. El orden de importancia y los cruces que se hagan a partir de éstos son los resultados que exponemos luego como los géneros propuestos.

b) Los géneros propuestos a partir de la taxonomía realizada y sus ejemplos.

1. **Teatro para niños:** Categoría que actúa sobre la base del receptor privilegiado. Los niños actúan aquí como los receptores que delimitan a este género. Siempre el receptor tendrá más importancia que la técnica utilizada o el lugar de representación. Por ejemplo, un espectáculo de marionetas para público infantil que se haga en la calle será categorizado de igual forma como teatro infantil. La razón de esto es que el espectador constituye un componente esencial del teatro. Sin espectador no hay representación escénica, por lo tanto éste está por sobre las técnicas que se puedan utilizar en el proceso de montaje.

Ejemplo: *Obra: La caja de cartón*, escrita y dirigida por Jorge Shultz. Aún cuando esta obra desarrolla el lenguaje del teatro animación, se privilegia su categorización bajo el género de *teatro para niños* ya que el público al cual la obra se dirige es el criterio dominante al momento de establecer el género.

2. **Teatro de calle.** Dado por el lugar de representación. En este caso específico, la calle funciona como parámetro de esta categoría. En el caso del teatro al aire libre, recordemos que estas son producciones que excepcionalmente se muestran en espacios abiertos, sin embargo, estos montajes constituyen de por sí otro género que los delimita como por ejemplo podría ser la comedia o el teatro infantil.

Ejemplo: *Obra: Romeo y Julieta, cómicamente trágica.* Esta obra de la compañía *alamala* se presentaba en la plaza Camilo Mori y respondía a los elementos propios del teatro de calle. Aún

⁷⁷ Ver entrevista a Luis Ureta en anexo nº 4 letra h.

cuando es una comedia (inspirada en la tragedia Shakesperiana) el lenguaje, el estilo que adoptan y el hecho que la realización de éste sea en la calle, colocan a esta obra e esta categoría.

3. Teatro de objeto. Dentro de esta categoría coexisten varios tipos de espectáculos que utilizan una técnica específica: la manipulación de algún objeto. Dentro de esta categoría, podemos encontrar espectáculos que se definan como:

- Teatro de sombras: el cual usa las sombras como técnica principal.
- Teatro negro: que se vale de una técnica de iluminación específica que incorpora la luz negra contrapuesta sobre ciertos objetos que se mueven por el espacio.
- Teatro de marionetas: El objeto utilizado aquí consiste en títeres o muñecos manipulados por actores.

Ejemplo: Obra: *El Capote*, de la compañía *Teatro Milagros*. Esta obra, que responde a la categoría de teatro de marionetas, se inserta en el género de Teatro objeto debido a que la técnica fundamental utiliza muñecos y marionetas en escena.

4. Teatro físico. El debate entorno al nombre de teatro físico es amplio. Muchos dicen que no es un rótulo adecuado para referirse a los espectáculos e incluso actualmente se están realizando estudios en relación al tema.⁷⁸ Sin embargo, este nombre está bastante arraigado en el inconsciente colectivo de los espectadores, incluso fue señalado dentro de la encuesta como otros géneros. Como teatro físico, se incluyen todas aquellas obras que utilicen la técnica de la danza, el movimiento o el gesto. Dentro de esta categoría podemos encontrar espectáculos que se definan con los siguientes géneros.

- Teatro gestual: cuya técnica de movimiento de basa en el gesto como elemento preponderante en la puesta. No excluye, sin embargo, la palabra.
- Pantomima: Género que desarrolla las técnicas del mimo corporal clásico.
- Danza teatro: Género que fusiona la danza contemporánea con los elementos teatrales.
- Butoh: aún cuando la técnica del butoh corresponde a una daza japonesa inspirada en el fenómeno de la bomba atómica, muchas veces esta técnica corporal es escenificada a partir de montajes teatrales.

⁷⁸ Gonzalo Cid, fundador de la compañía de Teatro Gestual Chileno, está a punto de lanzar un libro que habla sobre el teatro físico y sus delimitaciones.

Ejemplo: Obra: *Pantomimas clásicas del Ayer*, de la compañía *Teatro de Mimos* dirigida por Gonzalo Cid. Esta obra trabajaba el teatro físico a partir de la pantomima clásica que utilizaba ejercicios provenientes del mimo ilusión.

5. Teatro circense. Incluye todas aquellas obras que desarrollen elementos circenses dentro de su puesta en escena, técnicas acrobáticas, malabares etc. Incluye además otros géneros como:

- Clown: específicamente desarrollado a partir de la técnica del clown la cual usa la acrobacia, un vestuario particular que se asemeja a los payasos y situaciones humorísticas.

Ejemplo: Obra: *El Clownplejo de Edipo*, de Oscar Zimmerman. Esta obra desarrolla una técnica específica como es el clown. Bajo estos parámetros estéticos y de interpretación se puede insertar dentro de la categoría de teatro circo.

6. Teatro animación Aquí se insertan montajes que utilizan de manera importante dentro de su puesta en escena elementos audiovisuales. La técnica del stop motion, utilizada en obras como *Maleza* se insertan en esta categoría. Todo tipo de teatro que utilice la animación multimedia se define a partir de este género. También se incluye:

- Teatro cine: género que está siendo incorporado a partir del trabajo realizado por la compañía Teatro Cinemma.

Ejemplo: Obra: *Maleza*. Esta obra inserta el género de teatro animación y lo posiciona en el medio teatral. Su mixtura en escena de la técnica teatral junto con las animaciones hacen de éste género uno que ha ido innovando y alcanzando diferentes formas.

7. Teatro musical. Utiliza la técnica propia del canto y la danza en escena. Últimamente, a través de la elaboración de la cartelera, he podido comprobar que hay diversos espectáculos que se están realizando y que se definen a partir de este género (obras como *Fuenteovejuna*, *Yeguas*, *In Love*, *Chueca*, *Drácula* etc.) Podemos ver que este género va tomando mayor presencia en la escena nacional por lo que es importante que sea incluido.

Ejemplo: Las obras ya nombradas anteriormente. En particular *Fuenteovejuna*, de la compañía *Fiebre* ya que la gran cantidad de actores en escena hace de este musical uno de los más importantes de la programación teatral de este año.

8. Teatro Impro. Utiliza la técnica de la improvisación. Es un movimiento que aparece con fuerza en la escena nacional ya que aún cuando se desarrolla actualmente por una sola compañía (Los pleimovil) ellos han tenido temporada todo el año. Además, están formando una escuela dedicada exclusivamente a esta técnica.

Ejemplo: El espectáculo que desarrolla la compañía de los *Pleimovil, Impro Titanes del ring*. En este espectáculo el público observa diferentes juegos en escena que desarrollan un juego de improvisación.

9. Comedia. El efecto privilegiado es aquí determinante. Éste, busca provocar la risa en el espectador. La comedia, fuera de ser un género que el público señala conocer, es el que más prefiere de acuerdo a nuestra encuesta. Actualmente la comedia está desarrollándose con fuerza en Santiago, llegando incluso a ser un género que delimita los criterios de programación en algunos teatros. Dentro de la comedia se encuentra un fenómeno que ha sabido incorporarse particularmente en locales nocturnos o en teatros dentro de un horario de traspasado esto es la:

- Comedia Stand –up: la cual consiste en monólogos que tocan temas de actualidad y prescindan de todo artificio escénico. Solo se inserta en el escenario un actor y un micrófono (en algunos casos).

Ejemplo: Obra: *No seré feliz pero tengo marido*. Esta obra es un monólogo teatral que narra la vida de una mujer y sus conflictos matrimoniales de forma humorística. Evidentemente aquí se busca que el público experimente la risa.

10. Drama: En relación al efecto privilegiado busca provocar la compasión en el espectador. Los géneros cinematográficos utilizan esta clasificación, por lo que es bastante conocida para el público. Dentro del drama se inserta el género de:

- El teatro documental: también conocido como el teatro testimonial. Se inserta aquí y no se le da una categoría propia ya que este género no es muy conocido por los espectadores y no produce actualmente un número importante de puestas en escena.
- Melodrama: La verdad es que este género se utiliza en la poética de algunos autores contemporáneos, como por ejemplo en los inicios de la compañía La María. Es por esto que he decidido insertarlo bajo la categoría de drama. Aún cuando el contexto del melodrama ha variado desde su concepción inicial, este se ha ido redefiniendo a través del tiempo para reinsertarse en algunas puestas actuales.

Ejemplo: Obra: *Pelo negro, boca arriba*, de Rodrigo Bazaes. Esta obra narra la vida de un peluquero que reflexiona sobre la identidad y la ausencia paterna.

11. Tragedia. Se insertan en género los grandes clásicos trágicos griegos y contemporáneos.

La tragedia, como describimos anteriormente busca un efecto particular en el espectador.

Ejemplo: Obra: *Macbeth*, de William Shakespeare, dirigida por Ian Wooldridge.

12. Thriller. Su efecto privilegiado es provocar el suspenso, el misterio e inclusive el miedo en el espectador. Muchas compañías actualmente están trabajando este género, razón por la cual se inserta como una categoría propia.

Ejemplo: Obra: *El ángel de la culpa*, de Marco Antonio de la Parra. Esta obra se desarrolla cuando un detective intenta averiguar sobre la muerte de un hombre mayor interrogando a un joven quien es el principal sospechoso del asesinato. El suspenso y la sorpresa en el texto es uno de los principales componentes de este montaje lo que lo hace responder a esta categoría.

Hay otros géneros que han sido dejados fuera, este es el caso de la farsa o el sainete. Estos géneros corresponden, y se definen, a partir de un periodo histórico determinado y actualmente no son denominados de esta manera.

Es preciso señalar que esta categoría podría no abarcar todos los trabajos escénicos, ya que estos son diversos y cada uno posee particularidades propias e inclusive fusión de diferentes géneros y estilos. Cabe destacar, que este listado propuesto es una conclusión en relación a esta investigación pero, sin embargo, no pretende ser inamovible ni excluyente.

Finalmente estas categorías artísticas no están delimitadas en relación al género. Para constituir un género existe una cierta continuidad histórica de desarrollo que lo avale como tal. En este caso, categorías como el teatro animación no constituyen aún un género, sin embargo la importancia en las producciones que se realizan y la cantidad de éstas hace que sea necesario insertarlo como categoría.

IV. Conclusiones

Las conclusiones que se puedan realizar al finalizar esta investigación, tienen relación con dos aspectos: En primer lugar, me referiré a la experiencia de haber realizado este trabajo en el marco de una pasantía en el Teatro de la Universidad Católica (TEUC). En segundo lugar, abordaré los resultados y conclusiones de la investigación en sí misma.

a) En relación a la pasantía en el TEUC

La importancia de poder realizar esta investigación bajo la modalidad de pasantía tiene relación con los conocimientos prácticos que uno vaya adquiriendo a medida que investiga un tema en particular. El aprendizaje no solamente responde a los objetivos planteados inicialmente en relación a los géneros y la forma de insertar éstos en las carteleras, sino además a la metodología necesaria para abarcar un trabajo de estas características, a la tutoría de la investigación y a la relación que se establece sobre el teatro a partir de un trabajo más involucrado, cercano y desde la perspectiva de la mediación.

Encontrarme inserta en el TEUC me permitió conocer desde adentro la forma en la que el teatro realiza su programación, sus políticas de formación y sensibilización de públicos, sus formas de difusión y de mediación artística.

La verdad es que hasta antes de eso, mi contacto con el teatro tenía relación con un trabajo desde la actuación o la producción de montajes independientes y la forma en la que éstos se desarrollan. En este sentido, para mi la creación artística sólo se trataba de montar una obra de teatro, conseguir espacio, recursos y esperar que la temporada fuera exitosa. Esta forma de trabajar, junto con mi visión en relación al teatro, cambiaron a partir de mi estadía en el TEUC donde se me abrieron nuevas perspectivas que no apuntaban solamente a una mirada del teatro desde la creación artística, sino además desde las posibilidades de cruces entre el espectáculo y el espectador. Aprendí que la sola difusión de las obras no es suficiente cuando se habla de un producto artístico, sino que la mediación que se pueda realizar entre ésta y el público es importantísima y puede tener diversas formas.

En este sentido, pude entender que las encuestas de medición al público tienen un rol fundamental dentro de la formación de políticas de audiencias en relación a una programación determinada. Fue de gran ayuda, dentro de esta investigación, poder incorporar este sistema de medición como una herramienta de la metodología.

Por otro lado, los conocimientos adquiridos y la posibilidad de ver los procesos creativos de las obras me abrieron una puerta importante para la reflexión. La estadía de mi pasantía coincidió con las producciones de las obras *Traición*, *El pequeño violín* y *Fin del eclipse*, dirigidas por Ramón Nuñez, Elías Cohen y Ramón Griffero respectivamente.

Fui testigo de cómo la difusión de una obra es importante para convocar al público. Más que la difusión, es necesario ir más allá de ésta e intentar crear instancias de mediación y de acercamiento con el público. Me di cuenta que una ficha técnica de la obra no es el único elemento que se puede utilizar para difundir el producto artístico, sino que además, los contenidos de los montajes son de gran importancia para aportar más que un espectáculo, un vínculo entre el teatro y la comunidad.

Por ejemplo, para difundir la obra *El pequeño Violín*, se realizó un taller para niños dirigido por Elías Cohen, director de la obra y profesor de la línea de movimiento de la Escuela de Teatro UC. Esto es un ejemplo de cómo diferentes actividades de promoción pueden utilizarse y complementar las carteleras. Aquí, la conexión con la comunidad es vital ya que pensar en un espectáculo teatral implica también saber a quién se dirige éste.

El trabajo de los cuadernillos pedagógicos como herramienta de mediación es importante y un constituye un trabajo muy valioso para el público que asiste a las funciones. Este modelo, que además se encuentra disponible en el sitio web (www.teuc.cl), es un aporte a la formación de audiencias.

En conclusión, mi estadía ha sido una experiencia invaluable en mi desarrollo profesional, dándome pautas a seguir en relación a la continuidad de mi formación en el mundo del teatro.

b) En relación a los resultados obtenido en la investigación

La investigación sobre géneros y estilos se desarrolló de manera efectiva de acuerdo a las actividades propuestas al inicio de ésta. Sin embargo, pude darme cuenta de que el período de tres meses de investigación no es suficiente para abarcar con mayor profundidad los contenidos y los problemas que van surgiendo a medida que se avanza en el trabajo.

Plantearse el desarrollo de una investigación sobre géneros y estilos en el corto plazo resultó bastante trabajo. El tema de los géneros, en relación al teatro actual, no se ha reflexionado en profundidad y al realizar una primera investigación bibliográfica pude darme cuenta que nuevos temas se iban presentando. Algunos de estos pudieron ser tratados en algunos aspectos dentro

del desarrollo de investigación. Estos son los que tienen que ver con la definición de la puesta en escena, las poéticas de autor y la importancia del traspaso que hay entre el texto y la puesta. Otros temas, como el traspaso que hay de los géneros a partir de la literatura hacia la teatralidad no pudieron ser expuestos, ya que se alejaba de nuestros objetivos iniciales y tomaba un tiempo de investigación mayor.

