



ESCUELA DE TEATRO

DISEÑO ESCENOGRÁFICO: EXPERIENCIAS EN EL ENCUENTRO ARTÍSTICO,
EDUCATIVO Y FORMATIVO

Estudiante: Sepúlveda Arenas, Mauricio Ignacio.

Profesora Guía: Retuerto Mendaña, Iria.

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado En Educación

Tesis Para Optar Al Título De Profesor de Teatro

Santiago, 2018

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

<u>INTRODUCCIÓN</u>	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	10
OBJETIVO GENERAL	10
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
JUSTIFICACIÓN	11
<u>MARCO TEÓRICO</u>	13
<u>DISEÑO TEATRAL</u>	14
ESCENOGRAFÍA	14
ILUMINACIÓN	18
MÚSICA	20
SÍNTESIS	21
<u>CONSTRUCCIÓN DEL APRENDIZAJE</u>	23
TEORÍAS PEDAGÓGICAS	23
TEORÍAS DEL APRENDIZAJE	32
RELACIÓN ESTUDIANTE - PROFESOR	37
SÍNTESIS	40
<u>MARCO METODOLÓGICO</u>	41
ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	42
CARACTERÍSTICAS GENERALES	43
TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN	44
TÉCNICAS DE ANÁLISIS DE RESULTADOS	45
<u>ANÁLISIS DE RESULTADOS</u>	46
<u>CONCLUSIONES</u>	77
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	86
<u>ANEXOS</u>	89

A María Teresa, mi madre

Es difícil comenzar estos agradecimientos, sabiendo que tanta gente ha pasado por este largo camino de la formación pedagógica – teatral, y que a cada una y cada uno, los considero parte importante de mi vida.

Primero que todo, quiero agradecer a la mujer más importante de mi vida, la que me crió y me dejó ser feliz con mis sueños; a mi madre, una mujer luchadora, única y hermosa.

A mis abuelos, por criar a la familia y entregar su amor. Especialmente a mi tata que desde pequeño lo vi y hoy entendí que mirando y observando es muy posible enseñar, aprender, educar y convertirnos en grandes seres del mundo.

Agradecer a toda mi familia, en especial a mis tíos que siempre estuvieron ahí cuando lo necesite, por nunca dejar sola a mi madre ni a mí, por creer en lo que estoy haciendo y por dejarme soñar siempre.

A David Coydán, por ser un amigo, un compañero y por mostrarme los distintos aprendizajes del mundo del diseño, por permitirme compartir esta pasión libertaria de la pedagogía y sobre todo por ser ese maestro que todos necesitamos en nuestras vidas.

A Iría, por ser una gran profesora, por estar siempre presente en la ayuda que se necesitará, permitiéndonos alcanzar lo que necesitábamos.

A cada una y cada uno de los profesores que dedicaron su tiempo a enseñarme durante todo mi proceso como estudiante en la Escuela de Teatro, por escuchar, apoyar y motivar cada vez que así fuese necesario.

A todas aquellas personas que se han cruzado en mi vida, con las cuales hemos reído y llorado. A todas y todos quienes preguntaron cómo iba con la tesis, cómo iban los proyectos; a quienes me invitan a trabajar porque confían en mí y a quienes acompañan, por creer y entender que haciendo es como se cambia el mundo.

También dar gracias a quienes se den el tiempo de leer este trabajo, que está creado con mucha pasión, con el deseo más grande de crear un cambio y por ese gran ímpetu de generar dudas; a todos quienes lo cuestionen y lo critiquen, gracias.

Por último, quiero agradecer a una gran familia que siempre ha estado presente en mi vida, a todas y todos aquellos que me enseñaron a volar como un Águila y ser un gran líder, como un Cóndor. A quienes me permitieron Descubrir y Encontrar mi propio camino, para así ser un hombre de Compromisos y de dejar Testimonios en todos los actos de mi vida. Fue con ustedes que aprendí el hecho de enseñar libremente, de romper paradigmas y la demostración firme de que, creciendo en libertad, compañerismo y amor, las sociedades se forjan de mejor manera. Por crear senderos que nos llevan a alcanzar las estrellas y a seguir viviendo loco como un hidalgo, afirmándome en dulcineas y sanchos que conozco por este largo camino. El camino de las mujeres y los hombres libres está ahí para quien decida recorrerlo.

Nunca he pretendido ser hecho de admiración o ejemplo para alguien más, me gusta ser ese ladrillo que no es igual a todos, porque así he aprendido a vivir en libertad y compañerismo.

Nos dijeron que el arte es un arma cargada de futuro, con el tiempo descubrí que, unificándola con la pedagogía, se pueden remover los cimientos y comenzar a construir una sociedad más equitativa y libre.

“Nuestra vida no ha sido hecha para rodearla de sombras y tristezas”

Víctor Jara

INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema

Durante la presentación de una creación o montaje teatral se pueden ver las grandes actuaciones que llevan a cabo actores y actrices, que por meses han trabajado en pos de un espectáculo de calidad para que el público y el equipo completo queden satisfechos con lo preparado. En las compañías más reconocidas podemos ver que hay distintas personas trabajando en diversas aristas del teatro, en las compañías independientes, podemos encontrar algo similar, a menor escala, por temas de recursos. Ambos trabajos nos dan a entender que el teatro se ha convertido, con el paso del tiempo, en un arte interdisciplinario, pues no solo nos encontramos con un trabajo de actuación, sino que también con diversos elementos que constituyen el quehacer teatral y que iremos desarrollando en esta investigación. Sin embargo, hay una tendencia en la formación artística, tanto de personas ligadas al arte como a quienes no lo están, a centrar la atención y por tanto la evaluación del montaje, en la labor del interprete, sin percatarse de que las representaciones abarcan más que solo un trabajo actoral. Un ejemplo común de esto es lo que sucede en las salas de teatro, donde comúnmente el público le presta toda su atención a la obra al momento en que las luces se apagan y el escenario es iluminado. Esto nos lleva a un punto importante, el de enfatizar que existe un trabajo desarrollado por meses de las distintas disciplinas que componen el teatro: dramaturgia, dirección y diseño. Estas distintas áreas conviven entre sí recíprocamente para formular lo que conocemos como obra teatral.

La dramaturgia es la escritura de un texto dramático que puede situarse desde distintos estilos, realista, onírico, absurdo, grotesco. A su vez, también podemos encontrar compañías o colectivos que toman la decisión de trabajar con una creación colectiva, realizando una dramaturgia de autoría propia, o también la opción de trabajar a partir de un texto realizado por un dramaturgo y asumir una forma distinta de narrar la historia. La dirección es trabajada por directores o directoras que toman las decisiones fundamentales del conjunto escénico, aportando con una mirada particular y entregando su propio orden a la creación.

Un formato de trabajo en la creación de obras teatrales, podría comenzar con la elección de un texto dramático, realizada por un director quien, junto a diversos actores y actrices representará la obra en un escenario acorde a las necesidades de la compañía o colectivo. Con el paso del tiempo y las nuevas tendencias en el arte, se han podido conocer otras formas de elaborar un trabajo artístico. Algunos de ellos prescinden de dramaturgia, otros de escenografía e incluso, se comienza a prescindir del director, al desarrollarse las creaciones colectivas.

El diseño teatral es abordado por distintos profesionales, cada uno manejando su propio lenguaje, trabajando en pos de un objetivo común. Entre ellos, podemos encontrar a diseñadores de luces, diseñadores de vestuario, escenógrafos y músicos.

Frente a la constatación de que el acto teatral es complejo e involucra a muchos actores, llama la atención que una de las problemáticas inscritas en el mundo de la educación artística es la poca valoración que se le entrega a las diversas herramientas existentes en el mundo del teatro, como son la dramaturgia, la dirección y el diseño. De algún modo, se da por sentado que una persona que comienza a estudiar teatro como su profesión a futuro, es una persona que se desenvolverá en el mundo de la actuación, dejando las otras opciones como elementos que deben conocer, pero no practicar, esto puede ocurrir en universidades, institutos, escuelas específicas e incluso talleres de teatro. Partiendo de esta premisa, es pilar fundamental de esta investigación y uno de los motores que mueven esta búsqueda el romper con ese paradigma, que plantea que solo la actuación es aquello que tiene un espacio de aprendizaje legítimo en la formación teatral.

Sabemos que la actuación es un motor fundamental en el teatro, pero no es la única pieza, ni el sostén de un mundo desarrollado por profesionales de distintas áreas. Al mantener el paradigma de que solo la actuación es lo realmente importante, se puede obviar un hecho trascendental en la creación escénica, el proceso. El proceso, como elemento fundamental del arte escénico, es ignorado al momento de invisibilizar todos los componentes del arte dramático. Hoy en día, la mayor parte

de la gente de teatro entiende que la creación de una obra es un trabajo en conjunto entre el director o directora, junto con los actores y actrices, dejando fuera de este proceso las demás aristas con las que dispone el teatro y principalmente en la cual se centrará en esta investigación: el diseño teatral.

Esta investigación se centrará específicamente en el mundo del diseño teatral, en la importancia que actrices, actores y pedagogos teatrales, le otorgan al momento de su formación artística, y también, estará centrada en el ámbito de los profesores de diseño teatral y en las distintas herramientas pedagógicas que estos utilizan para realizar sus clases en escuelas de teatro, en un ambiente donde efectivamente la actuación aparece como prioritaria.

Pero, ¿por qué es tan importante conocer el diseño teatral? Se podrían esgrimir dos razones relevantes: primero, entender que los futuros, actores, actrices y pedagogos teatrales, no deben solamente trabajar con conocimientos de actuación, puesto que, actualmente y cada vez más, todas las áreas teatrales están relacionadas entre sí. Curiosamente, la división entre ellas se establece fundamentalmente en las escuelas de teatro, ya que al momento de abandonar la comodidad de una escuela, descubrimos que todo lo que alguna vez fue presentado como una separación, en el mundo "real", se trabaja de manera unificada. Así es propósito de esta investigación enfatizar en que la formación y la educación deben ser siempre complementaria, para así evitar la segregación, el individualismo y la competencia.

A través de nuestra propia experiencia, hemos notado que mayoritariamente, las clases relacionadas con diseño pasan a un segundo plano en escuelas donde prima la actuación y esto debido a que la institución le entrega prioridades a los ramos troncales, como Actuación, Movimiento y Voz, mientras que las otras cátedras, tienen menos horas pedagógicas y sus tiempos se van acortando conforme avanza el semestre. Pero no solo se debiera responsabilizar a la institución, pues también, estudiantes y profesores no le toman el peso y no buscan otras maneras de desarrollar un aprendizaje colectivo en sus clases.

Por lo mencionado anteriormente, es necesario enfatizar en la importancia no solo de la actuación, sino que también en que actrices, actores y pedagogos teatrales, aprendan a desarrollarse y a desenvolverse en el área de diseño, pues aquí encontrarán herramientas para crear, entender y manejar conceptos, que hoy pueden estar siendo olvidados y que el día de mañana pueden servir para que colectivos y compañías sepan cómo solucionar distintas problemáticas, aprender a trabajar junto con profesionales que manejen estos conceptos y no menos importante, comprendan que no es necesario tener grandes cantidades de dinero para crear espectáculos de calidad.

1.2. Pregunta de investigación

¿De qué manera se construyen aprendizajes entre docentes y estudiantes en la cátedra de diseño en una Escuela de Teatro donde prima la actuación?

1.3. Objetivo general

Comprender de qué manera se construyen aprendizajes entre docentes y estudiantes en la cátedra de diseño en una Escuela de Teatro donde prima la actuación.

1.4. Objetivos específicos

- Identificar la visión que los profesores y estudiantes tienen sobre el diseño teatral y su rol en la creación escénica;
- Identificar el posicionamiento de los profesores y estudiantes frente a los estilos de aprendizaje;
- Reflexionar en torno a la forma en que los profesores se enfrentan a la enseñanza del diseño en un contexto donde prima la actuación;
- Comprender las herramientas con las cuales los profesores de diseño realizan sus clases en contextos donde se denota poco interés;
- Analizar la influencia del diseño en estudiantes de teatro de la escuela donde prima la actuación.

1.5. Justificación

El arte y, específicamente, el arte teatral avanza y cambia constantemente con el pasar de los años. Hoy podemos apreciar maneras diversas de trabajarlo en donde, en muchos casos, no existe la necesidad de directores, dramaturgos y/o escenógrafos, pues se toma la decisión de llevar a cabo el proceso de creación solamente con actores y actrices. No se puede negar que algunas veces esto ocurre por decisiones propias, ya sean posturas colectivas, ideológicas y/o políticas, pero otras veces ocurre debido a producciones en que todo saldría más caro y al no tener la capacidad de reunir mucho dinero para una gran producción, se opta por evitar integrar más profesionales en la compañía o colectivo.

El problema surge cuando, antes de eliminar o suprimir estas áreas del teatro, nos encontramos con montajes en los cuales la no participación de los especialistas mencionados, implica que el espectáculo teatral pierda calidad al solo improvisar con lo que se tiene y, nos atrevemos a decir, con el miedo de indagar más allá que solo el actuar. Al solo quedarse con los aprendizajes actorales y quizás ese ímpetu de no reconocer a las otras aristas del teatro como parte importante, nos aleja de conocimientos que pueden ser muy útiles, como por ejemplo, el reconocer materiales simples con los que se puede generar una gran atmósfera. Incluso más, la labor del teatro y del conocimiento del diseño nos puede llevar a entender que las mismas escenografías pueden ser re-utilizables y trabajadas nuevamente, pensando en que como personas podemos reciclar y evitar generar tanto desecho inservible.

Todo esto nace de un cuestionamiento que podemos encontrar en primera instancia en las Escuelas de Teatro, ¿por qué? Porque los primeros pasos que muchas personas hacen en este mundo del arte teatral es en estos lugares y con seguridad y compromiso decimos que en las escuelas, hoy en día, se le está dando más importancia al aprendizaje de la actuación y los otros lenguajes, como el diseño teatral, están quedando solo como materias o cátedras que por obligación se tienen que aprender y superar. Por esto, es importante conocer, reconocer y saber por qué para estudiantes de teatro, futuros creadores de colectivos y/o compañías no

parecen ser tan relevantes estas áreas, así como también cómo los profesores y profesoras lidian con ello.

Al entender que, de la mano del teatro podemos generar grandes cambios en lo social y en lo educativo, nos atrevemos a mencionar, por diversas experiencias, que desde el diseño teatral, futuros profesionales del arte comprenden distintos conceptos que si se enseñan de manera adecuada y si se logra entablar una relación recíproca entre todas las áreas del teatro, potenciarán este arte y tomarán la fuerza necesaria para lograr cambios radicales, ya que, de esta manera se logra entender el cómo cambiar, solucionar y afrontar diferentes problemáticas, ya que creemos firmemente que, para generar cambios, primero se debe conocer lo que se debe cambiar.

MARCO TEÓRICO

2.1 Diseño Teatral

El diseño teatral ha sido parte del trabajo en torno al teatro desde siempre y de distintas maneras, desde la decisión de una compañía o colectivo de tener el escenario vacío hasta la construcción de grandes estructuras para recrear diferentes atmósferas y sensaciones. Se trata de una labor que muchas veces representa grandes logros para el espectáculo, pero que a menudo es vista como algo ajeno al trabajo del actor-actriz y director-directora. A través de esta investigación, se pretende entregar una visión distinta a esta idea y así unificar ambas partes que no deben trabajar separadamente.

Por diseño teatral entendemos todo aquello que forma parte de una producción artística donde se trabaja la escenografía, la iluminación y el vestuario. Además esta investigación agrega a la música como parte del diseño y la importancia en la formación de actrices, actores y pedagogos teatral, a través de esta herramienta.

Cada elemento que vemos en el escenario es producto de la experiencia, creatividad y saberes que, dentro de un proceso y un lenguaje común, permiten crear una experiencia en el espectador. Nada en la puesta en escena es casual y, aunque haya elementos que tengan mayor o menor relevancia, cada uno de ellos es parte fundamental de la ilusión (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013; pág. 8).

2.1.1 Escenografía

En la época de los griegos la escenografía se utilizaba principalmente como adorno (Calmet, 2003). Durante el Renacimiento, paso a ser una técnica de dibujo y pintura, con la cual comenzó la creación de los telones (Calmet, 2003). “Hoy, por el contrario, es la ciencia de la utilización del espacio teatral” (Calmet, 2003; pág. 23).

Al hablar de escenografía no nos debemos limitar a pensar solo en su uso en escenarios de las salas convencionales, entendiendo que durante los últimos años, con las nuevas propuestas teatrales, el espacio calle y lugares no convencionales, como estaciones, departamentos, casas, etc. han sido determinantes en la manera

de realizar teatro, desde el traslado de escenografías hasta la re-significación de estos espacios.

Las compañías y colectivos desarrollan sus trabajos de la manera que más les acomoda. En primera instancia, se encuentran las salas de teatro, equipadas, en mayor parte, con todo lo necesario para el trabajo que se realiza en ellas, siendo el lugar donde mayoritariamente el teatro cobra vida. Luego tenemos el espacio “calle”, donde podemos encontrar dos tipos de trabajos distintos. Por un lado, las obras que son trasladadas desde la sala convencional, al espacio calle, ejecutando así un montaje con una iluminación particular y moldeando el espacio. Por otra parte, están aquellas compañías y colectivos que optan por solo hacer uso de un espacio calle o un lugar no convencional y re-significarlo, entendiendo la re-significación, como la utilización del espacio en su forma natural y dándole un sentido artístico, trabajando en el lugar tal como esté. En este tipo de teatro, el uso de luminaria u otros elementos queda a criterio del horario en que se realice la muestra, siendo, muchas veces, improvisado en el momento. A partir de esto y según como lo plantea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, podemos comprender que la escenografía es la creación material de un colectivo o compañía que es utilizado para ser habitado, de forma física o virtual, con el fin de narrar lo que se quiere decir o representar (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013).

Pero, ¿cuál es la importancia de la escenografía en el diseño teatral? ¿No es acaso el lugar lo más importante? De hecho, es en él donde convergen la mayor cantidad de ideas, donde todo comienza a formarse, sin la necesidad de luces, vestuarios o de música preparada para un montaje.