A pesar de eso, el transcurso de la investigación permitió realizar las fichas suficientes como para tener una panorámica de las obras que se desarrollaron en la cartelera santiaguina durante un período de tres meses y poder visualizar así, cuales son los géneros que están utilizando los creadores para definirse a sí mismos. Podemos darnos cuenta, que estas categorías de géneros son demasiado amplias, no son representativas de los montajes y muchas veces tampoco son reconocidas por el público.

Al definir los géneros que se utilizan históricamente al hablar del teatro, pude darme cuenta que la relación que existe entre un género y el momento histórico en el cual este se inserta es de vital importancia para el asentamiento de éste dentro de ámbito teatral. Cada uno de los géneros estaba ligado, en sus orígenes, a un período determinado que correspondía al desarrollo artístico de una época. De este modo, se me hizo evidente la necesidad de redefinir los géneros y la pertinencia de esto para la comprensión del trabajo artístico.

Así como la historicidad ligada al género, la territorialidad de éste también es importante. Las categorías de género funcionan, por lo tanto, a modo local. Esto se constató mediante dos partes de esta investigación. La primera de ellas es la que tiene que ver con el estudio de los géneros, donde me percaté que muchos de ellos se desarrollaban geográficamente en lugares específicos como España o Francia. Por otro lado, pude visualizar esto a través de los ejemplos de los modelos extranjeros, donde pude darme cuenta que el "teatro de medios" planteado en Inglaterra no existe propiamente tal en Chile, ya que las condiciones tecnológicas desarrolladas en las puestas en escena no responde a las mismas características en cuanto a intensidad, forma de aplicación o contenido.

La encuesta realizada a públicos

La importancia de la encuesta como elemento de medición dentro de esta investigación fue vital. Pude establecer, a través de ella, un contacto con el público que fue bastante importante para el desarrollo de esta investigación.

Uno de los resultados de trascendencia es el que apunta a que dentro de los criterios utilizados para elegir una determinada obra de teatro, el género es el más importante. Esto demuestra que pensar en la elaboración de carteleras a partir del criterio del género es factible de realizar y efectivamente plantearía un aporte a la mejora de la difusión.

En relación a la encuesta, siento que hubiese sido interesante poder obtener una muestra mayor. Objetivamente un trabajo de medición cuantitativa abarca aspectos que no pudieron ser aplicados en esta investigación. El tiempo de desarrollo de la encuesta no fue suficiente y, aún cuando los datos obtenidos son relevantes para nuestros objetivos, el trabajo con este aspecto podría desarrollarse con mayor profundidad en un periodo más largo de evaluación.

En cualquier caso, trabajar con encuestas a público me abrió un aspecto importante del teatro que muchas veces queda olvidado por los creadores. Es importante, al momento de generar una puesta en escena, preguntarse por el público que nos irá a ver. ¿A quién va dirigida la obra? Es una pregunta que no tiene que ver solamente con la difusión, sino además con la opinión artística que hay detrás de un texto, las técnicas utilizadas y el género a trabajar.

La taxonomía

Encontrar el modelo taxonómico de Pavis me hizo comprender la importancia de visualizar los criterios de análisis a modo de taxonomía. La investigación artística muchas veces prescinde de herramientas procedentes de otras áreas de conocimiento y olvida el aporte que esto puede ser para el análisis artístico.

Dentro de la elaboración de una taxonomía propia pude llegar a los criterios a utilizar y a realizar un cruce entre éstos que me permitió, finalmente, obtener doce géneros o categorías artísticas que podrían ser utilizados dentro de la difusión de las obras de teatro.

Fue importante darme cuenta que la configuración de un género teatral abarca un sin número de aspectos escénicos que trascienden al del texto escrito. La especialidad, el efecto buscado en el público, las técnicas utilizadas y los estilos son fundamentales para la construcción de referentes de género que sirvan para describir los espectáculos actuales.

Hasta aquí la investigación responde a los objetivos propuestos inicialmente. Se elaboraron indicadores de género que podrán ser utilizados como herramienta de análisis y clasificación teatral con la finalidad de mejorar las carteleras y motivar la asistencia al teatro. Sin embargo, queda pendiente la aplicación de estos géneros en las carteleras y una medición que cerciore que efectivamente la incorporación de éstos es una aporte real en el aumento de afluencia de público.

Poder realizar esa medición, tiene relación con un aspecto que se deja para una etapa posterior a esta pasantía. Se requiere de algún medio que efectivamente inserte los géneros como criterio de difusión y un trabajo de medición de los resultados efectivos de éstos en el público.

Como ésta, hay otras proyecciones que pueden realizarse a partir de esta investigación. Una de ellas es la que tiene relación con las categorías utilizadas en el CNCA para la elaboración o postulación de proyectos artísticos.

Existe una diversidad de espectáculos que se están generando y que apuntan a la investigación en nuevos lenguajes y formas escénicas. Los trabajos artísticos plantean cada vez más una particularidad en sus formas de montaje y, de alguna manera, hay puestas que no encuentran una categoría de género es la cual se puedan insertar.

Pero, la principal proyección de esta investigación, sin duda tiene relación con la formación de audiencias. En este caso específico y a través del trabajo realizado pienso que mediante la incorporación del género en los medios de difusión, se puede decir que se está realizando un aporte trascendental como a la mejora del acceso cultural.

Concluyo entonces la investigación entregando no sólo resultados, sino que además planteando desafíos futuros dentro del desarrollo de los públicos, un terreno poco explorado y del cual los teatristas tienen muy poco conocimiento real. En cierta medida, mejorar las mediciones de público y comprender el funcionamiento del consumo teatral podría dar pistas importantes para ir avanzando también en la creación escénica, delimitando el trabajo artístico a un mayor vínculo con su espectador.

ANEXOS

ANEXO Nº 1 Ficha entregada a los creadores teatrales para la elaboración de la cartelera del sitio web www.soloteatro.cl.

FORMULARIO OBRAS WWW.SOLOTEATRO.CL
Nombre de la obra: Nombre de compañía: Reseña en 100 Palabras: Dramaturgo o Autor: Adaptación o traducción: (en caso de que sea necesario) Director: Asistente de dirección: Premios: (en el caso de que los tengan) Elenco: Diseño escenográfico: (o integral, en caso de que sea un mismo diseñador) Diseño iluminación: Técnico Iluminador: Diseño de vestuario: Creación Musical: Técnico en sonido Productor: Censura: Fecha de inicio de temporada: Fecha de término de temporada: Horario: Duración aproximada de la obra: Lugar: (nombre de la sala, dirección) Estacionamiento disponible: SI NO Entrada General: Entrada estudiantes o 3ª edad: Entrada convenios (especificar días populares, descuentos y convenios especiales) Teléfono reserva: Género de la obra:

ANEXO Nº 2 Transcripción de parte del Foro teatro y medios de comunicación. Este foro se desarrolló en el marco de las actividades de la celebración del Día Nacional del Teatro en las dependencias del Gran Circo Teatro, el día miércoles 9 de mayo a las 19:30 hrs.

Foro Teatro y los medios de comunicación.

Programa del Día Nacional del Teatro

Carpa del Gran Circo Teatro.

Miércoles 9 de mayo de 2007

19:00 hrs.

Panelistas: Marietta Santi, Carmen Luz Maturana y Agustín Letelier

Marietta Santi

Quiero rescatar algunos elementos de lo que dijo Agustín, porque de verdad son cosas que a veces realmente los actores o los artistas en general no manejan.

Dedicarse al periodismo cultural en este país es muy difícil, y no sólo en el teatro, sino también en la danza donde es más difícil aún. Yo creo que esto es, porque permitimos que ocurran cosas como lo que pasó el año pasado con la sección cultural del diario El Mercurio. Ésta fue pateada al cuerpo A, un cuerpo donde está la vida social.

No hay revistas especializadas, no hay diarios tampoco donde se puedan escribir largas crónicas, porque lo que más da es lo que vende. Yo trabajé en el diario La Nación y en LUN (las Últimas Noticias), pero ahora ejerzo en un pequeño diario que es gratuito y se llama La Hora. Las características de este diario hacen que la presión no esté en vender, así que es el único diario donde puedo publicar las cosas que quiero sin que tenga que haber un escándalo de por medio.

Agustín mencionaba las líneas editoriales de los diarios, pero al hablar de estas estamos entrando al tema económico. El problema es que el teatro no vende porque no pone avisos en los diarios. Por ejemplo, en Las Últimas Noticias, había una página de teatro que volaba cada vez que había que editar algo. Yo varias veces reclamé y me explicaron que, a diferencia del teatro, los cines pagan avisajes en los diarios, los canales de televisión y algunas editoriales también. Eso es un trasfondo bastante doloroso. Lo que nosotros podemos hacer de adentro es bien poco y es bastante frustrante para mí. Por ejemplo, yo le digo a mi editor: "oye hay una obra en el Gran Circo Teatro", entonces él me pregunta "¿quién está?" y finalmente no le interesa porque, según él, a esos no los conoce nadie. Ahí entramos en el círculo vicioso, si nosotros no informamos, no escribimos, ¿cuando los va a conocer alguien?

Yo me acuerdo una pelea que tuve en LUN por entrevistar a Héctor Morales cuando aún no salía en televisión. Él estaba haciendo una obra muy buena donde se travestía, y tuve que tener un dialogo duro con mi editor diciéndole que este cabro era un talento. Es muy difícil y es muy ingrato, porque las personas que nos dedicamos a esto de los medios de comunicación somos mirados como bichos raros por nuestros colegas.

Por ejemplo, yo estudié periodismo en la Universidad Católica y después la Licenciatura en Estética. Estaba trabajando en el diario El Mercurio y estaba feliz cuando egrese. "¿De que?" me preguntaron, "de Licenciatura en Estética" dije yo. Yo estaba segura que me iban a poner de lleno en Artes y Letras, o me iban a poner en Espectáculos, pero no fue así.

El espacio que uno se ha ido ganando uno se lo gana con mucho esfuerzo, nunca nadie me ha pedido un currículum, por ejemplo. La gente que trabaja conmigo sabe que tengo un reconocimiento en el medio pero no sabe lo que estudié, nadie sabe cuantas obras he visto y tengo la impresión que a la gente del medio no le importa mucho.

Es una cosa súper amarga. Si eso lo traspasamos a la crítica de teatro, es difícil, porque está la sensación que es una cosa que sobra. Si hay espacio va a tu crítica y si no, te la cortamos o tijereteamos para que quepa. Yo he escuchado a Pedro Labra quejándose porque le han cortado sus comentarios de teatro y queda finalmente como una cosa impresionista, como una cosa sin fundamento que termina siendo una descripción; era realista, salían por aquí entraban por acá y actuaban mal. Y toda la explicación que da el crítico o comentarista de su percepción vuela porque es fome para la mayoría de los editores y líneas editoriales de los diarios.

Yo recuerdo que cuando yo hacía crítica de danza en LUN, lo primero que me dijeron era que bajara el nivel del lenguaje. Yo dije: "entre paréntesis puedo decir lo que es. El idioma de la danza es en francés y es bueno que la gente, cuando vea un bailarín, sepa lo que está haciendo". "Es que es fome" me respondieron "trata de ser más coloquial". ¿Cómo puede uno acercar a las disciplinas artísticas de manera coloquial? Es muy difícil.

Esta crítica es más bien política porque yo no entiendo que este gobierno, de concertación, no haya hecho los esfuerzos de mantener un diario como La Época. Yo recuerdo haber hablado una vez con un gerente de La Época y me dijo: "todos se llenan la boca con La Época, pero a la hora de avisar, los mismos Alcaldes de la concertación avisan en El Mercurio". Yo recuerdo haber escrito un para de cosas en La Época y en ésta había espacio para escribir, para explayarse, exponer, reflexionar.

Me parece que es una responsabilidad que va más allá de nosotros, que está en una estructura más alta. No puede estar todo dejado al libre mercado, no puede ser todo vender y comprar. La educación, el arte, el periodismo, la comunicación tampoco pueden ser supeditado solo a vender y comprar por que si no qué misión estaríamos cumpliendo nosotros...

Esto redundo en las escuelas de periodismo, no hay ningún taller, ni especialización o mención en artes escénicas, ni en teatro, ni en danza, ni en ópera. Lo que hay es en cine. En cine hay talleres, postgrados y literatura. ¿Por que no está el teatro? Yo he llamado a varias escuelas, ofreciéndome a hacer talleres gratuitos y no les interesa porque hay un tema ahí que también tiene que ver con el libre mercado. Alberto Fuguet hace un postgrado, él es taquillero y trae a una cineasta argentina que también es taquillera... yo creo que estamos pasando un periodo bastante oscuro en el tema cultural y no solo en éste, sino que también las Universidades producen alumnos bastante burócratas.

Yo, desde hace siete años, tengo siempre un alumno en práctica durante enero para cubrir teatro. De estos, solo dos se han interesado realmente. El resto, de todas las Universidades que ustedes se imaginan menos de la UC, han ido a calentar el asiento y han querido trabajar con la niña que hace teatro porque es aparentemente más fácil y entretenido.

Es súper frustrante y triste cuando uno se encuentra con los actores y con los bailarines que te miran con cara de pescado porque lo que uno puede publicar o hacer es poco. Uno tiene que hacer lo más que puede en el espacio que tiene. Yo no veo una generación de relevo por la gente que está haciendo crítica de teatro hoy en día. No veo gente que se interese por ir a ver obras, por estudiar, por meterse en este mundo.

Hay un punto muy importante que es el de la preparación. Es importante estudiar, yo hice un curso en Argentina que era de introducción a la crítica teatral donde me enseñaron todas las escuelas críticas. Y yo, ingenuamente, una vez trate de abordar una crítica teatral con una de esas escuelas, pero en el mínimo espacio de 1200 caracteres me es imposible.

Trato de rescatar los elementos más importantes para que se sepa que la persona que escribe tiene algún conocimiento mayor. Es importante saber leer los textos, seguir a algunas figuras de la escena nacional, saber de dónde vienen, saber qué líneas están tomando. Uno no se puede enfrentar a una obra sin saber quién es el director, de dónde viene, de qué escuela.

Es importante que los actores exijan que no cualquier persona escriba. Cualquiera puede escribir una opinión, pero si está enmarcada como una crónica de teatro seria es una responsabilidad muy grande no estar informado.

Pero a nadie le interesa tampoco. Cuando desapareció la cartelera de teatro de LUN, yo llamé a todas las escuelas de teatro para que llamaran y reclamaran, pero no hay feedback, los medios hacen lo que quieren y la comunidad artística está ahí, esperando. Hay poco diálogo. A mí me gustaría que el editor de LUN supiera que hay un gran número de escuelas y estrenos. Que hay gente que le importa publicarse en un medio que vale 300 pesos y es accesible. Me gustaría que se dieran cursos de formación. Hay que estar documentados.

Carmen Luz Maturana.

Ésta, es una síntesis y análisis lingüístico a la crítica teatral que se realiza en nuestro país. Trataré de dejar fuera toda terminología muy técnica. Es importante explicitar que este análisis se enmarca dentro de lo que se llama el "Análisis Crítico del Discurso" que a diferencia de otros muchos saberes este no niega, sino que explícitamente define y defiende, su propia posición sociopolítica. Expresa un sesgo y esta orgulloso de ello, no pretende hacer una investigación objetiva. Además, se apoya siempre en otras disciplinas.

Defino entonces a la CRITICA TEATRAL como la encargada de escribir ejemplos concretos de espectáculos teatrales proponiendo claves de interpretación que vayan en provecho de los lectores que no son especialistas.

En ese sentido yo le doy importancia a la crítica como un nexo entre los espectadores y los creadores. También pienso que una crítica en nuestro país tiene que dar cuenta de los múltiples lenguajes escénicos que tenemos.

El teatro en Chile es tremendamente variado, hay: teatro callejero, hay teatro objeto, teatro de sombras, danza teatro, circo teatro, etc. hay muchos lenguajes teatrales involucrados que, desde mi punto de vista, no están representados en la crítica teatral.

También considero que la crítica debería tener un rol importante para los propios creadores. Es una manera de ver el resultado de su trabajo, cómo se interpreta y cómo funciona. Un aspecto que también se incorpora, es el de los investigadores ingleses que plantean que la crítica de arte, en general, está inserta en la sociedad. Los críticos y estudiosos no están fuera de la sociedad y también tienen responsabilidades, entre éstas, incluye un compromiso para mejorar a través de la crítica constructiva la calidad del arte.

El análisis que realicé comprende 194 críticas tomadas de la Biblioteca Nacional, en el período de julio del 2005 y julio del 2006, un año completo. El criterio para seleccionárselas fue que tuvieran el título de crítica teatral y también se incorporó el concepto de comentario de teatro que utiliza el diario La Segunda.

Así funcionan los consorcios periodísticos. Estos diarios se eligieron porque son los que en este período desarrollaron constantemente la actividad. Es cierto que hay otros medios que de repente presentaban críticas pero, por ejemplo, el cuerpo C de El Mercurio por lo menos se presentaba crítica una vez a la semana o hasta tres. La Segunda todos los viernes, La Tercera todos los sábados etc.

¿Por qué es importante esto? Al analizar las 194 críticas, y aquí toma importancia lo lingüístico, podemos determinar las macro estructuras semánticas. Son temas globales de significado y que se obtienen al analizar solamente los títulos o los destacados. Las macro estructuras semánticas no se determinan solas sino que se hace a partir de todo este corpus. Podemos obtener una macro visión de lo que se dice.

Un 29,9% es negativo

Un 23,6% es positivo

Un 46,5% es neutral

Si bien la crítica negativa es menos que lo neutro, lingüísticamente el significado que se da a través de los adjetivos evaluativos o axiológicos determina un significado cognitivo mayor porque nosotros tendemos a considerar lo positivo como parte de la norma media, mientras que el significado negativo, a través de los adjetivos, conforman una determinación mayor en esa consideración negativa del espectáculo teatral:

Veamos como se determina esta crítica negativa que predomina en el cuerpo C del diario El Mercurio:

La tragedia de siempre
Con el tejo pasado
Fiasco mayúsculo
Más de la misma amargura
Ya es hora de bajar el telón de la Muestra Nacional
Hundimiento total
Aburrida obscenidad
Cochinada decadente y nihilista
Añejo
Con gusto a muy poco
Reducido y simplificado
Pasarse de la raya
Desafinado
Nueva creación colectiva: No estamos bien
Poco o muy poco

No es necesario leer las críticas. Los lectores receptores de la información se forman a través de los titulares. Hay una mirada negativa de parte de la crítica para su objeto de estudio. Me da la impresión que no les gusta el teatro, por supuesto esta es una visión parcial de la crítica.

Otro aspecto interesante, es entender los significados locales. Está el significado general, la macro estructura semántica y los significados locales, que son los que junto a estos temas generales mejor recuerdan los destinatarios. Como dice un teórico del análisis crítico del discurso, Teun A. Van Dick, estos los reproducen con toda facilidad, de ahí que puedan tener las más obvias consecuencias sociales.

Lingüísticamente el no decir también es decir, y hay un ámbito que queda excluido del análisis. De estas 194 críticas solamente hay dos que hablan del teatro callejero. Con el desarrollo del teatro callejero en estos momentos en Chile, llama mucho la atención que sólo se analicen dos obras callejeras.

Una de esas obras se da en un contexto de sala, por lo tanto no es teatro callejero. El teatro callejero necesita un contexto de enunciación, de discurso teatral particular, la sala inmediatamente cambia el contexto de la obra.

Patrice Pavis, define el teatro callejero como: el teatro que se presenta en lugares exteriores a edificios tradicionales... calles plazas mercados etc. la voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contar con un público que no se unirá al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con una manifestación social y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y a convivencia.

Me parece importante dar esta definición porque me parece que no hay definición en los medios de, por ejemplo, la separación que existe entre el teatro al aire libre y el teatro callejero. No es lo mismo, se confunde. El teatro al aire libre mantiene incluso muchos de los códigos del teatro de sala, es decir el público acude a la función. El teatro callejero irrumpe en el contexto urbano con gente que no está preparada en ese momento y decide por último parar a ver esta obra.

Una de las obras ya está excluida, la otra que queda es Silencio de Dios y se nos dice "con Silencio de Dios, estrenada en Santiago a Mil ahora el Teatro de la Peste, dirigido por Claudio Santana, prueba suerte en el teatro de calle. Se impone además un riesgo extra. Lejos del tono ligero y del humor crítico que acepta esta modalidad, se arriesga con contenidos solemnes y ambiciosos para la plaza pública"

Hay dos proposiciones que son contradictorias y que cuando uno las lee parecen bastante coherentes pero, si las analizamos desde un punto de vista lingüístico, no puede ser que la obra de teatro analizada tenga contenidos solemnes y ambiciosos y que éstos sean a la vez inusuales para la plaza pública.

No puede ser que una obra de teatro callejero tenga contenidos que no son del teatro callejero. Hay una contradicción y eso responde a la intención de esta crítica del cuerpo C del diario El Mercurio de querer definir las temáticas que el teatro callejero puede tratar. Obviamente las temáticas del teatro callejero y del teatro en general son infinitas. No hay tema que el arte en general no pueda tratar. Cualquier tema funciona en la calle, aunque sea solemne o no.

Otro aspecto interesante es cuando se define en esta misma obra que la idea debería fundarse en una dramaturgia sólida y sumamente meditada. Desde mi punto de vista hay una pretensión de exclusión de las dramaturgias no convencionales, sobre todo en el teatro callejero, que trabaja en la gran mayoría de los casos con textos que no son la literatura dramática convencional.

La forma de actuación es bastante particular y hay códigos del espectáculo que son completamente diferentes y que pienso que la crítica debería tratar cuando hable de teatro callejero por ejemplo.

Hablando del teatro de sala y sus significados locales, no me voy a explayar en ésta pero es una crítica de La Tercera de la obra Ayer, donde hay un excesivo análisis del texto de Juan Emar. Juan Emar es un autor chileno importante bastante desconocido, pero pienso que las consideraciones literarias deberían darse en un contexto literario. Cuando se está haciendo un análisis de teatro, justamente hay que preocuparse de hacer el análisis de la escena. Incluso acá se nos habla de un académico de la UC, Patricio Lizama, que escribió un texto sobre Emar y se toma este texto para fundamentar la crítica. Se nos habla básicamente del texto.

La obra tenía una postura de diseño súper vinculada a lo que se quería decir textualmente y muy agresiva bastante interesante para el espectador. Había mucho que decir en cuanto al uso de color. Aldo Parodi tiene una actuación bastante particular, que se perdió la crítica.

A pesar de la importancia del diseño, sólo en una crítica se mencionó quién era la diseñadora. Quizás sería bueno hacer una separación que hace la lingüística actual entre el texto y el discurso.

El texto puede ser oral o escrito, pero es lo que no es inamovible. El discurso es la actualización que se hace de un texto. Lo importante en el teatro es ver los discursos escénicos. Ver por ejemplo cómo el Gran Circo Teatro montó Noche De Reyes de una manera y cómo un actor inglés lo muestra de otra. Ver cómo la Patogallina lo hace de otra, ver cómo ese texto se actualiza en escena a través de su discurso. El análisis además de ser literario también es bastante desfasado porque ya los análisis literarios incorporan la pragmática que es una perspectiva lingüística que incorpora el contexto, los textos no van solo, el contexto define el significado de lo que se está diciendo.

Dos significados locales más que me parecen interesantes son:

El gesto

La gestualidad en el teatro Chileno está determinada por Andrés Pérez y Mauricio Celedón de una manera importantísima, ellos generaron escuela, o sea, al ver la Patogallina es imposible no ver la relación de su manera gestual con el trabajo de Celedón y lo mismo pasa con Pérez y todas las compañías que continuaron trabajando la gestualidad. Pocas veces se define el gesto pero por ejemplo esta crítica nos dice que:

"tanto Esperanza Silva como Marcial Tagle llevan con fuerza sus papeles, ella apoyada en una voz dúctil y en un gesto expresivo natural y teatral a la vez"

Yo pienso que esa definición es pobre, entendiendo lo que es el teatro gestual en nuestro país. Ahora, entiendo que haya problemas de espacio pero con mayor razón si hay poco espacio hay que ser muy preciso en lo que se quiere decir.

Por último en la iluminación vamos a contraponer dos críticas. Una es en relación a la obra de Daniel Veronese "Un hombre que se ahoga":

"la originalidad de la propuesta radica en que la representación se ofrece como si fuera un ensayo general, con el elenco siempre en ropa de calle, siempre presente en el ambiente neutro y sin iluminación especial. Aquí, la ficción teatral depende 100 por ciento de la situación actoral."

Todos los que hacemos teatro sabemos que no existe una obra sin una iluminación especial aún cuando el espectador vea una iluminación común hay algo que se quiere decir con eso. En este sentido es mucho más específica la crítica de La Segunda que dice que "el elenco se impone en el escenario, vistiendo ropas de ensayo, valiéndose de dos filas de sillas un par de sillones y un ropero para recrear situaciones del original bajo una iluminación dura y plana, sin filtros."

Ay hay una mayor interpretación de cómo funcionaba este sistema lumínico en esa obra en particular.

Las conclusiones principales es que hay una consideración del discurso teatral como un texto literario dramático. Hay una exclusión de las dramaturgias no convencionales. Toda dramaturgia que no nazca del texto literario, ojalá conocido, prácticamente es excluida y se deja de lado de forma significativa la interpretación de todos los otros sistemas significantes: la música, la escenografía, la iluminación, el vestuario, la gestualidad corporal, el color, la actuación.

Pienso que no esta considerado, en general, el aspecto físico, dónde se realiza la representación. Es muy diferente dar La Negra Ester en el Teatro Municipal que el Cerro Santa Lucía, cambia la obra a pesar de ser la misma.

Hay un discurso dominante a partir de estos medios de prensa que imponen sus criterios estéticos a través de textos que poco argumentan si no que más bien evalúan. Sería importante que el Estado se hiciera cargo de que ese movimiento teatral se canalice a través de mejores medios de comunicación.

ANEXO Nº 4 Entrevistas a los creadores teatrales

a) Entrevista a Rodrigo Pérez

Rodrigo Pérez es actor, dramaturgo y director teatral. Es además Director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. Su trabajo escénico, el último año apuntó a la creación de obras testimoniales, ordenadas a modo de trilogía y con la patria cómo el pie forzado de reflexión. Las tres creaciones que desarrolló durante el año 2006 fueron: *Cuerpo, Madre y Padre*.

Esta entrevista fue realizada en relación al montaje, *Ciego de Noche*, en el marco del 7º festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.

¿Hay una manera particular de abordar los textos de autores europeos, a diferencia de cómo trabajas con tus propios textos o con autores nacionales?

En este contexto yo siento que sí. Esta solución escénica que viste hoy es totalmente distinta a cómo yo lo haría si es que lo montara profesionalmente o en otro contexto.

La verdad es que no se sí elegiría este texto, depende de en qué tipo de investigación artística esté uno. Yo accedo a montar esta obra, *Ciego de Noche*, porque es un gran ejercicio y porque uno quiere colaborar con esta iniciativa. Por otra parte la puesta en escena, en mi caso particular, tiene la característica de intentar develar al espectador lo que el texto es. Mayoritariamente tengo esta intención en este montaje por el contexto en el que se da. O sea, me interesa como director que hable más el autor. El director siempre se nota, siempre estará emitiendo una opinión, sin embargo yo intento que uno vea la estructura del texto, el tema que el texto trata.

¿Cómo se hace eso en términos de puesta en escena?

Por ejemplo no hago cortes, no hay ningún corte de texto. La obra tiene una estructura bien particular de escenas numeradas y tituladas que yo intenté respetar aquí. Te repito que si yo lo hiciera en otro contexto yo no sé si las escenas las titularía o las pondría tan evidentemente, pero es una manera de mostrar al texto. Finalmente, esto es lo que ella, la autora, escribió.

¿Cómo se relaciona entonces este montaje con el público?

En el fondo lo que uno intenta hacer es que el público relea. Yo, como director, leo la obra y tengo una opinión sobre esa lectura. Mi intento es que el público sienta que está leyendo el texto, que escuche las palabras, que vea la estructura, que transite por los ritmos que yo creo leer en este texto. Más que forzar, no fuerzo nada, dejo que el texto hable y esa es una gran diferencia. Es importante que esto es el contexto de este Festival, de eso se trata esto, mostrar el texto.

¿Te defines como un autor de teatro documental o testimonial?

Si, lo he intentado en algún minuto. Sobre todo con mis últimos trabajos. De hecho esta obra de Darja Stocker también está construida sobre testimonios de mujeres.

¿Eso te motivó a tomar el texto?

No, en realidad fue una casualidad. El origen del texto lo supe ahora conversando con la autora.

b) **Entrevista a Darja Stocker**

Esta entrevista a Darja Stocker está realizada en el contexto del 7º Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea. Su obra *Ciego de Noche*, fue realizada en un semi-montaje dirigido por Rodrigo Pérez.