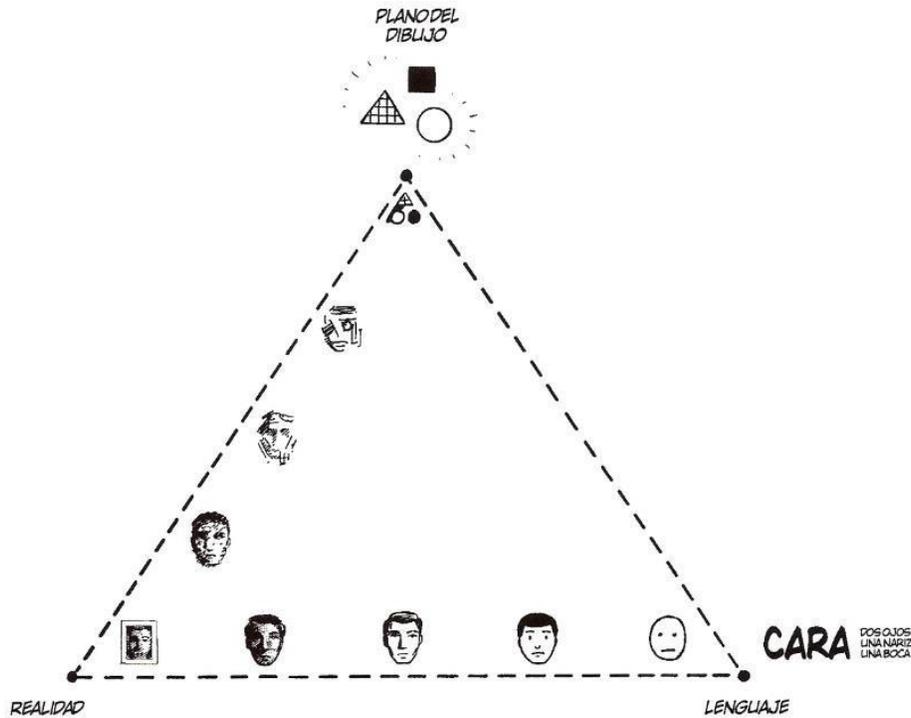
Primeramente, debemos entender que escenario y escenografía son dos conceptos distintos, el escenario es el espacio donde se expresan distintos lenguajes artísticos (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013). Es el espacio en el cuál se opta por realizar la puesta en escena. El escenario puede ser, como hemos mencionado anteriormente, la sala de teatro o la calle (con sus variables mencionadas anteriormente).

La escenografía, por su parte, se puede dividir en distintos estilos, dependiendo de la decisión de la compañía y/o colectivo, es “una escritura en el espacio tridimensional” (Calmet, 2003; pág. 23).

La escenografía suele ser el resultado de un proceso que tiene como epicentro la concepción de una premisa visual –como imaginamos nuestro montaje-; su desarrollo y materialización son procesos que, comunicativamente hablando, se concluyen y se retroalimentan con la reinterpretación del espectador. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013; pág. 61).

Para entender los distintos estilos que puede llegar a tener una escenografía, tomaremos como referente a Scott McCloud, teórico de comics, ensayista y autor, quien trabaja desde la perspectiva del significado, proponiendo que el público tenga su propia visión y así, las posibles lecturas del espectador se vuelvan un componente más de la teatralidad.

El triángulo que presenta McCloud parte de la premisa del significado y como se puede apreciar, cada una de sus esquinas presenta una variable que se puede utilizar para el entendimiento de la escenografía.



En la esquina izquierda, está presente lo naturalista donde se puede apreciar una fotografía de una cara, con características físicas específicas, con un significado básico, pero con una identificación¹ específica. En la esquina derecha, como contraste, encontramos el dibujo de una cara, siendo aquí el lugar donde se pierde en detalles, pero se gana en identificación, pues, nos encontramos con lo icónico, por ende, dicho dibujo de la cara puede reflejar a más individuos que solo a uno como sucede en lo naturalista. También, al avanzar de izquierda a derecha por la base de la pirámide, desde el naturalismo a lo icónico, al costado de este, aparece el lenguaje, con la cual, se gana mucho más en significado, pero no en identificación.

Sobre la punta de la pirámide, encontramos la abstracción, donde la cara que representa el estilo naturalista, al avanzar por el costado izquierdo de la pirámide, va perdiendo detalles, pero ganando en significado. Luego, al pasar de la abstracción, en la punta de la pirámide, bajando por el costado derecho, llegando a

¹ Scott McCloud en su página web lo plantea con la palabra en inglés “resemblance” que traducida tiene el significado de: semejanza.

lo icónico, se va perdiendo en detalles, pero ganando en identificación (McCloud, S/F).

Lo anteriormente explicado, toma fuerza cuando logramos posicionarnos desde el lado del espectador, quien le entregan distintos significados a las creaciones artísticas. La pirámide de McCloud, nos permite trabajar con un criterio más amplio para entender los diferentes estilos en los que se pueden desarrollar las obras teatrales y otros hechos artísticos, pues al ser abordado desde el significado, permite que el público tenga opiniones variadas y no una única apreciación. Además, contribuye a que la educación artística sea mucho más horizontal y no vertical, puesto que así un espectador también puede y sabe cómo aportar a la creación.

2.1.2 Iluminación

La importancia que le entrega el público a la escenografía y al escenario sucede en el momento en que comienzan a prestarle atención a las distintas cosas que ahí existen, lo cual, muchas veces no sucede, puesto que se tiene la creencia de que la obra comienza cuando se apagan las luces del público y se encienden las del escenario. En todo esto incide de manera relevante, la iluminación.

La iluminación es otro punto clave en el trabajo de diseño teatral al momento de hablar de montaje escénico, la que es trabajada por un iluminador. Patrice Pavis, estudioso del mundo del teatro, escritor de textos como “Diccionario del Teatro” (1998), plantea que el término iluminación va en retroceso y que se está hablando del término en inglés *lighting design*, “diseño de luces”, pues el rol de un iluminador no es solamente iluminar espacios oscuros, sino crear a partir de la luz (Pavis, 1998).

Pese a la gran importancia que tiene la iluminación, es una de las áreas del diseño teatral que surge más tarde y que incluso son pocos los lugares en donde se puede estudiar como un trabajo específico. Es más común que un electricista sea quién instale los materiales a usar, desde enchufes hasta focos, utilizando sus

conocimientos teóricos sobre manejo de indumentaria y dejando para el final la labor de crear una planta de luces al director o a su asistente.

Ernesto Diz, diseñador de iluminación desde 1958, describe su profesión como la del profesional que trabaja combinando elementos teóricos y conceptuales. Es una labor netamente colectiva, tomando decisiones con la compañía o el colectivo, en pos de lo que denominamos “espectáculo”. Su rol principal es iluminar el escenario, lugar donde se desarrolla la acción, pudiendo acompañar o generando distintos climas (Diz, 2003).

También dicho autor, menciona que su trabajo no puede ser considerado arte, puesto que para él, un artista se desarrolla desde un hecho individual y no en colectivo, dejando así al iluminador solo como un técnico (Diz, 2003).

Resulta interesante el postulado del autor de que, un diseñador de iluminación no puede ser llamado “artista” porque su trabajo es realizado junto con un colectivo. Por el contrario, Sandro Pujía, quien estudió estenografía, luminotecnia e iluminación desde 1985, pudiendo trabajar junto con Ernesto Diz, postula que un iluminador sí es un artista como cualquier otro, ya que, con su trabajo, tiene algo que expresar (Pujía, 2003). Además, agrega que normalmente esta discusión se plantea como una oposición y lo compara con la técnica actoral, manifestando que si un actor se valida de técnicas para volverse un artista, por qué un iluminador no lo podría ser considerando como tal, si también trabaja a partir de distintas técnicas (Pujía, 2003).

La iluminación, comparándola con la actuación, pasa a segundo plano en vista de que la gente está más pendiente de la labor que realizan actores y actrices. Héctor Calmet, plantea que “las propuestas de iluminación surgen siempre de las necesidades de actuación detectadas en los ensayos, de la charla con el director y de los intercambios con todo el equipo creativo” (Calmet, 2003; pág. 107), Si bien para él, la iluminación toma importancia con las decisiones que surjan de otras propuestas, es necesario trabajar en las formas que se educa a las y los futuros trabajadores del arte, pues las personas del mundo del teatro tienen mucha responsabilidad, ya que el modo en que se enseña el arte teatral, hace que actores

y actrices no le entreguen la suficiente importancia, sutileza y provecho a este rubro. La luz es un eje importante en los espectáculos, pues no solo sirve como decoración, sino que también interviene para entregar un sentido a la obra (Pavis, 1998). Por lo demás, no solo tiene el rol de hacer que la obra se vea, “también puede desempeñar una tarea que tiene que ver con lo funcional, es decir que ilumina aquello que por algún motivo debe ser claramente visto o favorece la realización confortable de alguna determinada tarea”. (Pujía, 2003; pág. 26).

2.1.3 Música

La importancia que tenga la música, dependerá del tipo de montaje que se quiera realizar. La música en el teatro no es algo nuevo, sí bien podemos encontrar una amplia gama de temas relacionados con esta, desde los sonidos, el ritmo, el tempo producido por el cuerpo, donde autores como Konstantín Stanislavski, director escénico, pedagogo teatral ruso y creador del método interpretativo Stanislavski, planteaba que

Por medio de ejercicios rítmicos buscaremos alcanzar la unión entre los movimientos del cuerpo con sus papeles, sus órganos musicales ¿Pero de dónde tomamos este sentido musical? Partiremos del ritmo de la palabra y sonido de la vida que el autor revistió de sonidos. Estos sonidos, en virtud de su genio y el fuego de su corazón, los fundió con el ritmo con el cual cierto personaje vivía en su conciencia (Stanislavski, 1994; pág. 231).

Este capítulo se centrará en la música como tal, sobre todo en la importancia que distintos autores le entregan a este arte.

Primeramente, podemos recordar a uno de los hombres más importantes en el mundo del teatro del siglo XX, quien incluyó la música como uno de los elementos fundamentales en sus propuestas escénicas. Nos referimos al trabajo realizado por Bertolt Brecht, poeta y dramaturgo alemán, fundador del teatro épico, quien en conjunto con distintos compositores, realzó en sus propuestas el trabajo musical, proponiendo una libertad absoluta al espacio musical y a sus creadores, planteando

que ésta no tiene por qué estar siempre en concordancia con el texto, sino que puede valerse por sí sola, tomando posturas y manifestándolas a su antojo (Brecht, 1948).

Al ser la música un elemento imprescindible en su trabajo, cree firmemente en la libertad que debe darle a los creadores y plantea que no tienen por qué ser unos seguidores de la escena, si no que los incita a recobrar su libertad, liberándolos de la necesidad de crear ambientes, de manera que el público no tenga por qué entregarse pasivamente a lo sucedido en escena (Brecht, 1948).

Pero no solo Brecht se interesó por la música, también, anteriormente, Vsévolod Meyerhold, teórico ruso, actor y director teatral, generó un punto de vista sobre este arte en el teatro. Contrario a lo propuesto por Brecht, manifestaba que la música tiene el rol de acompañar al actor en el escenario, trabajando paralelamente con lo que sucede en este (Meyerhold, 1986).

Si bien, Meyerhold también considera la música como un elemento más en la creación de trabajos artísticos, tiene una postura diferente a la anteriormente planteada por Brecht. Por una parte tenemos la decisión y la libertad que Brecht entrega a los compositores musicales y por otra parte, nos encontramos con la decisión de Meyerhold, de defender la música como un arte que sirve como acompañamiento y no solo para los actores y actrices, sino que también afirma que es un material útil para darle dinamismo a las escenas o como él lo planteaba, tiene el propósito de mantener en tensión al público (Meyerhold, 1986).

Pese a las diferentes posturas, ambos autores están de acuerdo en que la música forma parte de algo más grande, que en este contexto sería el diseño teatral y que es un gran complemento al trabajo artístico.

2.1.4 Síntesis

Se nos hace necesario recalcar el por qué consideramos todos los elementos antes mencionados como parte del diseño teatral, más aún, insistir en la importancia que tiene la formación de este en actrices, actores y pedagogos teatrales.

Primeramente, surge como una necesidad, puesto que, actrices y actores deben estar preparados para enfrentarse a diferentes escenografías, como se plantea al comienzo, desde la decisión de que el espacio esté absolutamente vacío, hasta las grandes estructuras. Es imprescindible recalcar que el trabajo actoral debe ser una sincronización perfecta entre cuerpo, movimiento, palabra y espacio, pues así, se le otorga el respeto y la dedicación a cada elemento puesto en escena y nada queda desatendido. “Todo lo que ocurre en el escenario –la postura, el movimiento, la palabra- debe ser preciso y explícito y nunca forzado” (Stanislavski, 1968; pág. 221). También, desde un punto de vista pedagógico, mientras actrices y actores tengan la oportunidad de estudiar y abordar el mundo del diseño teatral, comprenderán conceptos que después les sirven para trabajar en escena, como la síntesis, la composición, la modificación, además de desarrollar capacidades, como la carpintería, en la creación de escenografías.

Todo lo mencionado anteriormente, quisiéramos ejemplificarlo con el montaje teatral de una compañía nacional. “El Húsar de la muerte”, espectáculo teatral creado por “La Patogallina” e inspirado en las aventuras de Manuel Rodríguez. Es una obra que trasciende en la historia del teatro nacional, por tener la capacidad de trasladar la obra desde el mundo del cine al mundo del teatro, desarrollándola con gran capacidad técnica. La obra tiene una estética predominante, un trabajo en blanco y negro. El lenguaje es básicamente corporal, sin la necesidad de utilizar texto. Aquí podemos encontrar una utilización del diseño teatral, en todo lo que este concepto envuelve, como una gran herramienta. El manejo absoluto de todo lo utilizable tanto dentro, como fuera de escena, hace que la obra tenga una compenetración única, generando un gran espectáculo.

Finalmente, quisiéramos agregar que al hablar de diseño teatral, no se debe dejar fuera el trabajo actoral, sino que más bien, debe ser entrelazado, puesto que así, defendemos la premisa de que el desarrollo teatral debe seguir las líneas de la colectivización, entendiendo esto como el trabajo metódico y pulcro que debe tener cada aspecto del mundo teatral.

2.2 Construcción del Aprendizaje: revisión de las principales teorías pedagógicas

Existe, actualmente, una discusión en torno a la calidad de la educación que implica un cuestionamiento del rol docente así como del posicionamiento político y de gestión de las escuelas, ya que están encasillados en formatos que hoy en día los llaman “pocos humanitarios”, ya que hacen que los estudiantes solo trabajen con la memoria, dejando de lado toda la experiencia que puedan tener, además de evitar que sus estudiantes mantengan un dialogo crítico. También es importante recalcar que muchas veces son los mismos estudiantes quienes no tienen la necesidad de realizar cambios, ya sea por miedo o por creer que no se puede. Estas diferentes posturas hacen que la educación mantenga un formato piramidal, el cual tuvo su apogeo en un momento y un contexto social, pero que hoy, conociendo las diversas posturas y teorías que se presentarán a continuación, permitiría nuevas maneras de afrontar la educación.

La investigación y los párrafos a continuación están enfocados en rescatar posibilidades pedagógicas que se han presentado a través de las teorías más reconocidas, que permitan ubicar los principales cuestionamientos o nudos a abordar en la construcción de aprendizajes.

2.2.1 Teorías Pedagógicas

2.2.1.1 Pedagogía Positivista

La pedagogía positivista surge a mediados del siglo XIX, momento en el cual logra su máximo esplendor. Se basa en las ideas del positivismo y la ilustración, por ende, se centra en la enseñanza de la razón y saberes como las ciencias del mundo de la biología, química y física.

Aquí, Moacir Gadotti, educador brasileño, licenciado en educación y filosofía, cita a Herbert Spencer, naturalista, filósofo, psicólogo, antropólogo y sociólogo inglés quien buscaba saber los conocimientos esenciales para el individuo, planteando

que los fundamentales serían los que logren posibilitar una mejor vida (Gadotti, 1998).

Esta corriente pedagógica jerarquiza los conocimientos señalando que unos eran más importantes que otros, como lo plantea Gadotti citando a Émile Durkheim, sociólogo y filósofo francés, quien vislumbraba y comparaba a la sociedad con los órganos de un animal, mencionando que algunos realizan funciones más importantes que otras, por ende, aquellos serían más privilegiados, logrando que la ley de supervivencia mantenga vivo a los más aptos (Gadotti, 1998).

Con estas ideas podemos entender que esta pedagogía implica el desarrollo de una visión conservadora de la educación, ideas que mayoritariamente se mantienen en las escuelas hoy en día, con diferentes efectos. Uno de ellos tiene que ver con la relación entre estudiantes y profesores, otorgándoles un rol de autoridad completo a los profesores y profesoras, transformándolos en entidades incuestionables e inmodificables. Otro efecto tiene que ver con el conocimiento, puesto que se asume que este contiene verdades acabadas y no existe espacio para la experiencia, por ende, el estudiante pasa a ser un receptor de información y el profesor-profesora un transmisor.

La crítica a este tipo de pedagogía, recalca la importancia que toma el movimiento de la Escuela Nueva. Esta crítica partió tanto de los liberales como de los marxistas, que afirmaban la libertad como principio y objetivo de la educación. (Gadotti, 1998; pág. 183).

2.2.1.2 La Escuela Nueva

Como contra propuesta a la Pedagogía Positivista, surge la Escuela Nueva a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. El formato de Escuela Nueva tuvo repercusión en el mundo de la educación por sus diferentes métodos (explicados en los siguientes puntos). Si bien, es importante recordar que surgen como experimentos, sobre todo aislados, su desarrollo se debe a la gran resonancia que tuvieron en el mundo educativo, fundamentalmente con la necesidad de generar cambios en las escuelas (Cambi, 2005).

Uno de los primeros autores en criticar a las escuelas y pedagogías tradicionales fue Adolphe Ferrière, pedagogo suizo, quien afirmaba que ese tipo de escuela, la escuela tradicional, quitaba la alegría de vivir, el regocijo, la espontaneidad y las risas, por normatividades (Gadotti, 1998).

La teoría y la práctica de la Escuela Nueva se diseminaron por muchas partes del mundo, fruto ciertamente de una renovación general que valoraba la autoformación y la actividad espontánea del niño. La teoría de la Escuela Nueva proponía que la educación fuera instigadora de los cambios sociales y, al mismo tiempo, se transformara porque la sociedad estaba cambiando (Gadotti, 1998; pág. 147).

La Escuela Nueva era una “escuela activa”, por lo cual, la mayor parte de las actividades que se realizaban eran en un ambiente externo, “liberándose de las salas de clases, todo con el afán de trabajar con el descubrimiento, mediante actividades no exclusivamente intelectuales, sino también de manipulación y acción, respetando de manera tal la naturaleza ‘global’ del muchacho, que no había que separar conocimiento y acción, actividad intelectual y actividad práctica” (Cambi, 2005; pág. 29).