Darja Stocker, es a partir de 1998, la primera figura literaria en prosa y textos teatrales. Desde el año 2000 colabora en varias puestas en escena en el teatro An der Sihl en Zürich. Con su primera obra *Ciego de Noche* gana el premio de autores del Heidelberger Stückemarkt 2005, que se estrena el año siguiente. La pieza luego se presentará en Hamburgo, Munchen y otras ciudades en Alemania. Actualmente estudia "escritura escénica" en la Universidad der Künste en Berlín.

Esta es la primera vez que muestras tu obra fuera de Europa. Tengo entendido que el estreno de este texto fue en Alemania. ¿Qué te pareció este semi-montaje?

La diferencia es que en esta puesta había más energía. En Alemania los actores jugaban más con un cierto distanciamiento y más calmados. Esta puesta tenía mucha energía. También hay aquí una forma de teatro distinta. Es otro camino de aproximación al texto.

¿Qué podrías contarnos del texto en términos de composición dramática y género? ¿Cómo podrías definirla?

Yo diría que es una obra pequeña que principalmente se compone a partir de fragmentos. El trabajo que se hace para estos temas es a partir de testimonios de mujeres jóvenes que recogí y que me sirvieron de inspiración al texto. La obra surgió a partir de estas experiencias.

¿Estamos entonces frente al género del teatro testimonial?

No creo, si bien el trabajo fue de ese modo finalmente la forma de abordarlo en el texto cambió. La verdad es que se construyó una obra de teatro a partir de esos testimonios, una ficción. La historia finalmente es inventada y no se pone como palabra lo que las entrevistadas digieran. No es precisamente teatro testimonial o documental, eso es algo mucho más elaborado. Esto simplemente consistió en recoger testimonios pero luego no se utilizaron.

c) **Entrevista a Jimmy Daccarett**

Jimmy Daccarret, es actor y director teatral. Esta entrevista se le realizó en relación a su trabajo como director de la obra *Ulises o No*, la cual tuvo una temporada en el mes de agosto en el Teatro El Puente. Me interesó poder preguntarle sobre su trabajo ya que él definía el montaje como una farsa.

¿Cómo defines el género de la obra?

Yo creo que el montaje es una mezcla de géneros que igual están dentro del mismo conjunto o del mismo grupo.

¿Cómo cuales?

Ulises o No, es por ejemplo una mezcla de farsa con grotesco y con ironización. Es farsa principalmente, pero también debo reconocer que hay algo de sátira política.

¿Qué entiendes tú por farsa? ¿Qué elementos de la puesta tu sientes que apuntan hacia ese género?

La denomino como farsa cuando a ratos los personajes se esquematizan, o caen en ciertos tipos o arquetipos. Cuando se remarcan o se subrayan ciertos elementos. O por ejemplo cuando se trabaja desde el contraste con otros. Este contraste se hace por ejemplo con el texto y esa subrayada extrema es también parte de lo mismo.

¿Qué pasa en el traspaso que hay entre el texto y la puesta? ¿Cuánto se respeta el texto en términos de género?

La verdad es que el texto es muy abierto. Yo no siento que sea un texto que se cierre a algo muy definido. El argumento mezcla y hace un poco de pastiche de un montón de cosas, creo que también al nivel de lo que uno pudiera intuir o presuponer respecto a estilo del texto también es un pastiche es una mezcla de muchas cosas. Entonces, yo no creo por ejemplo que yo haya tensado el texto en la puesta. Yo creo que el texto tiene mucho de lo que la puesta es. Es más, si lo hubiera enfocado desde otro ángulo, desde un ángulo más político, más grave o más dramático, al contrario ahí sí que hubiera jugado un poco en contra del texto, de que el texto se hubiera potenciado.

¿Que quieres que el espectador reciba al venir a ver la obra?

Yo creo que el público recibe una imagen un poco grotesca y desmesurada, a rato asqueroso o repugnante, que te ahoga, que te complica, que te molesta, que te dan ganas de que termine. Yo creo que esa fue un poco la opción, en cierto momento había una intención de provocarle al público una sensación de desagrado de saturación de asquerosidad de repelencia con respecto a lo que está viendo y creo que eso se logra en cierto modo. Algunas personas buscan captar más el mensaje político, otros se quedan con las cosas más superficiales como los íconos de los años 80, otros se quedan un poco con la poesía del texto.

¿Cómo se trabaja la inserción de lo audiovisual?

Lo que pasa es que el texto y el proyecto cuando se presentó a FONDART, porque este también es un proyecto FONDART, se planteó cómo jugar desde lo que el texto propone en cuanto a mundos. Estos mundos básicamente hablan del tema de la TV, los elementos que contiene y que también tienen que ver con el teatro, o sea el ensayo, las bambalinas, el error, el reintento, y el espectáculo mismo. La puesta quiso jugar con eso también, desde lo que se hizo en la Muestra de Dramaturgia Nacional el año pasado, y por sobre todo ahora. El elemento de las proyecciones tiene que ver con el lenguaje de la TV, a ratos también con la idea del ensayo de las bambalinas, porque Ulises no está en otro lado, Ulises está en las bambalinas en el teatro con un fondo falso y eso es el sentido de la puesta, en ese sentido juega con esos elementos farsescos.

d) **Entrevista a Benito Escobar**

Benito Escobar es dramaturgo, licenciado en Letras y Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Artes Escénicas de Universidad Autónoma de Barcelona. Ha escrito más de 18 obras teatrales. Premio Consejo del Libro en Chile con *Pedazos rotos de algo*. Seleccionado en tres ocasiones en la Muestra de Dramaturgia Nacional. Es fundador y primer presidente de ADN (Asociación de Dramaturgos Nacionales). Sus obras se han estrenado en Chile, España y Argentina. Ha publicado *Cruce de arterias* y *Ulises o no*, que recopilan su producción, además de estar incluido en varias antologías teatrales.

Es interesante esta entrevista en relación a complementar la visión que da Jimmy Daccarett sobre *Ulises o No*.

¿Cómo ves el problema del género al momento de la creación del texto?

Hay varios puntos de vistas. El texto en este caso es abierto y entrega muchas lecturas. De hecho, la versión que se hizo en la muestra de dramaturgia creo que apunto más bien a ciertas teclas más trágicas, aunque tenía también un contenido cómico.

Acá se hizo una puesta, que es también parte de la estética y de la óptica del director, de trabajar un poco más la farsa un poco más el esperpento por así decirlo y es una opción estilística. Desde la escritura, si tú lees el texto así solo, obviamente no tiene todo el componente visual ni musical y eso por cierto yo diría que va aterrizando un poco la estructura. La obra está planteada muchas veces como una reflexión, no es una tragedia, porque evidentemente tiene dosis de humor, pero estas dosis de humor obviamente se actúan y funcionan. Desde una lectura plana o rígida puede que no se adviertan. Respondiendo puntualmente creo que la perspectiva que hace el director es distinta a la de la escritura, pero porque el texto promueve eso. El texto promueve que el director asuma una posición.

En estricto rigor en términos de dramaturgia no tiene un género. Derechamente no tiene uno, pero tiene varios porque puede ser asumida desde la tragedia pura y dura, o desde el documento, o desde el testimonio y también en algo desde el sarcasmo o desde la ironía. Lo contiene, pero no es lo único.

¿Como ves en Ulises el traspaso del texto a la escena?

Bueno yo creo que es parte del riesgo propio de la dramaturgia. La gente me pregunta ¿Qué te pareció la puesta? Y yo digo: bueno, partimos de que esto es una puesta, es una opción, probablemente si yo dirigiera lo dirigiría distinto. No digo ni mejor ni peor, digo distinto. Creo que ciertamente mi punto de vista se plasma en cierta medida con la lectura que hace el director previa, que además es una lectura que es opcional que es conversada pero opcional.

Yo parto de la base que entrego el texto y yo muero y ahí está. Me ha pasado con versiones de mis textos que las hacen y yo nunca las he visto, solamente me llegan las referencias de cómo lo hacen. Se usan otras poéticas.

En relación a las poéticas de autor, Ramón Griffero plantea que esta es inalterable pero que puede haber cambios en la poética de espacio. ¿Qué piensas de esto?

Lo que plantea Griffero en torno a las poéticas de texto y de espacio es muy plausible pero también acotado porque supone que cada vez que tú escribas debas dirigir. Yo quiero que mis textos se den ojalá muchas veces, es una visión más libre. Que se equivoquen también. Esto es como cuando tu escribes un poema, el poeta escribe un poema que no va a esperar que él lo lea cada vez a cada oyente a cada oreja que escuche, no puede hacerlo. Entonces, él no puede controlar todas las lecturas que va a hacer cada lector, yo tampoco puedo controlar todas las lecturas que va a hacer un director. Es más, propicio esas lecturas, porque los textos vienen casi sin acotaciones. Si yo escribiera un drama psicológico más normalito quizás sería fácil conducirlo pero acá no, acá todo lo contrario.

e) Entrevista a Andrés Olivos

Andrés Olivos catalogó su obra, *Lo Peor de Nosotros Mismos*, como una comedia sarcástica. Eso nos llevó a preguntarle sobre su trabajo en donde el cumplía además dos roles: el de director y el de dramaturgo. Esta es su primera puesta en escena, es además un creador que no es parte del mundo del teatro ya que a pesar de haber pasado por la Escuela de Teatro de la UC, es actualmente el vocalista de la banda *Difuntos Correa*.

¿Cuál es tu vínculo o tu relación con el teatro?

Bueno yo estudié teatro en la UC, pero no terminé la carrera porque tenía trabajo con los Difuntos Correa. Aparte también había mucho énfasis en la carrera de actuación y a mi no me gustaba eso.

O sea ¿no te defines como un actor? ¿Prefieres entonces el rol de dramaturgo?

Me mas bien como alguien que puede trabajar en todo lo que esta debajo del escenario. Me siento más cómodo ahí. También hice la música de la obra y me encanta hacerlo.

Lo que tiene este formato es que es más artesanal, donde creo que yo puedo caber, en eso de ser artesano para que en el escenario todo resulte mejor. Para que el actor se sienta seguro con un buen texto, con una música que lo acompañe, con una dirección que este acorde. En el fondo es facilitarle el trabajo al actor.

El proceso de construcción del texto, ¿es anterior a la obra o se construye junto con los ensayos?

Hubo una parte anterior pero todo esto fue mutando. Como los actores son los personajes, iban ocurriendo nuevas cosas en los ensayos y salían otras escenas siempre montábamos una escena no improvisada pero ellos era un estímulo para seguir escribiendo, el actor siempre es un estímulo para el dramaturgo.

Sobre todo en esta experiencia del actor y el personaje siendo los mismos.

Es interesante ver como se van relacionando los actores entre sí, y creo que ellos se caracterizan un poco por eso. Son gente muy teatralizable.

El texto ¿es independiente a los actores? ¿Se puede montar por otras personas por ejemplo?

Yo creo que puede resultar montado por otras personas, la gente que no sabe esto le funciona igual. Habla sobre la forma de relacionarnos frente a l hecho del existismo imperante, nuestra generación está siendo un poco presa de eso, estamos justo en un período en donde estamos saliendo a la vida laboral, si no le achuntas te quedas abajo. Es desesperante. Eso pasa con los actores y con cualquier persona que esta tratando de ser independiente, alguien en la vida. Ese dilema es como el ser o no ser del mundo laboral y exitista. Yo me rebelo un poco de eso, no porque la gente trabaje y lo hace bien, sino por la sobre valoración que tiene el aspecto del éxito laboral.

Las obras muchas veces tienden a ser herméticas, tratan temas solo vinculados a la gente de teatro, ¿Qué pasa con la tuya?

Siempre que tengo que escribir montar algo nunca pienso en el medio teatral, de hecho no me gusta, mi idea es siempre escribir para la gente en general y hacer como una película, tener una historia un guión estructurado, que siempre se cuente algo a nivel dramático, no la sensación que produce un cuerpo que cae a una hojas...

Me interesan las historias y decir cosas a través de ellas. Que las entienda todo el mundo sin ser necesariamente didáctico pero si mantener piedad con el espectador no ilustrado en el sentido teatral.

Da resultado con el público, a la gente le gusta. Y que se trate de actores es una anécdota. Podría ser un grupo de cualquier cosa, pero yo tenía más elementos que funcionaran a nivel dramático con la experiencia que tenía. Pero ya podrían haber sido mineros...
Se podría rescatar lo mismo

¿Por qué dirigir lo que uno escribe?

Primero creo que por que el texto fue hecho no necesariamente para que lo montara yo, pero funcionó así por la compañía. Hay ideas de dirección cuando uno escribe, es un texto claramente de autor y que yo no lo pensé para que aparezca en un libro sino que esta todo ligado a la acción. El rol de director lo he tenido un poco para que el proyecto resultara. Este es un proyecto que tiene que resultar como sea.

En términos de géneros ¿la obra se define como comedia sarcástica?

Comedia, chistes, eso me interesa. No le tengo medio a hacer chistes, en realidad hacer algo que la gente quiere y te afirma es una forma conveniente de decir las cosas. Aparte que no me sale lo otro.

¿No te asusta el término comedia, algún prejuicio que pueda existir sobre el género?

No al contrario, me gusta. Yo no estoy inserto en el medio teatral en ese tipo de funcionamiento y eso te da autonomía. Esto está pensado como un plus, en realidad mientras uno haga las cosas bien, y acorde con lo que tu piensas que es una propuesta artística que funciona, los rótulos sobran.

f) Entrevista a Muriel Miranda

Muriel Miranda es directora de la obra Maleza, la cual tuvo una temporada extensa el año 2006 y además participó del Festival Internacional Santiago a Mil el 2007. Maleza se define como una obra en Teatro Animación.

¿Qué es el Teatro Animación? ¿La presencia de teatro y animación?

El teatro y la animación existen, si uno los junta existe como teatroanimación. Para mí el teatroanimación, no es teatro y animación sino que es todo junto porque la obra tiene los dos componentes es como un 50 y 50.

¿Qué es la animación?

La animación es visual. El video no es una animación, animación es animación, es animar un objeto o persona inanimada, no es un documental ni un teatro multimedial.

En maleza es solo animación, no es escenografía, no es un texto... para que haya animación tiene que haber una interacción sino es un video dentro de una obra. Lo ponen como detrás de ellos figuras y forma que no tienen relación con nada.

¿Qué tipo de animación se utiliza en Maleza?

El trabajo fue pensado siempre desde la técnica del stop motion. Para mí es indispensable que haya una relación entre la animación y los actores y esto era posible con esta técnica de cuadro por cuadro.

El teatro animación, ¿es un género?

Yo creo que el teatro animación es un género en la medida que existe esto porque en una manera bien básica es necesario que el actor hable con el monito que se proyecta en la pantalla.

Es importante que el teatro se vaya abriendo a nuevos lenguajes porque aportan a lo que es la escena.

g) Entrevista a Jorge Schultz

Jorge Schultz es actor de la Pontificia Universidad Católica y además dramaturgo. El año 2006 fue ganador de la Muestra de Dramaturgia Nacional por lo que pudo tener una temporada en el Festival Internacional de Teatro a Mil 2007.

Durante el mes de septiembre de este año realizó una temporada en el Teatro del Parque con su obra *La Caja de Cartón*. Una obra infantil que se define como teatro animación.

¿Cómo es la puesta en escena de La Caja de Cartón y cuál es su género?

La obra tiene una proyección constante. El género de la obra es teatro animación porque es una mezcla entre ambos formatos. No solamente se ocupa la animación como un recurso anexo, no es algo que aporta hasta el montaje total sino que es algo que está corriendo en paralelo. Hay un riel de animación que dura exactamente lo que dura la obra y claro en ciertos momentos la obra queda estática porque hay actuación entonces aparece sólo el fondo. En otros momentos el fondo se anima.

¿El género entonces es teatro animación o teatro infantil?

El género en este caso podría ser el teatro infantil según el público lo que pasa es que el recurso está coordinado con la actuación, es como un actor más y empieza a funcionar ya no como un aporte sino como algo sustancial. Si es que no está la obra no funciona. Si es que yo no ocupara el elemento de la animación la obra no es.

Uno se agarra del nombre pero yo creo que ninguno de nosotros lo tiene muy claro que es el teatro animación, es muy experimental.

¿Trabajaste con algún referente anterior sobre el teatro animación?

Yo lo único que he visto que calza en el género de teatro animación es *Maleza* y la última obra de Cinema Teatro que también se trabaja con animaciones. Ahora claro, es diferente porque ahí muchas de las imágenes son reales, es como cine en el teatro. En *Maleza* y en mi caso la obra está hecha con animación, en *Maleza* con stop motion y en *La Caja de Cartón* con animaciones que son ilustraciones animadas, son planas y están hechas en flash.

Uno lo hace y es aún muy experimental. Yo quise saber cómo lo hacían para pasar de una escena a otra. Pero ellos habían tirado un puro riel (la pista de video). Los actores tenían que adecuarse en cierto modo a que no había pausa, a adecuarse a la proyección.

Como origen la animación está en el teatro de sombra chino. La animación se define como imágenes en movimiento, en general se refiere a varios tipos de animación: Stop motion, clay motion (plasticina), esta la animación tradicional (con lápiz), cut animation (south park), la animación 3D que es digital, la animación 2D que es en flash, como vectorial o puede ser digital. Si se mezcla el teatro con estos tipos de animación te encuentras con teatro animación que se escapa un poco de la instalación o los recursos audiovisuales.

¿Cómo se define, o cuáles son las premisas de este género?

Tampoco es un género que se ha explotado demasiado, es difícil empezar a buscar sus reglas o definiciones. Nosotros interactuamos con la animación, y creo que es necesario porque tampoco se sustenta si es que la animación es anexa. Claro que es complejo, usamos la idea de la ilustración como fondo porque también hace un poco de telón pintado, es un juego de comic, los fondos cambian para ir contando la historia. Yo no he visto muchas obras que ocupen la animación constantemente, la he visto como aporte a la escena.

La palabra animación esta también definiendo otro género. No esta definiendo sólo lo audiovisual sino que la animación dentro de lo audiovisual. Yo creo que ya ahí hay un trabajo distinto, en Sin Sangre hay momentos que pueden ser animación, el auto es una ilustración, es una mezcla entre animaciones y video. En *Maleza* toda la proyección es animada no te está mostrando algo como de televisión o de cine. Yo creo que si uno quisiera acotarlo va por ahí... el teatro animación, es el que esta mezclando el teatro con la animación no con el video o con algo audiovisual, es más específico.

Nuestra obra dura una hora ocho minutos justo, que es lo que dura la animación. No puede durar más ni menos. Los actores saben que es lo que tiene que hacer en cada escena si es que le sobra o le falta tiempo. Trabajar con ese elemento es interesante actoralmente. Al principio los actores pensaron que era imposible adaptarse a eso y yo lo quería probar.

¿Cómo llegan a esas animaciones? ¿Qué técnica utilizaron?

Nosotros trabajamos con una diseñadora llamada Sandra Conejeros, ella hizo las ilustraciones a mano con acuarela. Ella hace dibujos para libros. Trabajamos además Dany Han, otro diseñador de la PUC, el se encargó de las animaciones, yo edité el riel final. Yo traté de trabajar mucho dejando el espacio para la animación y para la actuación. Es muy importante que los actores no se vean mermados por la animación.

¿Trabajar con animación es agregar recursos es o es perder elementos de teatralidad?

Bueno tampoco entonces hay que poner escenografía. Nuestro montaje es muy despojado. Hay una pantalla pero la pantalla es plana, es bidimensional, se ve despojado de elementos. Es un lenguaje fuerte que llama la atención. Como puesta es hermoso y teatral y esta hecho solo con recursos técnicos.

Depende como se conciba un montaje, las cosas tienen varias posibilidades. Este montaje se estructuró de esta manera. El camino te lleva a lo que tiene que ser finalmente. El lenguaje era este, exploramos en otros lenguajes y no funcionaron.

¿El trabajo de texto que realizaste como dramaturgo, siempre fue pensado a partir del trabajo con animación?

El trabajo del texto fue a priori a la decisión del teatro animación. De hecho empezamos a trabajar a partir de otro género, partimos con marionetas. Se llegó después a esa forma escénica. Las marionetas no respondían a las acotaciones del texto, por ejemplo: "ella cae al mar y se transforma en pájaro". Era difícil imaginárselo con los pocos recursos que teníamos. No podíamos hacer una escenografía increíble para crear efectos aquí no habían muchos recursos. Ahí tomamos la decisión de ver si podíamos trabajar con animación.

Lo raro fue que nunca pudimos probar el material hasta el final. No podíamos instalarlo porque era difícil trabajar con el data. No podíamos colgarlo, la sala era muy chica o muy grande, problemas tontos, poníamos el data por atrás y se veía la luz, finalmente trabajamos con el data desde el frente pero en picada entonces los actores actúan delante del data para no proyectar sombra.

Qué pasa con el público del teatro animación, ¿requiere una preparación previa? ¿Tiene que gustar de las animaciones?

Es una obra de teatro familiar pero no quiere decir que la animación se restrinja a un público específico. Los Simpson, por ejemplo, son animación, El Cadáver de la Novia también y son para adultos o todo espectador. La japo animación tenía unas cosas muy de adultos como el hentai (pornografía japonesa).

¿Entiende el espectador el término teatro animación?

Los términos son sencillos en este caso, se habla de teatro animación y todos saben que significan estos términos. Es un buen término porque se entiende. Te puedes encontrar con teatro y animación. Acuñarlo no me parece mala idea, ahora bien, es una forma distinta de trabajar. El teatro animación se trabaja de forma específica, tiene sus mañas, tiene su forma de actuación particular.

En general el público de ahora está acostumbrado a lo audiovisual por lo que no se extrañan, el lenguaje no es tan sorprendente.

h) Entrevista a Luis Ureta

Actor y licenciado en artes con mención teatral de la Universidad de Chile, Ureta se ha destacado como director teatral en diversas universidades y teatros. Profesor y director de la Compañía "La Puerta" entre 1990 y 2005, ha recibido premios al mejor texto, montaje y director en variadas ocasiones.

La importancia de incluirlo en esta investigación, es hablar sobre sus obras y la incorporación de multimedia dentro de sus montajes.

¿La utilización de los elementos audiovisuales, son requisito para tus puestas en escena?

Lo audiovisual es un elemento más de la puesta, pero que no forma parte de un requisito o de un deseo que surja a priori sino que surge durante los ensayos. No es algo que yo desee instalar como una lógica, a una poética escénica en la que quisiera definirme.

Por ejemplo, he utilizado a imagen siempre a propósito de una necesidad que surge durante el periodo de ensayo. Nunca he pensado antes de conocer la obra, antes de trabajar con los actores que la escenografía va a incluir eso.

Pero en cierta medida siempre lo incluye.

Sí, pero por ejemplo, en esta última experiencia que tuvimos, *Palabras y Cuerpos*, montaje para la Muestra de Dramaturgia Europea, no tenía imágenes hasta la semana antes de las funciones. Siempre pensé que había un texto visual que íbamos a tener presente para ser considerado e incluido en relación a un monólogo de un personaje que habla de un gesto que le hace su amigo antes de morir y yo siempre tuve presente el gesto de Víctor Jara en una canción "vamos por entre caminos".

A partir de esa idea o resonancia que tenía el gesto en mí planteé que existiera un bar, y en ese bar que hubiera un monitor, y en ese monitor en algún momento a propósito del tema de la guerra surgiera una sensación brumosa de la imagen de Víctor Jara distorsionada.

Pero claro, fue algo que surgió al final y después se materializó, pero no es un requisito que yo tenga definido. Incluso trate de escapar de eso, la obra se llamaba *Palabras y Cuerpos* y yo quería palabras y cuerpos, no imágenes. Finalmente salieron las imágenes.

Donde sí esto ha tenido mayor presencia y claridad y complejidad es en el semi montaje que se hizo en el Goethe el año pasado: *Nadar como Perro*. En la pantalla se utilizaba para cantar karaoke por un lado y después se usaba para proyectar lo que ocurría en un subterráneo donde un personaje se encerraba.

También en Electronic City.

Desde otra perspectiva que en *Electronic City*, porque acá las dos presencias de las cámaras eran claras y obvias. Un karaoke donde los actores manipulaban la imagen o estas cámaras de vigilancia. La imagen nos permitía ver lo que era imposible por que el actor estaba bajo tierra. Ahí me parece que hay una claridad más significativa y un avance en relación a *Electronic City* donde las imágenes son híbridas en su origen a veces comentan, a veces ilustran, a veces sirven para utilizar locaciones que en la realidad no podríamos utilizar los hoteles etc.

¿No te defines entonces como un autor que trabaja con lo multimedial?

Yo no me definiría como un director que trabaja a partir de lo multimedial pero sí que lo incorpora siempre subordinándose al trabajo actoral. No hay un pre requisito pero sí me reconozco que hay un lenguaje que se desarrolla desde lo audiovisual, en realidad incorporándolo.

¿Cómo se logra que el lenguaje audiovisual no pase por sobre lo actoral?

Yo creo que se logra, si es que se logra, pensando que el cuerpo del actor sobre el escenario es lo fundamental para que exista teatro. Entonces cuando surge la necesidad de incorporar algún comentario de esta naturaleza o con este soporte este hecho quiere agregarse a lo que el actor ya no puede hacer o a lo que el director no puede plantear espacialmente. Siempre como un comentario, no como algo que determine la obra o la estética de la obra. Puede definirla porque cada espectador puede darle una lectura distinta, pero siempre para mí ha sido un complemento para que el ejercicio actoral se desarrolle. Tanto como la música.

¿Eliges los textos de manera de poder incorporar estos elementos o ha sido más bien casual?

No es casual, la apuesta por un texto dice relación con cómo ese texto resuena en mí. Y a las personas a las que convoco. Qué problema el texto plantea, que problema es capaz de despertar en uno tanto a nivel temático como estético. La primera de estas obras que fue Heidi Ho ya no trabaja aquí, y fue precisamente el tremendo problema de decir donde están estas mujeres, como se hace una obra donde no hay situación, personaje o historia. No hay lo que uno entiende o entendía por teatro.

A partir de esa experiencia la biografía de los actores ha sido muy importante. Volviendo a la última obra, *Palabras y Cuerpos*, el hecho de que Pepe Herrera, actor de Radrigán, fuera el que recordara el gesto del amigo muerto y que éste fuera Víctor Jara era un intertexto que a mí me parece que dialoga muy bien con esta vocación. La biografía del autor tiene que estar dialogando con la biografía de un personaje.

Hay algo que es bien interesante de seguir desarrollando. En definitiva es el cuerpo, la presencia del actor lo que para mí es fundamental y cómo la transmisión ideológica y emocional puede potenciarse y complejizar la obra en la que el actor tiene que habitar.

¿Cómo se relacionan tus trabajos con el público?

A mí me interesa el público, a mí me interesa que la gente se involucre con lo que está viendo, se desestabilice y se haga preguntas, me interesa que se entretenga. No me gusta el teatro críptico, me interesa indagar en esa zona intermedia en donde uno responde a sus motivaciones más personales y más queridas y que logran encontrar un eco y una resonancia en personas que han ido al teatro. Eso que tú has querido expresar de una manera, no necesariamente tiene una única y exclusiva interpretación pero sí manifestar por lo menos una tendencia.

Pero Calias, tu última obra, era bastante difícil y necesitaba a un espectador más preparado

Ahora sin duda *Calias* marca una radicalidad en relación a que apostamos por un público, no culto, pero cómplice. Es una obra que cuenta con que el que está espectándola quiere viajar con nosotros. La idea de la entretención no está ligada a la idea de la evasión sino que en ese salirse del camino espero encontrar la posibilidad de problematizar la realidad y por otro lado que esa problematización sea gozosa, nunca árida.

Aunque la obra es árida yo creo que la experiencia de ella no lo es. Yo creo que los actores se lo pasan bien haciendo esa obra y el público si es testigo de alguien que esta claro en sus motivaciones se ve interesado. Finalmente la obra permite el diálogo posterior. Es una obra que merece ser vista más de una vez.

Es compleja, me encantó la experiencia de haber aceptado este diálogo con la obra misma, que es el texto que es algo que me interesa en el último tiempo, así como el actor dialoga con su biografía y su imagen, o desde su biografía dialoga con su personaje, como también la obra dialoga consigo misma.

Calias, cita elementos biográficos del grupo, los mails, los errores de redacción en ingles etc. El banquete de platón es la primera obra estética, o que reflexiona sobre la estética, entonces nosotros en la investigación respecto a Calias, este personaje, o esta idea filosófica de la belleza, nos encontramos con el banquete. Ese es nuestro punto referencial, las comidas, los momentos donde nosotros socializamos y hacemos la cita a esta pintura, el rey de la habas que es una obra en donde los actores imitan algunos gestos de los personajes que están en el cuadro, pero en otro momento posterior nosotros mostramos imágenes y fotografías nuestras familiares en donde estamos en la situación del banquete, la comida, queriendo dialogar con esa imagen inicial.

Entonces ese encuentro de lo biográfico, de lo real con lo imaginario, de haber hecho la recreación sudaca de Elephant (Película de Gus Van Sant) paseándose por el liceo de aplicación y cortando groseramente con las imágenes originales son también un comentario sobre nuestra realidad, también la escenografía habla de nuestra realidad. Vamos a hablar de la belleza desde la precariedad total que es una forma legítima y verdadera de instalarla.