Para la época en que surge esta tendencia, principios del siglo XX, épocas de guerra y de varios cambios a niveles sociales, la Escuela Nueva se alza como una voz de protesta, que buscaba luchar contra esa sociedad industrializada (Cambi, 2005). Además, trabaja en pos de una sociedad activa, social y políticamente,

Vinculada a una concepción fundamentalmente individualista del hombre, según la cual las relaciones de comunicación con los demás son esenciales, pero sin que lleguen a amenazar la autonomía de la conciencia y la libertad personal de elección (Cambi, 2005; pág. 29).

Al conocer esta propuesta pedagógica, en el cual se comienza a tomar en cuenta la experiencia de las personas, se hace necesario hablar de autores que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX plantearon sus posturas pedagógicas las cuales, también incluían diversos cambios en el modo de ver la educación.

A. John Dewey

John Dewey, filósofo, pedagogo y psicólogo estadounidense, fue uno de los autores más reconocidos de dicha época, un hombre nutrido por ciencias de la educación, además de ser un crítico de esta (Cambi, 2005). También se le conoce por el énfasis que realiza en que la educación era sobretodo un proceso, de reconstrucción y reconstitución de la experiencia (Gadotti, 1998). Lo anteriormente señalado, se expresa en una de las publicaciones de Dewey, "Cómo pensamos" (1910). El autor Franco Cambi cita a Dewey y a su libro, "a tal modelo de pensamiento reflexivo debe coordinarse la educación, puesto que esta favorece el uso consciente, inventivo, proyectista del pensamiento y da valor a la experiencia, la orienta, le impone una meta" (Cambi, 2005; pág. 70).

El modelo de pensamiento diseñado por John Dewey reflexiona sobre qué es el pensamiento "y responde que es relativo a las cosas no directamente percibidas" (Cambi, 2005; pág. 70), por ende, es reflexivo, unido a la creencia, siendo una investigación, que busca soluciones a los problemas a través de hipótesis, rigurosidad y verificación (Cambi, 2005).

Cambi, manifiesta que John Dewey es uno de los primeros en trabajar la "teoría de la experiencia", la cual se trabaja de manera activa entre sujeto y naturaleza, donde el pensamiento es una reconstrucción del equilibrio (Cambi, 2005), siendo un proceso que permite al individuo o las personas, desarrollar sus propias habilidades y conocimientos a través del hacer.

B. María Montessori

Gracias a esta variabilidad de saberes y de instaurar la experiencia como parte importante de la educación, comienzan a aparecer las "Escuelas Montessori", creadas por la educadora italiana María Montessori, quién a comienzos del siglo XX, "se convierte en un icono internacional de una nueva pedagogía progresista y, en sus propias palabras, 'a medida de los niños'" (Ortega, 2015; pág. 432). El método Montessori, buscaba separarse y trabajar de un modo distinto a las instituciones que dejaban de lado al niño, al estudiante, ya que su enfoque principal

era beneficiar el desarrollo completo de éste (Ortega, 2015). Además, se basa en el desarrollo del niño-niña, en su autoeducación y plantea la teoría del “paidocentrismo”, el-la estudiante como centro, ya que él es el único que puede ser autor-autora de su experiencia. Estas aptitudes, como la autoeducación, merecen métodos activos y creativos (Gadotti, 1998).

El paidocentrismo tiene como esencia, y en distinción con las escuelas tradicionales, que, al ser el niño-niña el centro de la educación, el adulto deja de ser quien lo dirige, por ende, el niño-niña aprende con sus herramientas, con su propio esfuerzo y en relación con un ambiente adecuado (Aros, 2015).

Entonces, el rol del adulto educador pasa a ser completamente distinto al que se desarrolla en una escuela tradicional, pasa a realizar una tarea diversa, la cual se plantea como “su función no es enseñar, en el sentido tradicional, sino observar al niño, saber lo que necesita y ponerlo en contacto con el material en el momento preciso, respondiendo sus necesidades e intereses” (Aros, 2015; pág. 48). También es importante mencionar que parte de la labor del educador es convertir a los niños-niñas en seres independientes, por lo cual, éste se encarga de guiarlos y desarrollar al máximo sus habilidades y capacidades (Aros, 2015).

C. Celestin Freinet

Celestin Freinet nace el 15 de octubre de 1896, de padres de escasos recursos económicos, vivió gran parte de su infancia en la aldea donde se crio, dedicado siempre a labores y trabajos de campo.

“Este crecimiento en un medio natural, de ritmos apacibles y tareas duras, pero sosegadas, marcará la evolución posterior de Freinet. L. Legrand sostiene que fue ‘... en las montañas de la Alta Provenza... donde... forjó su carácter y su profundo sentido de la autenticidad y de la convivencia” (González, 1998; pág. 19).

Una de las épocas vividas por Freinet fue la Primera Guerra Mundial, la cual causó que recibiera su título de maestro de manera anticipada (González, 1998). A causa de esto, también tuvo que participar en la misma guerra, donde fue herido

gravemente en un pulmón derecho. Esto incidió en que su preparación como maestro fuera interrumpida y su profesión muy difícil de llevar a cabo en sus comienzos (González, 1998).

Freinet se oponía absolutamente al trabajo de la “Escolástica”, pues consideraba que esta obstruía el camino natural de la enseñanza

Lo que caracteriza en efecto a la escolástica es la obligación que se impone a los niños mediante los reglamentos, los manuales escolares y el maestro, de producir un trabajo que no tiene en general ningún fundamento en la vida de los individuos y por tanto ni los conmueve ni influye en ellos profundamente. Ese trabajo no es funcional. Está previsto por los adultos, fundamentado en su cultura, y se pretende aislar a los niños sistemáticamente de la vida por temor a que pierdan el tiempo y a la falta de seriedad (Freinet, 1969; pág. 20).

Así, al recuperar la vía natural de la enseñanza, expone que todo lo realizado por los niños, sus pensamientos y su vida, eran los elementos centrales de la cultura. (Freinet, 1969).

Al realizar un análisis de su vida como maestro, Freinet recuerda que si él hubiera tenido la capacidad de dominar a sus estudiantes con la voz, se habría convencido de lograr una técnica aceptable, por ende, utilizar la “saliva”, instrumento principal de la escuela tradicional, hubiera evitado que adquiriera todas las experiencias que llegó a tener (Freinet, 1969). También entendió que en un momento de su vida como maestro, sus lecciones no estaban a la altura de lo que el buscaba con la pedagogía, se sentía decepcionado de seguir la enseñanza tradicional porque sabía y sentía que solo lograba que los niños fueran seres pasivos y indefinidos. De esta forma, logro erradicar y cambiar a tal punto que tuvo que improvisar situaciones para desarrollar las capacidades físicas de sus estudiantes (González, 1998). Siempre supo que la explicación y lección permanente, donde el maestro era el pilar fundamental de la educación, era el principal enemigo para generar cambios en las escuelas (Freinet, 1969).

Uno de sus principales avances para desarrollar sus ideas en el ámbito pedagógico fue el trabajo con una pequeña imprenta, la cual permitió que los niños y niñas desarrollaran sus propios textos, sin la necesidad de grandes ideas, con las cuales pudieran crecer y desenvolverse de diversas maneras. Lo llamaba “El texto libre”, con el cual nutría a los niños y niñas con diferentes actitudes para expresarse y pensar, logrando fortalecer su lado mental y afectivo, construyendo personalidad y orientado (Freinet, 1969). “La ‘pedagogía Freinet’ de la Escuela Moderna tiene la pretensión de aportar las respuestas indispensables y no sólo respuestas teóricas siempre fáciles, sino sobre todo la prueba de que las teorías generosas de los grandes pedagogos pueden volverse actualmente realidad” (Freinet, 1969; pág. 7).

2.2.1.3 Pedagogía Antiautoritaria

La pedagogía Antiautoritaria encuentra en Sigmund Freud uno de sus inspiradores, quien hace sus aportes a la educación desde el psicoanálisis

Según esta mirada, la educación obliga al niño a renunciar a impulsos y tendencias naturales, acomodando el desarrollo de su *ego*, interior, a las exigencias morales y culturales del *superego*, exterior y represivo. El *psicoanálisis* sugiere una práctica educativa no-represiva y respetuosa del niño (Gadotti, 1998; pág. 183).

Junto con esas ideas, Francisco Ferrer Guardia, pedagogo libertario y librepensador español, plantea que el fin principal de la educación era formar revolucionarios para así cambiar la sociedad. Gadotti considera que para Ferrer, la revolución es el modo de resolver los problemas sociales y que por ende, la educación debía formar a personas revolucionarias, a través de la acción pedagógica (Gadotti, 1998). Además, este tipo de pedagogía pretendía erradicar los sentimientos de opresión que pudiera tener el estudiante.

2.2.1.4 Pedagogía Crítica

La pedagogía crítica, o a veces denominada “las pedagogías críticas” tienen como base fundamental el cuestionamiento de la pedagogía tradicional, la cual, en la mayor parte del mundo es la que se trabaja como el profesor dueño de la clase y las y los estudiantes como receptores de información. Centradas en Latinoamérica,

la pedagogía crítica encuentra como a uno de sus máximos exponentes a Paulo Freire.