Cuando nosotros ensayábamos, en la sala del Trolley decíamos esto non es una escenografía, esto es la sala del Trolley, estamos llevando la sala del Trolley en sus condiciones con el olor a gato con el desorden el caos la suciedad es nuestra realidad, la realidad con la que hacemos el teatro.

i) Entrevista a Gonzalo Cid.

Actor Universidad Finis Terrae, creador de la Compañía de Teatro Gestual Chileno. Actualmente es también el encargado de la línea de movimiento de la Escuela de Teatro de la Universidad Santo Tomás.

¿Qué es el teatro gestual y en que se diferencia de la pantomima?

Mira todo parte de la fuente de las cosas. Yo parto de la fuente de lo que es la Compañía del Teatro Gestual Chileno, que es lo que yo trabajo, para mí la fuente de eso es tener una disciplina física con ciertos rasgos o referentes que conllevan a la pantomima. Yo abro el abanico está no solo la pantomima sino también la danza, la acrobacia, el teatro oriental, las artes marciales, la lucha libre, la gimnasia olímpica etc.

Trabajo el gesto y la imagen, el gesto en sí, como un lenguaje universal, como comunicación no verbal, como poder teatralizar un gesto y no hacerlo literal, que lo teatral sea particular. Eso también implica a un actor lúdico e inteligente ese actor con olfato tiene que dejar los pudores, tiene que atreverse, tiene que estar libre de sus miedos y no ser refrenado por los impulsos.

¿El texto: se incluye en la puesta en escena?

Absolutamente, yo en estos momentos estoy dirigiendo un montaje con mi compañía que es con texto. Es una obra de teatro basada sobre un texto de Yukio Mishima, un dramaturgo japonés. Pero son distintas metodologías. Este año dirigí los miserables de Víctor Hugo y con eso se convocó un grupo de actores para crear un lenguaje físico sobre esa obra.

Es en el fondo re educar a la gente sobre este lenguaje, sobre cómo sacar al actor psicológico, con objetivos claros, pensante. Nosotros trabajamos mucho sobre un teatro desconocido, que es un lenguaje en base a estructuras físicas. Yo para crear una estructura física no necesito que tú me hagas algunos movimientos, sino que me interesa cómo los haces. Yo necesito crear a partir de eso una estructura física con acciones físicas lógicas para el intérprete. Eso lo lleva a un estado y a un comportamiento.

Nosotros trabajamos la estructura física que es la que da la armonía, después meter los estados y el texto es otro trabajo. Es como armar una partitura. El texto finalmente para nosotros es un pre texto. Es un tema muy complejo de poder analizar.

¿Cómo se integra la palabra?

Para poder hablarte de eso, siento que me tengo que hacer cargo también de la historia chilena, partiendo de Jodorowsky, Enrique Noisvander, Schneider que es mi maestro, y finalmente hablando de mí. Este trabajo parte siendo mímica en el teatro universitario de los años 50, pero eso ha ido evolucionando. Cuando Alejandro Jodorowsky vio una película francesa llamada *Los Hijos del Paraíso*, él se dio cuenta que lo que estaba haciendo era pantomima. Pantomima no es lo mismo que un mimo. Pantomima es la técnica, el mimo es el intérprete. Entonces él se dio cuenta que lo que estaba haciendo era pantomima y de ahí estaba surgiendo los mimos de Noisvander, y las compañías posteriores como *El Teatro del Silencio* de Mauricio Celedón.

Ahí ya empieza a dilatarse el lenguaje, pero porque las corrientes teatrales de este director fueron muy diversas. Mauricio Celedón también tiene de referente al Living Theater de los años 50, la Pina Bausch etc. Surge entonces una corriente después de la posguerra donde hay un cambio profundo en el teatro.

Ya en los años 80 lo la vanguardia absoluta era la imagen dilatadísima del gesto, de la energía absoluta, de cuerpos con una musculatura completa etc. Era como Eugenio Barba, quien trabaja la pre expresividad, lo extra cotidiano, la antropología teatral. Eso ha ido mutando porque los lenguajes han ido mutando en relación a lo que es el cuerpo.

El realismo ya no es la tendencia en el 2007, uno se da cuenta que hoy en día el artista contemporáneo tiene un artista plástico que está trabajando con él, tiene a un diseñador y un músico que conlleva una semiótica, entonces al final es un todo. Mis necesidades y posibilidades de lenguaje van más allá de ese realismo. Para mí el realismo es trabajar en base a la verdad, a las acciones físicas, tener un objetivo claro o circunstancias dadas en fin ahí vuelvo a lo que es el Teatro Gestual en Chile y cómo yo lo trabajo que implica trabajar el cuerpo como primera imagen o significancia. El texto o la voz es una prolongación del cuerpo. La prolongación sale como consecuencia a un esfuerzo. Puede ser que el personaje entre se siente en la cama y diga un determinado texto, pero la actriz que trabaje en esta compañía va a entrar de una manera en especial, se va a sentar en una banquita chiquitita y va a quedar en un equilibrio precario y va a decir el texto en la misma situación. Pero la particularidad, la imagen es un asunto mucho más poético para mí. No es que yo diga que eso es así, a mí me interesa este tipo de lenguaje y estar en un equilibrio constante.

Yo tengo dos referentes a los cuales acudo a veces, uno es este que está aquí que dice "lo más hermoso es el equilibrio a punto de quebrarse" yo creo que un actor también. Cuando se quiebra ya no está la magia. Eso adopto yo como un lenguaje teatral, cómo a través de un esfuerzo, el cuerpo y la voz ha habido una evolución en mí. Yo partí haciendo obras sin voz, sin texto, en el silencio. Pero sin evadir el gemido, lo que es el idioma inventado, la particularidad vocal de un actor sin decir el texto pero con la intención de hacerlo donde se entiende más que el texto. Es trabajar con lo desconocido. Al actor le pongo el texto y el va a tener la capacidad de un registro vocal tan interesante que el no buscó. Yo busco dar vuelta eso y darle un referente vocal que encuentre sonoridad y matices más interesantes y complejos. Pero eso es un entrenamiento que yo determino para eso.

¿Cómo defines estado y comportamiento?

El estado no es lo mismo que un comportamiento, el comportamiento es cómo un actor se comporta sobre una escena y su estructura física y lo otro es en que estado emocional está. Para que tenga un estado emocional, requiere un impulso, saber de donde viene y hacia donde va. Eso es actuación.

La música ¿también es un gesto?

La música es un gesto por sí. Es igual que un estornudo, un estornudo es un gesto orgánico y biológico. Es algo instintivo y nosotros tenemos que rescatar esos referentes biográficos que uno tiene corporalmente y tratar de remitirlos, de insertarlos en una música. El estornudo finalmente también es musicalidad. Entonces si yo tengo unos músicos que tocan con cierta energía y el actor capta esa rítmica maneja ese ritmo constante, trabaja lo que es el contrapunto. La música es energía es un impulso que el actor tiene que desarrollar, sin música no hay impulso.

El Teatro gestual ¿es un género? ¿O entra en lo que es el teatro físico?

¿Es que qué es el teatro físico? Yo creo que el teatro físico es un lenguaje que viene hace 14 años atrás, pero no todo es teatro físico. Si tu investigas mucho más y le preguntas a cada persona, cada uno tiene un significante propio. ¿Que es teatro físico? Si yo veo un teatro comercial o un realismo y alguien me dice que todo lo que se mueve es físico, eso tampoco lo comparto porque no es verdad.

Nosotros estamos con la primordial e importancia que es el cuerpo. Lo físico implica que este cuerpo está más dilatado. Pero ¿cómo no confundirlo con la danza? ¿Qué es la danza teatro? Ahí esta el híbrido. La danza teatro viene de la danza, no del teatro.

Yo no creo tener la respuesta, lo único que se es que trabajo con una línea de movimiento fuertísima, con mucha disciplina, con mucha repetición, y el objetivo de eso es la actuación.

No me siento capacitado para determinarlo como un género, se que es un lenguaje teatral y que lleva un descubrimiento importante en los últimos 10 años de un lenguaje físico. El teatro físico es teatro solo que el director lo llevo hacia una necesidad del cuerpo.

¿Es más abierto, más libre trabajar con el teatro gestual? ¿es más fácil la comprensión del espectador?

Según el trabajo. Yo el último montaje que hice fue *Akatisia* que era absolutamente experimental. Era una obra que hablaba de un psiquiátrico y yo no estaba buscando aciertos en esa obra, finalmente nos fue bien y mal peor yo aprendí mucho y le di un punto de vista muy importante que uno no imagina sobre los enfermos psiquiátricos.

No es lo mismo que si yo hago las pantomimas clásicas del ayer, que son de hace 40 años atrás, que esa obra uno la ve y de por sí se entiende, es más gráfica, tiene un principio un medio y un final, y no es lo mismo que estoy haciendo ahora.

j) Entrevista a Claudio Espinoza

Claudio Espinoza es director de la compañía y la Escuela de Teatro de Improvisación, Los Pleimovil. Es él quien trajo el formato del Match de Improvisación a Chile. Fundador de la LICHÍ (Liga Chilena de Improvisación) y Representante oficial de la FIPI en Chile (Federación de Improvisación Iberoamericana).

¿Es el teatro impro un nuevo género teatral?

Yo lo veo como un nuevo género teatral, porque por lo menos cuando yo he viajado afuera, en los diarios sale drama, comedia e improvisación, entonces está catalogado como un género. De alguna manera es algo totalmente diferente, el teatro convencional se aleja de la improvisación, pero la improvisación sí es una herramienta para el teatro en cierta manera.

En Chile está apareciendo el movimiento. Nosotros lo trajimos. Si bien la improvisación de cierta manera viene de la Comedia Del Arte, se dejó de hacer cuando ésta terminó. De ahí lo retomó por investigaciones teatrales gente como Keith Johnstone.

Descubrieron que esto era muy interesante llevarlo en vivo como producto artístico final y presentárselo a un público y en el tiempo apareció el match de improvisación que es el formato que empezó a hacer más conocida la improvisación en todos los países. Así fue como lo conocí, la verdad es que yo quería traer algo a Chile una obra y en Corrientes me encontré con la improvisación teatral. Encontré que era algo novedoso, algo entretenido, así que me entrene en Buenos Aires, hicimos unos cursos, y el 2004 estrenamos el match de improvisación profesional en el teatro San Ginés.

¿De donde viene este formato de Match?

Nos hemos regido por las reglas internacionales. Ivon le Duc es el creador del match y nos cedió los derechos a nosotros, que somos los únicos que hacemos esto acá. Se inventó por que llegó un momento en Canadá donde los teatros estaban vacíos y los estadios de hockey llenos. Pensaron en hacer un teatro deporte, por eso se juega con camisetas como de hockey y hay una cancha y el público vota por la improvisación que le gustó más.

Aquí uno puede llegar a compartir escena con un actor que jamás ha visto eso es súper interesante. Los equipos se mezclan y uno puede improvisar con otros, sólo tienen las mismas normas y la misma técnica. No hay límites.

La improvisación ¿sólo se desarrolla en este formato deportivo?

Hay diferentes formatos. Pueden ser juegos de improvisación, puede estar el long form que es Impro Titanes, en donde se hacen todo el tiempo los mismos personajes, es como un juego de rol en cierta forma.

El long form en este momento la está rompiendo en todo el mundo, la gente ya conoció el match y está buscando cosas nuevas. Es un formato donde se ocupa la técnica de la improvisación en una historia improvisada dentro de una obra. Son personajes predeterminados que se insertan en un ring. Después está el match que es esta competencia de varias historias improvisadas a partir del público. Ahí hay reglas internacionales, hay árbitros. También está la escenificación al estilo *who's line is it any way* (Programa de televisión norteamericano que juega con la improvisación) que son juegos de improvisación teatral.

¿El género es entonces teatro impro o teatro deportivo?

Se le conoce de las dos formas pero es lo mismo. ¿Por qué se le llama teatro deportivo al teatro de improvisación? Por que es una técnica o sea nosotros realmente improvisamos. La diferencia con el teatro convencional es que nosotros no sabemos lo que vamos a hacer entonces ocupamos la técnica al igual como se ocupa en el deporte, por ejemplo en un partido de fútbol, ellos no saben cómo van a ganar o cómo lo van a hacer pero ellos saben cómo se puede jugar, que rol cumple cada jugador.

Acá también, uno se va conociendo como grupo y va descubriendo como es cada jugador, si eres bueno para proponer etc. todos hacemos de todo pero hay gente que es mejor para proponer motores de improvisación, vale decir que son mejores para hacer que la historia avance. Otras personas son buenas para hacer el remate, o sea el chiste final y así un poco uno se va descubriendo. Nosotros nos entrenamos en esto, es una técnica, por eso tenemos una escuela de improvisación. Hay reglas en la improvisación también.

¿Cómo se dirige un espectáculo de improvisación?

Se entrena a los actores no se dirige, por eso se le conoce como teatro deportivo. La dirección esta en todo lo que tienen que ver con la puesta en escena de los espectáculos. *Impro titanes del ring* es un espectáculo que nosotros creamos, luego tiene que ver la entrada, etc. Hay una puesta en escena de algo más deportivo como el fútbol, pero más que una dirección es un entrenamiento o una guía.

Primero el actor tiene que sacarse lo que le enseñaron en la escuela. No son necesariamente actores. Hay gente que no estudió teatro y termina siendo un muy buen improvisador. De cierta manera cualquiera puede improvisar, el actor si tiene más herramientas pero tienen que desprenderse de la estructura y jugar de nuevo. Acá la primera regla es el derecho a equivocarse. No esta en hacerlo bien o mal pero hay reglas como no negar, construir a partir de lo que propone el compañero etc.

¿Cómo se define el teatro de improvisación?

No le he hecho nunca pero me imagino que es como surfear, es tirarse a la ola y aprender cómo caerte, de pronto estamos sobre el escenario y las cosas aparecen, la improvisación fluye sola y ahí uno esta arriba de la ola y no se baja hasta que uno se cae y hay que tomar otra ola.

En el mundo esta el cath de improvisación que es un formato donde hay un ring, con juegos entre dos equipos de luchadores que se desafían por ejemplo "yo quiero que el otro equipo haga una improvisación con los ojos cerrados". Es una competencia. El match hace historias, aquí juegos con dificultad, usa reglas internacionales, y son dos equipos. Están los long forms que son más largos. Hicimos *impro kids* que es un espectáculo de improvisación para niños. Es un género muy abierto.

¿Cuáles son las premisas?

La participación directa con el público es una premisa. El público es protagonista de esto, sin ellos no se puede improvisar. Los entrenamientos o el ensayo de la puesta en escena son difíciles, consta de puros juegos de improvisación. Cuando hacemos la puesta en escena y falta la risa del público es difícil por que ellos proponen. El público es una premisa absoluta. Otra premisa es que esto es un juego. Un juego que tiene sus reglas propias.

La dramaturgia y su constructo está dado por las situaciones propuestas ¿quién es entonces el dramaturgo? ¿no existe?

Los verdaderos creadores de la improvisación somos nosotros con la ayuda del público. Ahora a diferencia del teatro convencional uno es también director, ya que hay que tener conciencia de lo que se está provocando en escena y dónde pararse, la especialidad. También uno es el dramaturgo de sus propias escenas, uno sabe como ir conectando las situaciones dramáticas para que funcionen mejor ciertas escenas. Es además uno un actor y musicalizador... a veces uno hace los propios sonidos de la escena.

¿Y la escenografía?

Acá esta la libertad de todo, eso es lo divertido... no hay limitantes, el día de mañana quizás podamos hacer una improvisación con escenografía. Hay muchos proyectos que pensamos a partir de la investigación que realizamos con los Pleimovil. Ha dos proyectos para el próximo año que incluyen llevar la improvisación a otros lados.

¿El público debe estar preparado para este formato?

El espectador no esta acostumbrado a participar, aquí necesitamos que el espectador venga a participar. A diferencia de argentina en donde el público participa más, no se si por la idiosincrasia o por que están más acostumbrados. Aquí nosotros hacemos cosas para prender al público, lo preparamos con una ola o algo así.

¿Incluyen los géneros en el formato de la improvisación?

Hay formatos en donde se juega con varios géneros, western, romántico, aventura terror. El público es el que guía. Dentro de los proyectos buscamos hacer un espectáculo más parecido a *who's line is it anyway* donde hay géneros teatrales. En noches de impro hay distintos juegos, los vamos cambiando noche a noche.

¿Cómo se mide un buen espectáculo de improvisación?

No se, quizás uno donde se equivoquen todo el rato. El público desafía a los actores y a veces lo pasa muy bien viendo una mala improvisación. Se entretienen con el formato y la técnica de la improvisación. Incluso reconocen las técnicas. Un buen espectáculo de improvisación tiene que ver con un grupo que se dedique a la investigación de la improvisación. Tiene que ver con actores que son lúdicos y transpiren, lo pasen bien sobre el escenario que sean como niños.

k) Entrevista a Ramón Griffero.

Fundador del Teatro Fin de Siglo y del Espacio de resistencia cultural "El Trolley", lugar donde surge y se presenta un movimiento artístico autónomo, tanto en Música- Plástica - Video- Danza-Poesía etc. que será parte importante de la renovación cultural del Chile de Fin de Siglo. En 1999 es nombrado miembros de la comisión asesora presidencial en materias artístico culturales, comisión que elabora las bases para la creación del Consejo Nacional de la Cultura de Chile. Es profesor en los principales centros de enseñanza del país y desde el 2001 es Director de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis.

Es dramaturgo y director de la obra *Fin del Eclipse*, producción actual del TEUC. Esta entrevista fue realizada dentro del trabajo realizado en el TEUC y parte de ella se encuentra también en el cuadernillo pedagógico elaborado para esta producción.

¿Como han cambiado los paradigmas teatrales?

La realidad del teatro no es necesariamente el espejo ni el microscopio de la realidad como se plantea en el teatro del siglo XX, si no se construye a partir de las ficciones propias del lenguaje teatral. Aunque seamos todos humanos y nos basemos en eso, su ficción no es el teatro... *Traición* es un teatro que trata de ser espejo de la realidad. Y aquí, en *Fin del Eclipse* no.

La ficción del teatro se construye a partir de leyes teatrales, por eso permite todo eso. No se construye a partir de las leyes de la realidad. *Fin del Eclipse* se construye a partir del concepto de teatro. Es el concepto de teatro el que se pone en escena a partir de cómo el teatro ve la realidad. Es como en cierta manera la religión ve la realidad cultural a partir del lenguaje de la religión.

¿Cómo se relaciona esto con el rol del teatro en la contemporaneidad?

En el fondo esto tiene mucho que ver con la autonomía que empieza a tener el arte y el teatro de la realidad. Todo el siglo XX, el teatro estaba unido a una expresión o era telonero de utopías políticas concretas. El teatro era comunista porque el comunismo era concreto, el teatro era fascista porque el fascismo era concreto, de alguna manera en la política y el arte en términos del teatro, el teatro era un apéndice de ideas políticas y cuando quiebra las utopías políticas el arte se libera porque no tiene más que contar, no tiene que ser telonero de una realidad porque esa realidad plantea utopías. Ahora que la realidad ya no plantea utopías el teatro puede plantear sus propias utopías. Esos son más bien los conceptos.

¿Qué conceptos por ejemplo?

También, el lenguaje del texto y el sub - texto es una suma de textos teatrales, ningún texto corresponde a como se hace en la realidad. Nadie habla como habla Ella, nadie habla como habla Aquel, nadie habla como en la obra de 1800, es decir, el lenguaje también no es reflejo de la realidad, es una suma de lenguajes y de poéticas de texto que nacen solamente del teatro. Es una cosa que siempre ha sido así pero que de repente se fue para el otro lado por ejemplo, cuando Calderón de la Barca escribía nadie hablaba en verso. Nunca nadie habló en verso.

Después, cuando el teatro se vuelve muy pegado a la realidad, hay una dramaturgia que empieza a hablar como se habla en el cotidiano. Aquí no, porque hay dos conceptos dramatúrgicos míos, que a mí por lo menos me interesan que es que nadie puede hablar como se escribe. Tú no puedes hablar como se escribe. No puedes decir "hola tus bellos ojos aceitunas que se sientan como las nubes", está loco y váyase para la casa. Pero el actor puede hablar como se escribe, por lo tanto, puede entrar a un nivel de pensamiento y de saber que es importante, que tiene negada la cotidianidad. Hay un saber que aparece en el teatro que el lenguaje cotidiano no lo puede expresar. Y lo otro, es que todas las emociones son mudas, es decir, si hay una persona en un funeral, siente pero es mudo. No empieza "por que yacéis ahí en ese ataúd de roble" no, porque es muda. Unas personas cuando están enamoradas se miran pero es muda.

El teatro le inventa palabras a las emociones que nunca han tenido y la gente cree que las emociones tienen esas palabras. Ese es un engaño también de la ficción teatral, yo le hago creer que la emoción tiene texto, y la emoción no tiene texto en la realidad, por eso que es teatral. No tiene texto la emoción, tiene sensación. A él lo atropellan y lo ve y lo siente pero el dramaturgo le pone le texto donde la emoción es muda.

Pero cuando uno lee tu texto uno se enmudece al final porque están todas las emociones descritas.

Claro son emociones que son mudas pero que hablan. Por eso es poética de texto y poética de espacio. Ahí se basa solamente en el lenguaje teatral. No es una obra que trate de ser reflejo de la cotidianidad. Ese tipo de teatro ya hizo crisis porque ya la televisión hace eso. Y si la televisión hace eso ¿para que estar escribiendo teatro? Encontré que Traición ya estaba vieja por eso, porque ese texto yo ya lo puedo ver en INFIELES. Antes a lo mejor no. Pero ese texto ya lo asume lo audiovisual, el teatro debe volver a su texto teatral, que no lo asume nadie. Y acciones también y situaciones teatrales, porque obviamente nadie dice "estoy aquí con estos conejos que comen el pasto en escena", eso habla a partir de un imaginario de la escena. Esa es la acción formal pero también es el concepto. En mis tres últimas obras, BRANCH, TUS DESEOS EN FRAGMENTO y ésta yo ya estoy trabajando esto no más.

Pienso que el texto no necesita ninguna indicación escénica. Porque en cuanto a la visualización del texto, cada dramaturgo verá como lo visualiza. Queda libre también el director para inventar su propia poética de espacio, uno no le dice entra por la izquierda o sale por la derecha, no está construido una ventana al centro ni una cama al fondo. Claro, nosotros inventamos esta escenografía para la obra, esto lo invento yo pero otro que la haga, yo vi Tus Deseos en Fragmento en Brasil el año pasado y queda totalmente abierto para que cada uno lo haga como quiera, no está predeterminado. El lugar es el teatro, por lo tanto, invéntale no más. Aunque hayan referentes porque sí, lo tienen que resolver.

Cuando yo digo que están en un portaaviones cada director tendrá que ver como hace la teatralidad del porta avión, no puedes poner un porta avión en escena pero eso no implica que un dramaturgo no pueda ponerlo. Había un momento cuando el teatro estaba muy pegado a la realidad, el dramaturgo en cierta manera, el cráneo del dramaturgo quedo un poco censurado porque tenía un espacio vetado. Si tu ves todas las obras de los años 50 y 60 pasan en el living o la cocina, porque le limitaron el espacio al parecerse a la realidad y como no podía meter el porta aviones en el teatro se tenía que pensar no mas en eso, bueno Egon Wolff tenía que pensar no más en un espacio real y concreto: la casa de putas, el living. Ahora que te liberas de tener que ser este espejo, la dramaturgia puede hablar de lo que quiera.

Finalmente, obviamente el espectador, si bien se enfrenta a varias historias, a lo que se enfrenta es a una poética. Por eso es tan complejo decir de qué se trata la obra, es como que le digas a un poeta de qué se trata el poema. A ver, "los violines vuelan sobre las nubes" ¿de qué se trata? De nada, corresponde a la poética de la poesía. Sí, obviamente uno puede indagar y ver que es sobre la violencia o sobre el amor. Obviamente hay contenido, por supuesto, pero también parte de la búsqueda mía es cómo los contenidos de siempre le dan otras formas para que esos contenidos o esas emociones vuelvan a existir. Yo siempre cito esta frase de Vicente Huidobro, él decía: "mira los poetas creen que porque hablan del avión son modernos, porque le hacían una poesía al avión. Y el cuento no es hacerle una poesía al avión, el cuento es si le hago una poesía al avión, decía Huidobro, será percibido igual que una poesía de Víctor Hugo, aunque hable del avión y la computadora".

Es como lo que pasa en la televisión, la televisión puede poner todos los temas nuevos que existen, pero como habla desde el mismo lenguaje no logran que estos se puedan develar porque siempre están en el mismo formato. Por eso hablé del creacionismo, para que mis temas el amor y todo, pueda ser percibido, no es el problema del tema si no que cómo escribo una poesía en la forma en la estructura poética para que tu vuelvas a emocionarte con esto y lo vuelva a develar, porque claro, si escribo el amor como Corín Tellado, sería igual de viejo que Corín Tellado. No está en el tema en sí sino obviamente en el lenguaje, los temas son los mismos desde los griegos, también una obra te habla finalmente de la especie, del ser humano como especie, y por eso puede estar situado en Arabia en Marruecos que se yo, en Irak, en el siglo XVIII, en el año 40 y es la misma especie que se confronta. Y también cómo se develan los discursos y cómo los discursos sirven para... porque la idea de esa escena sobre la revolución, es que todo el mundo –la idea, ojalá– piense que está viendo una obra de izquierda, y en realidad hay frases que saqué que son de los discursos de Hitler. En realidad son nazistas, pero todo el mundo va a pensar hasta el último momento que está viendo una obra comunista y está viendo una obra nazi. Y por qué, porque el discurso es el mismo, es nacional socialista. Hay algo obviamente de lo que yo llamo lo metafísico y cuando hablo de lo metafísico se centra igual en lo eterno, la muerte, el universo, y lo que sucedemos nosotros en el planeta y por eso fin del eclipse, un eclipse puede parar una escena, no el hombre. El eclipse puede oscurecer la tierra, no el hombre.

¿Tú crees que es necesario preparar al espectador?

No. Yo creo que el espectador sigue una obra por la emoción y si no hay emociones, no hay cosas que le gatillen no sigue nada aunque se totalmente literal. Fue de lo más literal que hay si no hay una magia que se introduzca. No sucede. Hay una cosa siempre que uno piensa esto nadie lo va a entender, pero si las han entendido todas como Tus Deseos en Fragmentos que tu la lees y es inentendible pero la han montado por todas partes, la montan hasta en los colegios sin entender nada porque sienten algo no más. Es que así entras en un universo que es el universo que te propone la escena del espectador, no tiene que descifrar nada más que sentir que está en ese universo.

Son dos cosas diferentes, una que tú lees un cuento de Borges y te metes en un mundo y otra cosa que es interesante también es que las personas vean que Borges ha resultado de una historia de la literatura. Y eso son dos cosas. Una cosa es la emoción y otra cosa es la razón. Y otra cosa que también es obviamente importante, pero no en el espectáculo sino después es que vea esta obra dentro de la tradición escénica, por que es parte de las artes escénicas.

¿Que pasa con las autorías y los modelos?

En el siglo XX el teatro se construye a partir de modelos cerrados, Brecht, Stanislavski, el drama de eso para el teatro Chileno fue que tu estabas obligado a ser virtuoso en un modelo, por lo tanto, fotocopiar de un modelo que además no venía de acá, por lo tanto Las Tres Hermanas de acá a nadie le interesaba porque trataba de copiar Las Tres Hermanas igual. Es como el gran orgullo del Teatro Nacional que dice "nosotros hicimos La Muerte de un Vendedor" el año 1951 y Fernando Debesa fue a Nueva York y dibujo todo y lo copio exacto y eso era un logro. Era demostrar que éramos modernos, Chile era el primer país de Latinoamérica que montó Arthur Miller, ¡y igualito! Y si tú eras un director y te decían tu obra te quedo igual a Brecht, Gustavo Meza salía pero feliz, hoy día primero esos referentes, esos modelos ya se quebraron, de hecho nadie tiene idea cómo alguien monta en Alemania hoy en día, cómo se escribe teatro en Italia. De hecho cuando vino Arthur Miller aquí le dijeron: "somos igual a tus obras, somos tus hijos porque te copiamos y aprendimos de ti a escribir", el modelo estaba fuera, hoy en día un cabro que escribe, sus referentes pueden ser los dramaturgos Chilenos pero no tiene por qué saber cómo se escribe teatro en Rusia, además ni se sabe, para poder escribir la obra.

El quiebre de estos modelos primero libera toda la tradición teatral para que la re elabores como quieras. Es una autoría que puede contener varios modelos y citas porque no esta siendo la reproducción de tal modelo. Era parte del espíritu de época, lo que hizo bastante mal porque impidió que el teatro Chileno se posicionara con un modelo propio. Cosa que sí hizo la literatura latinoamericana. Porque la literatura latinoamericana se posiciono como literatura latinoamericana. Las artes visuales también, pero en teatro solo era una simple fotocopia. Es como cuando vas a regiones y ves un grupo en Concepción que hace *Cinema Utopia* y otro en Chillán que monta la Negra Ester pero que tratan de hacerlo igual a Andrés Pérez, se vuelve a producir la relación del modelo, pero por lo menos estamos dentro del país. Como cuando tratan de hacer las obras del Ictus igual al Ictus. Lo cierto del teatro que se genera acá, es que tu autoría ya no se centra en un modelo existente, la obra expresionista es así, yo para hacer Brecht no me leo los 10 libros de Brecht, la hago y trato de descubrir que es lo que es Brecht haciéndolo. Igual eso era una forma de enseñanza y una forma de hacer teatro que finalmente era ser virtuoso en un modelo y mientras más virtuoso en un modelo eras mejor, pero no se proponía que fueras autor. El gesto de creación lo decía otro, usted para crear teatro hágalo así.