Las pedagogías críticas son modelos de pensamiento pedagógico y de acción educativa, los cuales buscan que las y los estudiantes logren una transformación en los tipos de modelos educativos existentes en sus escuelas y pasen a ser personas capaces de cuestionar y debatir en la sociedad (Cambi, 2005). De esta manera, esta corriente no solamente trabaja a partir de una línea de información, sino que “en general, las investigaciones que han analizado las Pedagogías Críticas Latinoamericanas reconocen el carácter multifacético existente en su interior, donde se encuentran afluentes teórico-políticos de tipo democrático popular, socialista, marxista, libertario y cristiano, entre otras” (Cabaluz, 2016; pág. 76).

En el texto “Pedagogías críticas latino-americanas y filosofía de la liberación” se enumeran algunas cualidades importantes que han sido rescatadas a lo largo de la historia como objetivos principales de las pedagogías críticas. En dicho texto, es citado el pedagogo colombiano Marco Raúl Mejía, quien describe cinco ejes históricos:

- A. Se rescatan de procesos emancipatorio del siglo XIX, textos de Simón Rodríguez y José Martí, lo que se plantea como el forjar una educación más de nuestra parte del mundo, América del sur, que una que nos mantenga como repetidores de Europa (Cabaluz, 2016).
- B. Durante la primera mitad del siglo XX se vincula la creación de universidades populares en países de Latinoamérica, en las cuales se desarrolle principalmente un proceso de constante apoyo a los trabajadores, contribuyendo a su educación, su organización y desarrollo cultural (Cabaluz, 2016).
- C. Un proceso también ligado a la primera mitad del siglo XX, planteada por el pedagogo boliviano Elizardo Pérez, quien destacaba el trabajo realizado por la cultura Aymara, “sostiene que deben configurarse prácticas educativas coherentes con las culturas indígenas; crear propuestas de educación como

movimiento, es decir, que articulen la creación cultural con la transformación social; y asumir que la verdadera escuela se desarrolla articulada con la comunidad” (Cabaluz, 2016; pág. 77).

- D. Otro hecho histórico descrito por Mejía y citado por Cabaluz en el texto, se encuentra en la década de los cincuenta durante el siglo XX, donde se busca principalmente plantear una educación popular, que luche contra la desigualdad, tanto social como educativa y genere cambios sociales (Cabaluz, 2016).
- E. Por último, un eje asociado a la década de los setenta durante el siglo XX, el cual “está fuertemente influenciado por la Pedagogía de la liberación, la Pedagogía del oprimido, La educación para la emancipación y la obra de Paulo Freire” (Cabaluz, 2016; pág. 77).

Es importante también mencionar que, para los diversos autores de las pedagogías críticas, éstas no se basan solo en lo elaborado en las escuelas, también muchas de sus apreciaciones

Habitan en la multiplicidad de experiencias de organización y lucha emanadas desde el movimiento popular latinoamericano, en los saberes constituidos por las organizaciones y los movimientos sociales, en la profunda memoria social del continente, en las identidades fragmentadas de nuestros pueblos y en las inagotables formas de creatividad y asociatividad popular (Cabaluz, 2016; pág. 76).

2.2.2 Teorías del Aprendizaje

Además de acercarnos someramente a distintas miradas pedagógicas sobre la enseñanza, es relevante realizar también una revisión de algunas teorías de aprendizaje que nos ayudarán a analizar elementos que indican la construcción del mismo.

2.2.2.1 Conductismo

El conductismo es una de las teorías que más fuerza ha tomado a nivel educacional, ya que es la que sin duda persiste hoy en día y ante la cual surgen más inquietudes por los distintos modos en que se emplea y las consecuencias que trae, como por ejemplo la poca participación de las y los estudiantes, además del autoritarismo impartido por las y los profesores, que se desprende del hecho de suponer que son los únicos que sustentan el conocimiento. Dale Schunk escribe sobre John B. Watson, pues este es considerado el fundador y defensor del conductismo moderno, y plantea que Watson avalaba el modelo de condicionamiento de Pavlov, pues gracias a este se podía crear una ciencia a partir de la conducta humana (Schunk, 2012). Iván Pavlov, fue quien trabajó con animales el concepto de estímulo-respuesta, con distintas pruebas de condicionamiento.

Schunk, menciona a Edward Thorndike, quien era el principal defensor de que el aprendizaje ocurre por *ensayo y error*, asociando las experiencias sensoriales y los impulsos nerviosos, trabajando lo que también se puede denominar como “acción-reacción” (Schunk, 2012). Además, Thorndike, defendía lo que podríamos

La “ley del efecto”, hace hincapié en las *consecuencias* de la conducta: las respuestas que producen consecuencias satisfactorias (recompensas) se aprenden; las respuestas que producen consecuencias insatisfactorias (punitivas) no se aprenden. Ésta es una explicación funcional del aprendizaje porque los satisfactorios, es decir, las respuestas que producen resultados deseables, permiten que los individuos se adapten a sus entornos (Schunk, 2012).

2.2.2.2 Constructivismo

En respuesta al conductismo surge lo que se conoce como “Constructivismo”, el cual plantea que el conocimiento se construye a partir de la acción, del hacer y la experiencia del estudiante, por ende, es considerado un aprendizaje activo.

Para la concepción constructivista (plantear que) aprendemos cuando somos capaces de elaborar una representación personal sobre un objeto de la realidad o contenido que pretendemos aprender. Esa elaboración implica aproximarse a dicho objeto o contenido con la finalidad de aprehenderlo; no se trata de una aproximación vacía, desde la nada, sino desde las experiencias, intereses y conocimientos previos (Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., Zabala, A., 2011; pág. 16).

En “Límites del constructivismo pedagógico”, los autores plantean que existen tres tipos de constructivismo.

En primera instancia, nos encontramos con el “Constructivismo radical” que inicia explicando que el pensamiento humano es el que crea el mundo y por ende, este depende de él (Barreto, Gutiérrez, Pinilla y Moreno, 2006) y también que este pensamiento, el constructivista, incluye diferentes posturas epistemológicas frente a las diversas realidades humanas, naturales y sociales (Barreto, et. al, 2006).

El constructivismo radical plantea dos principios básicos: el primero es que el conocimiento no se recibe pasivamente, ni a través de los sentidos, ni por medio de la comunicación, sino que es construido activamente por el sujeto cognoscente; el segundo enuncia que la función de la cognición es adaptativa y sirve a la organización del mundo experiencial del sujeto, no al descubrimiento de una realidad ontológica objetiva (Barreto, et. al, 2006).

Uno de los fundamentos más importantes del constructivismo radical, es que reconoce al conocimiento como un eje activo construido por el sujeto, pero también manifiesta que este conocimiento es difícil de transmitir, puesto que, “es el sujeto el que en última instancia los construye; en otras palabras, los

significados del emisor son diferentes a los que son evocados en el receptor (Barreto, et. al; pág. 14).

El segundo tipo de constructivismo que es planteado por los autores es el “Constructivismo Piagetiano”, el cual señala que “el sujeto se acerca al objeto de conocimiento dotado de ciertas estructuras cognitivas previamente construidas, es decir, no innatas, mediante las cuales lo asimila” (Barreto, et. al; pág. 14).

Piaget, defendía que la adquisición del conocimiento no era un momento de pasividad, sino que, se lograba por una relación dinámica y no estática (Barreto, et. al, 2006).

Por último, está el “Constructivismo Social”, que propone que los logros son dependientes de las capacidades y de las experiencias, por ende, estos son formados a partir de las realidades de la persona. “El énfasis de este constructivismo se concreta en el esfuerzo de dar soluciones coherentes a los problemas de enseñanza y aprendizaje, puesto que en él se desarrolla la idea de una perspectiva social de la cognición” (Barreto, et. al; pág. 15).

2.2.2.3 Teoría Cognoscitivo Social

La Teoría Cognoscitiva social, fue desarrollada por Albert Bandura, psicólogo canadiense. Anita Woolfolk escribe sobre cuatro áreas, en las cuales Bandura apoyó su teoría: más allá del conductismo, el concepto del determinismo recíproco, las creencias básicas de la agencia y la autoeficacia y el poder del aprendizaje por observación.

Esta teoría de Bandura, explica Woolfolk en la actualidad, fundamenta de manera dinámica cómo los seres humanos se adaptan, aprenden y motivan, además de manifestar cómo las personas desarrollan sus capacidades sociales, emocionales, cognoscitivas y conductuales (Woolfolk, 2010).

En “Más allá del conductismo”, Woolfolk, cita a Bandura quien destacaba, que en el conductismo, las personas eran modeladas o castigadas por ciertas conductas, haciendo que el conductismo fuera limitado (Woolfolk, 2010), logrando que el desarrollo individual y colectivo no fuese fructífero.

“Determinismo recíproco” describe el sistema general de la teoría planteada por Bandura, donde se manifiestan las relaciones que existen entre lo personal, ambiental y conductual (Woolfolk, 2010).

Los factores personales (creencias, expectativas, actitudes y conocimientos), el ambiente físico y social (los recursos, las consecuencias de los actos, otras personas, modelos, profesores entornos físicos) y la conducta (actos individuales, decisiones y declaraciones verbales) se influyen entre sí (Woolfolk, 2010; pág. 349).

Profundizando en la “Autoeficacia y agencia”, pasamos a conocer la potencia que las ideas de las personas pueden tener, ya que, como Woolfolk cita recordando a Bandura, se plantea que las personas al definir sus capacidades, influyen en los acontecimientos de su vida (Woolfolk, 2010). Lo dicho anteriormente, comparándolo con la realidad actual de nuestra educación, toma sentido cuando vemos cómo las y los profesores o, a veces, las y los mismos estudiantes, se tratan de manera errada, insultándose y logrando hacer que la persona deje de creer en sí misma. Esto debido a que el apoyo constante también es un pilar fundamental en la educación y en la formación de las personas.

El “Modelamiento: aprender de los demás” o como lo llamaba también Bandura, “el aprendizaje por observación”, es la capacidad que tienen las personas para aprender a través de las conductas de otro (Woolfolk, 2010).

Desde siempre, las personas se fueron formando en relación con un otro, aprendiendo mutuamente para así forjar lo que hoy conocemos como sociedad, por eso, es importante desarrollar este modo de aprendizaje en las escuelas, puesto que, a través de la acción y del observar, es como también se crece y se fortalece la confianza.

2.2.2.4 Aprendizaje Significativo

Otra de las teorías de aprendizaje más fundamentales y poco trabajadas en la actualidad, es la teoría del aprendizaje significativo. Esta teoría psicológica y del aprendizaje, propuesta por David P. Ausubel, psicólogo y pedagogo estadounidense, en contextos donde el conductismo marcaba las tendencias educativas, se plantea como un modelo de enseñanza/aprendizaje que privilegia la actividad en los estudiantes, aprendiendo a partir del descubrimiento (Rodríguez, 2011).

Esta teoría, como se menciona anteriormente, se desarrolla en dos ámbitos, la psicología, en la cual busca demostrar cómo se lleva a cabo la adquisición de información en las escuelas y, también, se desenvuelve en el área pedagógica, porque aborda los elementos, factores y condiciones que garantizan la adquisición del conocimiento (Rodríguez, 2010).

Antiguamente, en la época en que el conductismo era la teoría más aceptada en la discusión sobre aprendizaje, se planteaba que las y los estudiantes llegaban con sus mentes vacías para ser llenadas con información por los profesores. Rodríguez cita a Ausubel quien manifiesta que el conocimiento de un estudiante no parte de cero, sino que viene con experiencias, las cuales deben ser aprovechadas por los docentes. (Rodríguez, 2010). Si se analiza la educación actual, se puede apreciar que se está muy lejos de considerar a las y los estudiantes como forjadores del saber, pues sigue instaurada la idea del profesor como único sabio de la clase.

2.2.3 Relación Estudiante-Profesor

Actualmente alcanzamos a ver cómo la educación y la enseñanza se transformaron en una facilitación de conocimientos sin cuestionamientos, en donde la relación entre profesor-estudiante no está siendo trabajada y solo se vive desde una de esas aristas: el profesor es el dueño absoluto de la clase. Pero también es importante recalcar que “mucho se ha cuestionado la práctica pedagógica basada en la memorización y la repetición, pero se hizo poco para modificarla” (Aparici y Silva, 2012; pág. 52).

En este escenario, las motivaciones y deseos de aprender que pueda tener el estudiantado, podrían llevar al desinterés, pues, solo importará la materia que deba impartir el docente y las opiniones que puedan debatir las y los estudiantes, no tendrán importancia. Como se mencionaba anteriormente, esto sucede en todos los niveles de educación, pero es en la etapa universitaria donde puede ser más perjudicial, ya que es en este momento donde se comienza a estudiar lo que uno quiere y, por ende, espera recibir el apoyo de sus profesores de una manera distinta a las escuelas.

Entonces, al encontrarnos con una relación pedagógica basada en el autoritarismo dentro de la sala clase, propio de la pedagogía positivista o del conductismo aplicado a la enseñanza, se desmotiva al estudiantado, en la tendencia de solo asistir a clases por obligación, por amenazas de notas y asistencias, además de que muchos profesores aún mantienen el trabajo de solo transmitir conocimientos de materias previamente definidas, cuando “el maestro debe ser un ciudadano del mundo (cosmopolita), abierto a los nuevos retos y formas de repensar la realidad. En esto consiste también una actitud creativa frente a su quehacer pedagógico y didáctico” (Klimenko; pág. 92). En este contexto, es importante rescatar una herencia de participación en clases, de innovaciones en el quehacer educativo desde una lógica constructivista y crítica, para no trabajar desde lo que se podría denominar como una “pedagogía del terror”, en donde se elaboren reglas, que finalmente conduzcan a aprendizajes negativos, ya que al suceder esto, las y los

estudiantes comienzan a no ser partícipes del conocimiento y nuevamente se reducen a receptores de información. La forma en que muchos docentes logran que sus estudiantes tomen atención a sus clases, es premiándolos, pero la enseñanza, la educación, el aprendizaje no pueden trabajarse en base a “premios”, pues la importancia debe centrarse en la motivación y en la formación de personas críticas que sean capaces de generar cambios en sus vidas y en sus comunidades. Los profesores deben fomentar y potenciar la creatividad de los estudiantes a través de su propia creatividad en el quehacer pedagógico (Klimenko, 2009).

(...) ya no solo serán los receptáculos de las concepciones y moralidades del adulto o del técnico pedagógico, sino muy por el contrario, seres plenos, autónomos, decidores, que participan, inventan y establecen relaciones de igual a igual con las y los demás individuos de la escuela, sembrando y cosechando una nueva sociedad (Grupo de estudios J. D. Gómez Rojas; 2016, pág. 8).

Uno de los principales logros que puede ayudar a la realización de lo mencionado anteriormente será romper la relación piramidal que hoy existe en la educación, elaborando una relación entre profesores y estudiantes más horizontal, más aún, porque las generaciones cambian y a diferencia de épocas en donde la realidad era descrita como una verdad absoluta, nos encontramos con que,

Actualmente, ya no se vive en una realidad objetiva que contiene en sí misma el sentido de todas las cosas, y que existe independientemente de la percepción de quién la observa. La realidad ha dejado de ser única e igual para todos y el conocimiento ya no puede tomarse como una representación exacta de esta realidad (Klimenko; pág. 86).

Y la relación en la que se debe profundizar en las escuelas es la de entender que el profesor sepa que sus estudiantes son personas críticas que pueden contribuir de manera provechosa a la clase y, que las y los estudiantes comprendan que las y los profesores son profesionales que pueden trabajar en pos de mejores cátedras y

modos de enseñanza, para así lograr que las clases sean un espacio reflexivo, en donde se comenzará a sembrar el cambio y una verdadera revolución educativa. Si no existe comprensión de ambas partes, se comienzan a generar déficits y la comunicación y las relaciones en el aula, simplemente no existen.

La creatividad con todos sus componentes tanto desde lo cognitivo: la flexibilidad de pensamiento, fluidez y originalidad de ideas, apertura a la experiencia, como desde lo afectivo-emocional: motivación intrínseca para crear, perseverancia, autonomía, orientación al logro, etc., aparece como un norte orientador para la práctica pedagógica. Y esto implica consolidar y tejer un modelo pedagógico integral (Klimenko; pág. 86).

Es importante que, partiendo por lo docentes, entiendan que sus estudiantes tienen motivaciones y, sobre todo, sentimientos, ya que así se evita el avanzar negativamente en el aprendizaje del estudiante (Tanzarella, 2003; pág. 273).

No obstante, las relaciones pedagógicas tienen otro componente, que fue también descrito en las teorías del aprendizaje, nos referimos al espacio físico, que dentro del plan educativo formal, serían las salas de clases. Es en estos espacios donde la formación de estudiantes juega un rol importante, puesto que, aunque no se tome muy en cuenta, los espacios en los cuales las y los estudiantes se desenvuelven también tienen una influencia importante, pues es aquí donde se logra el desarrollo del aprendizaje (Pontecorvo, 2003). Además, el aula juega un rol importante en este escenario, ya que es aquí donde se comienza a establecer una relación en distintos niveles educativos, que se unifica con la escuela para finalizar en la sociedad (Klimenko; 2009). Es necesario y de suma importancia que tanto el estudiantado como los docentes se encuentren en un lugar pleno, en donde el debate de ideas, las críticas, la pasión por aprender y mejorar siempre esté presente. El aprendizaje debe verse como una construcción social (Pontecorvo, 2003).

2.2.4 Síntesis

Conociendo las distintas teorías pedagógicas y teorías del aprendizaje que han sido construidas a través del tiempo, podemos empezar a formar nuestra propia postura y defenderla con las acciones que consideremos pertinentes, tanto en la educación artística como la educación formal. Pese a esto, en la actualidad se hace complejo lograr un cambio masivo en el modo de enseñar, pues las escuelas, las y los profesores y estudiantes, están trabajando sujetos a una norma de la cual está costando salir, ya que además, la necesidad de realizar algún cambio está alejada de la realidad porque sienten que no existirá el apoyo suficiente.

La teoría ya existe, también hubo práctica en distintos aspectos, por ende, comprendiendo los diferentes métodos y unificándolos con un trabajo en conjunto a la pedagogía teatral, la didáctica y las relaciones estudiantiles se pueden comenzar a forjar desde la horizontalidad, estos cambios se pueden realizar desde las salas de clases, asumiendo las distintas miradas que han surgido a lo largo de los años.

De algún modo, en la práctica, hoy la educación trabaja mayoritariamente desde el conductismo, a excepción de algunos establecimientos que sí buscan generar algún tipo de cambio. Aunque suene increíble, el cambio que se puede producir en los modos de enseñar, se dificulta por las distintas variables que deben enfrentar profesores y profesoras en los establecimientos educacionales y en los modos en que deben preparar sus clases.