Eso es un drama, Patrice Pavis fue al Arcis a lanzar un libro, un teórico del teatro, en versión español y yo se lo tuve que presentar. Ahí esta resumido un poco porque el libro se llama "Voces e Imágenes del teatro Contemporáneo". En cierta manera ese libro en otro contexto sería el manual de cómo hacer teatro contemporáneo para nosotras las colonias. Yo le dije que su libro me parecía fantástico, muy buen análisis, pero que estaba equivocado el título, porque debía haberse llamado "Voces e Imágenes del Teatro Francés" y punto y decir que esa es la manera cómo el teatro francés hace teatro contemporáneo pero no es el modelo nuestro. Para la muestra de dramaturgia, para terminar, porque siempre me peleo yo tengo un rollo con la muestra de dramaturgia, fueron tres dramaturgos al Arcis, estaba la escuela entonces yo tenia que traducir, "el ultimo montaje de Patrice Cheraux, la Garce ba bla bla" entonces los alumnos estaban como así... y pregunta ¿pero conocen a Cheraux? ¿A la Garce? Nadie. Entonces él me dio a entender que estaba débil la educación, mala la formación escénica, que en realidad éramos unos ignorantes entre comillas. Y yo le dije: "perdón, si yo voy a tu escuela y les hablo del ultimo montaje de Alfredo Castro, y no lo conocen yo no voy a decir que son unos ignorantes ¿por qué nosotros somos unos ignorantes si no sabemos el ultimo montaje de Cheraux?" y es porque antes si funcionaba así, tenias que saber cual era el ultimo montaje de Genet y quién lo dirigió y eso te transformaba en un artista escénico culto. Hoy en día esa cultura es tuya, para existir no la necesito, pero los europeos esa cuestión no te la aceptan todavía. Ahí hay una autoría

Cuando dices que el texto no tiene ninguna indicación y queda libre para que cualquier director lo tome y lo interprete. ¿Estamos frente a un debate entre el autor y el director? ¿Qué piensas?

Mi visión de siempre, porque soy dramaturgo, es que la poética del texto debiera ser intocable, pero la poética del espacio puedes hacer lo que quieras. Si Antígona me la quieres clavar al techo, clávala al techo pero el modelo de Antígona lo tienes que decir porque si no, escribe otra obra. Si Hamlet quiere decir ser o no ser dentro de un acuario en pelotas, y le va subiendo el agua mientras esta diciendo ser o no ser perfecto, esa es la libertad de tu contemporaneidad, pero el texto ser o no ser tiene que ser "ser o no ser". Por que si no, escribe tu otra obra. Por eso, antes era más estricto, incluso los autores se enojaban si no les respetaban la poética de espacio, si mi obra sucede en un living como la pusiste ahí, hoy se le da esta libertad al director se le dice ahí está el texto no hay indicaciones pero el texto no me lo tocas.

Tu haces la poética de espacio que ese texto te gatille. Yo no tengo un modelo sino yo le tendría que poner un modelo de dirección que ya no existe. Eso era cuando todos los directores eran Stanislavski y todos ocupaban el mismo modelo. Cambia la lectura del texto pero esta cambiando de otro lugar, desde lo que el director quiere subrayar.

El año pasado vi *Tus Deseos en Fragmentos* en Brasil y en México. En Brasil lo hacían en un galpón enorme con una línea de espectadores y para ellos todos los personajes estaban muertos y partían en una morgue con una etiqueta en el dedo y ahí resucitaban y empezaban a decir los textos pero eso dependía de él. Pero el texto estaba intacto. Ahí ya interfiere el trabajo de creación. Si hay una cosa que le gusta a los Alemanes es crear miles de poéticas de espacio, ahí esta la libertad de cómo lo actúas de cómo lo quieres poner y es cosa tuya.

Si están todos desnudos arriba de un barco, bueno, están todos desnudos arriba de un barco. Una niña de aquí de la Católica me mando un mail para hacer *Recuerdos del Hombre con su Tortuga* y después no se que pasó que me dijo "sabes que lo cambié y todo lo demás" yo le respondí que "entonces no ocupes el texto, hace la obra que te salio si salio inspirado de ahí perfecto, si te inspiro a otra cosa ya no me uses ni el nombre ni el texto porque no es mi texto", porque también se da para engaños publicitarios.

Yo le digo a Albornoz "tu no puedes poner el Rey Lear y que la gente vaya a ver textos un collage que va desde Radrigán a Rodrigo García porque hay gente que no sabe lo que es Rey Lear y la gente piensa que eso es Rey Lear. Ponle "El Rey que era amigo de Lear", pero no le puedes poner Rey Lear, ni Hamlet. Si vas a verlo y no hay Hamlet por ninguna parte. Para mi es una defensa del texto.

La poética de espacio no. Antes era más complejo, no había una defensa del texto sino que en las escuelas y academias había una forma de cómo hacer el texto. Antígona no solamente tenia que ver con un texto, sino que también con que Antígona es así, esta es la forma de hacer Antígona. Eso ya se quebró. Antes era: si no haces La Muerte del Vendedor así, no es la muerte del Vendedor.

ANEXO 5 Investigaciones en terreno, obras vistas

OBRA	DIRECTOR	COMPANÍA	SALA
Neva	Guillermo Calderón	En el blanco	Centro Mori
Dr. Mortis	Teatrofónico	Teatrofónico	Centro Mori
Pelo negro boca arriba	Rodrigo Bazaes		Sala U. Mayor
Fuenteovejuna	Andrés Céspedes		Centro Cultural M100
Macbeth	Ian Wooldridge		Centro Cultural M100
Sueño con Revolver	Néstor Cantillana		Teatro el Puente
Masculino	Compañía El Ausente	El Ausente	Sala Sidarte
Ubú Rey	Claudia Echeñique		TEUC
Dolby	Felipe Serrano		White Sessions
Carne de cañon	Colectivo La Vitrina	La Vitrina	
Estaciones de paso	Álvaro Viguera		Lastarria 90
Traición	Ramón Nuñez		TEUC
El Pequeño Violín	Elías Cohen		TEUC
En Escala	Andrea Gutierrez	Travesía teatro	Sala Sidarte
La Remolienda	Raúl Osorio		Teatro Antonio Varas
Calias	Luis Ureta		Sala U. Mayor
Yeguas	Sebastián Layseca		Centro Mori
Capote	Teatro Milagros	Teatro Milagros	Centro Mori
Mano de Obra	Alfredo Castro	Teatro la Memoria	Teatro la Memoria
Vals	Catalina de la Parra	Teatro ipunto	Sala Galpón 7
Ulises o no	Jimmy Daccarett	Teatro Simulacro	Teatro el Puente
Ciego de noche	Rodrigo Pérez		Goethe institut
Lo peor de nosotros mismos	Andrés Olivos		Galpón 9
Fin del Eclipse	Ramón Griffero	Teatro fin de siglo	TEUC
Noches de Improvisación	Claudio Espinoza	Los pleimovil	Cachafáz

ANEXO N° 7 Tabla de consumo cultural según la encuesta sobre Consumo Cultural y Uso del tiempo libre 2004-2005

Consumo Cultural	
Ve televisión (última semana)	96,6
Escuchar música (última semana)	95,4
Acostumbra a escuchar radio	92,3
Lectura de diarios (al menos una vez a la semana)	61,3
Ver videos (últimos 3 meses)	49,9
Lectura de libros (últimos 12 meses)	40,8
Uso de Internet (últimos 12 meses)	40,7
Asistencia al cine (últimos 12 meses)	34,7
Lectura de revistas (al menos una vez al mes)	32,8
Asistencia a Conciertos (últimos 12 meses)	27,5
Asistencia a Exposiciones de Artes Visuales (últimos 12 meses)	23,6
Asistencia al Teatro (últimos 12 meses)	20,1
Asistencia a espectáculos de Danza (últimos 12 meses)	14,7
Asistencia a bibliotecas (excluye Región Metropolitana)	23,8
Asistencia a museos (último mes)	7,6

Fuente: <http://www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=articulo&articulo=2436>

IV. Bibliografía

Las citas de este proyecto de han llevado a cabo según las Normas ISO 690, (Organización Internacional de Normalización, en español) edición 1987 (recursos impresos) y Norma ISO 690-2, edición 1997 (recursos electrónicos).

a) Libros

- ARISTÓTELES, La poética, Traducción de Valentín García Yerba. [s.n]
- BOBES Naves, María del Carmen, Semiótica de la escena, análisis comparativo de los espacios dramáticos del teatro europeo. Madrid. Editorial Arco Libros S. L. 2001
- CASTRO, Alfredo, La lengua escénica como un destino: Mano de Obra. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio. 2007
- DARRIGRANDI Navarro, Claudia, Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta. Santiago, Chile. Dibam. 2001
- DE MARINIS, Marco, Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrología. Traducción de Cecilia Prenz. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna. 1997
- DE TORO, Alfonso, Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica, Madrid. Editorial Iberoamericana, 1997
- GARCÍA BERRIO, Antonio, Los géneros literarios sistema e historia. Madrid. Ediciones Cátedra S.A. 1999
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. Teoría de los géneros literarios. Madrid. Arco libros S.A. 1988
- LATORRE, Claudia Cecilia. Análisis del drama. México. Editorial Gegsa. 1986
- PAVIS, Patrice. Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Santiago, Chile. Lom Ediciones. 1998.
- PAVIS, Patrice. El análisis de los espectáculos. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 2000

- PAVIS, Patrice, Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós. 2005
- PÉREZ, María Concepción. Curso superior de Narratología: Narratividad – dramaticidad. Salamanca, España. Universidad de Sevilla, Secretario de publicaciones. 1997
- RIVERA, Virgilio Ariel. La composición dramática, estructura y cánones. México. Editorial Gega. 1989.
- SORMANI, Nora Lía, El teatro para niños del texto al escenario. Buenos Aires, Argentina. Homo sapiens Ediciones. 2004
- WRIGHT, Edward A. Para comprender el teatro actual. México. Editorial FCE. 1959

b) Cuadernillos

- UBÚ REY, Programa – documento de apoyo pedagógico TEUC nº 6. Teatro de la Universidad Católica. Año 2007.
- TRACCIÓN, Programa – documento de apoyo pedagógico TEUC nº 7. Teatro de la Universidad Católica. Año 2007.
- EL PEQUEÑO VIOLÍN, Programa – documento de apoyo pedagógico TEUC nº 8. Teatro de la Universidad Católica. Año 2007.
- FIN DEL ECLIPSE, Programa – documento de apoyo pedagógico TEUC nº 9. Teatro de la Universidad Católica. Año 2007.

c) Páginas web

- Encuesta de Consumo cultural y uso del tiempo libre, (2005). Recuperado el 10 de junio de 2007, del Sitio web del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CNCA):
<http://www.consejodelacultura.cl/portal/home/index.php?page=articulo&articulo=2436>
- Programación de obras en cartelera e información de públicos. Recuperado el 10 de junio de 2007, del Sitio web del Teatro de la Universidad Católica: www.teuc.cl
- Artículo "Algo sobre los géneros teatrales", de Alfonso Sastre. Recuperado el 10 de junio de 2007 del Sitio Web: <http://www.artezblai.com/aldizkaria/artez76/iritzia/algosobre.php>
- Artículos sobre teatro escritos por Ramón Grifféro. Recuperado el 12 de junio de 2007, del Sitio web personal de Ramón Grifféro: www.griffero.cl
- Definiciones de términos recuperados entre el 12 de junio y el 15 de agosto del 2007, del Sitio Web: www.wikipedia.cl
- Definiciones de términos y ortografía recuperados entre el 12 de junio y el 30 de agosto del 2007 en el diccionario de la Real Academia Española de la lengua: www.rae.es
- Artículo de Gilles Pronovost, Medios de Comunicación Social y prácticas Culturales, revista Telos Nº 49, marzo-mayo 1997. Recuperado el 15 de junio de 2007 del Sitio Web:
www.feyalegria.org/images/office/Medios%20de%20com%20y%20prac%20cult%202474.doc
- Artículo, La Crisis de la Autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anominia en Internet, del autor Ramón Pérez Parejo. Recuperado el 15 de Junio de 2007 del Sitio Web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
- Cartelera teatral de espectáculos nacionales, recuperados entre el 15 de junio y el 15 de agosto del 2007, del sitio web www.soloteatro.cl
- Artículo, Cuando el teatro se toma la calle, escrito por Paula Celis para el portal Chile.com. Artículo recuperado el 17 de julio de 2007 del Sitio Web:
http://www.chile.com/tpl/articulo/detalle/ver.tpl?cod_articulo=72139
- Información sobre la compañía Los Pleimovil. Recuperada el 17 de julio de 2007, del Sitio Web de a compañía: www.lospleimovil.cl

- Información sobre el teatro In yer Face. Recuperado el 18 de julio de 2007 del Sitio Web In yer Face Theater: <http://www.inyerface-theatre.com/>
- Información sobre estilos, corrientes y géneros del teatro y del drama. Artículo publicado el año 2005 en la revista electrónica teatro de panamá por el autor Edwin Cedeño. Recuperado el 19 de julio de 2007 del Sitio Web: http://www.teatropanama.com/teatropedia/index_octubre.htm
- Información sobre géneros cinematográficos. Recuperado el 20 de julio del 2007 del Sitio Web del Ministerio de Educación y Ciencia, Gobierno de España: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/index.html>
- Víctor Hugo, Prefacio de Cromwell. Recuperado el 29 de julio del 2007 del Sitio Web: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>
- Descripción de géneros fílmicos. Recuperado el 29 de julio de 2007 del Sitio Web: <http://www.mundoprosa.com/foro/archive/index.php/t-1402.html>
- Géneros extraídos del diario Argentino *La Nación*, versión electrónica. Recuperado el 29 de julio de 2007 del Sitio Web: <http://www.lanacion.com.ar/entretenimientos/cartelera/ObraBuscador.asp?Origen=4ta>
- Descripción de géneros del Consejo Británico de Cultura. Recuperado el 29 de julio de 2007 del Sitio Web: <http://www.britishcouncil.org/arts-drama-activities.htm>
- Información sobre el proyecto Maleza. Recuperado el 2 de agosto de 2007 del Sitio Web: www.maleza.org
- Artículo, Acerca del teatro de objetos, escrito por Ana Alvarado y publicado en el portal Titerenet. Recuperado el 2 de agosto de 2007 del Sitio Web: <http://www.titerenet.com/2006/12/13/acerca-del-teatro-de-objetos>