Es necesario que la educación tome un rol fundamental, partiendo principalmente por mostrar y hacer comprender que existen distintos modos que han sido escritos y desarrollados por diversos autores y permitiendo que cada uno escoja el que más le acomoda sin miedo a ser reprendido. La educación no debe ser una competencia, debe tener la capacidad de desarrollar las distintas habilidades de las personas, para que así se pueda crear una sociedad más comunitaria.

MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque de la investigación

La investigación se posicionará desde una perspectiva comprensiva, con un método cualitativo, debido a que uno de los objetivos es entender los fenómenos desde las personas, ya que es su propia realidad la que importa investigar (Taylor y Bogdan, 1987). Otros autores complementan esta idea señalando que el método cualitativo permite estudiar a las personas en su contexto natural, para entender los fenómenos de acuerdo con los significados que estas mismas les entregan (Rodríguez, Gil, García, 1999). Las personas estudiadas serán la esencia de esta investigación, pues profesoras, profesores y estudiantes involucrados en la acción educativa, plantearán, desde su realidad y experiencia, los sucesos acontecidos tanto en la Escuela de Teatro, como en las clases de diseño impartidas.

La conexión con las y los entrevistados será necesaria para poder conocer el contexto pasado de las y los entrevistados y cómo lo perciben hoy en día (Taylor y Bogdan, 1987). Porque además, cada persona interpreta el mundo de manera distinta, pero también esas diferencias pueden generar diversas colectividades que trabajarán en pos de un hecho común. Taylor y Bogdan citan a Max Weber al recordar lo que él denominaba como “*verstehen*” que es la comprensión personal en las acciones de la gente (Taylor y Bogdan, 1987). Además, profesoras, profesores y estudiantes, son quienes de una u otra manera, al ser partícipes en la educación, experimentan luchas a diario en la sociedad (Taylor y Bogdan, 1987), las cuales, serán conocimientos únicos para esta investigación.

El enfoque cualitativo, permitirá generar diálogos fuera de lo estadístico, como hubiera sido desde un enfoque cuantitativo. Como consecuencia, no se busca una verdad absoluta, pues se trata de entender distintas perspectivas de un mismo problema (Taylor y Bogdan, 1987), para realzar otro punto de vista que puede aportar a generaciones futuras.

También, como lo plantea Lather, citado por Rodríguez, Gil y García, tomando las categorías que subyacen al conocimiento humano: predicción, comprensión y

emancipación (Rodríguez et. al., 1999), la investigación se desarrollará desde un enfoque emancipatorio, ya que se pretende entregar una visión crítica de lo que hoy en día sucede, tanto en la educación artística como formal, entendiendo que el investigador, las y los entrevistados, podrían ser parte de las transformaciones educacionales que se buscan con esta investigación.

3.2 Características generales

3.2.1 Acción

Se busca **comprender** el fenómeno que ocurre en las salas de clases, donde profesores de diseño se encuentran ante estudiantes que se están formando como actores y actrices, entendiendo que su materia, el diseño, muchas veces es vista como un ramo más, el cual se debe pasar rápidamente. Así, se pretende conocer y analizar a profesores y estudiantes, además de entender el acto educativo que en dichas clases ocurre. La experiencia, será un pilar fundamental en la investigación, puesto que permitirá saber la realidad desde las propias personas que la viven.

3.2.2 Unidad

Se indagará en la **experiencia** en aula de distintos profesores de diseño, los cuales trabajan en la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, donde el enfoque principal es la actuación. Además se estudiará la experiencia de las y los estudiantes en las sesiones de diseño, el cómo se enfrentan a estas clases y si para algunos tiene o no sentido.

3.2.3 Muestra

Se toma la decisión de entrevistar a tres profesores de diseño teatral y dos estudiantes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, puesto que son ellos los que construyen una experiencia de aprendizaje.

La muestra será abordada, desde un criterio intencional, puesto que se considera para las entrevistas a personas que han tenido la experiencia en clases de diseño, profesores como encargados del ramo y estudiantes que por lo menos ya hayan

realizado una cátedra de esta área y que opten por la salida de Interpretación que entrega la universidad. También, consideraremos un criterio opinático, al trabajar solamente con gente de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, por conocer a las personas y tener experiencias con algunas, de manera que se ajusten a las condiciones específicas de esta investigación.

3.3 Técnica de recolección de información

Como se mencionó anteriormente, se realizarán cinco entrevistas de tipo semi estructurada o en profundidad, a tres profesores de diseño que realicen clases en la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y a dos estudiantes de la misma casa de estudio, que hayan realizado alguna clase de diseño teatral.

Se optó por trabajar las entrevistas en profundidad porque como lo plantean Taylor y Bogdan, se realizarán desde la horizontalidad, enfocándose en una conversación, más que en un intercambio formal de preguntas y respuestas (Taylor y Bogdan, 1987). Esto, además es una necesidad y un compromiso con el discurso que se plantea durante toda la investigación, sobre la transversalidad que debe tener tanto la educación como la vida en sociedad, porque también es importante saber que el entrevistador, con la entrevista en profundidad, pretende acercarse a las ideas y creencias que mantienen las y los entrevistados (Rodríguez et. al, 1999).

La transversalidad u horizontalidad, es uno de los pilares fundamentales, en la investigación y en la entrevista en profundidad, puesto que, muchas de las preguntas que se realizarán, buscan entender la experiencia de las y los entrevistados en ámbitos donde se espera predomine la educación crítica y no la conductista, ya que, todo se liga a la colectivización que se busca generar tanto en la creación como en la educación artística. No solo se espera que las y los entrevistados respondan las preguntas, sino que se busca reconstruir y conocer el significado que estas personas le dan del problema de investigación (Rodríguez et. al., 1999).

(En la entrevista en profundidad) aparece como esencial llegar a obtener el conocimiento del punto de vista de los miembros de un grupo social o de los participantes en una cultura. La entrevista es uno de los medios para acceder al conocimiento, las creencias, los rituales, la vida de esa sociedad o cultura, obteniendo datos en el propio lenguaje de los sujetos (Rodríguez et. al., 1999; pág. 168).

3.4 Técnica de análisis de resultados

Con el análisis de resultados, se busca “obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado, y se continúan refinando las interpretaciones” (Taylor y Bogdan, 1987; pág. 159).

Luego de realizar las cinco entrevistas ya mencionadas, se comenzará a trabajar con la reducción de datos, método propuesto por Miles y Huberman, para que de esta manera la información recolectada sea más manejable para el investigador y así poder presentar las conclusiones. Es importante recalcar que la reducción de datos, no es un trabajo lineal, sino que todo puede surgir de manera simultánea, dependerá de la capacidad de trabajo que se aborde desde el investigador (Rodríguez et. al., 1999).

Luego de la reducción de datos, se pasará a la segmentación en unidades, la que se pretende realizar desde un criterio temático (Rodríguez et. al., 1999), puesto que es posible que los distintos entrevistados, coincidan en ciertos temas, los cuales serán abordados en la investigación.

Las entrevistas serán divididas en tres temas centrales, los que a su vez estarán categorizados y algunos de ellos sub categorizados para una mejor comprensión y futuras conclusiones.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

A continuación, se presentan los resultados de las entrevistas realizadas a estudiantes y profesores de la Escuela de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Las entrevistas estuvieron enmarcadas en tres ejes centrales: Pedagogía y aprendizaje, mundo personal y diseño teatral. En estas, se optó por conversar con profesores y estudiantes porque ambos núcleos son los partícipes centrales en la construcción del conocimiento.

4.1 Estudiantes de actuación frente a la enseñanza del diseño

4.1.1 Relevancia y complementariedad: desde el punto de vista técnico; desde un aporte a la reflexión y análisis

La enseñanza del diseño teatral en una escuela de teatro donde prima la actuación toma un rol importante en la formación de actores y actrices cuando las y los mismos estudiantes son quienes reflexionan y encuentran puntos en común, entre la actuación y el diseño teatral.

En las entrevistas realizadas a dos estudiantes de distintos años (a nivel educativo), nos entregan un eje transversal de esta investigación: **La complementación.**

Para las y los estudiantes entrevistados, el diseño teatral aparece como un complemento educacional y escénico. Educacional, porque entienden la educación, como una suma de cosas, como un trabajo en pos de algo más grande y no una segregación de materias que no tienen un fin común. Escénico, porque consideran que ambas cátedras, actuación y diseño teatral, convergen en una finalidad única que sería el hecho escénico. Es el hecho escénico, o la escenificación, el punto de partida para muchas propuestas que surgen a lo largo de cada proceso estudiantil en la carrera de teatro. Si bien la labor con la que pretende desarrollarse una actriz y un actor es la actuación, dedicando gran parte de su vida a esos momentos, el diseño teatral entrega distintas herramientas que permiten desenvolverse de mejor manera en escena, porque implica ver las cosas desde otro punto de vista, “si, porque, te hace, o sea, cuando tu está’ actuando, no estás actuando en el vacío po’, está’ actuando bajo un contexto, tení’ que entender ciertas cosas y por otro

lado, el diseño te da un entendimiento distinto, que nutre mucho a la actuación, porque si yo empiezo a actuar y empiezo a visibilizar como, el contexto, el entorno donde estoy actuando, empiezo a entender otro tipo de cosas (...)" (E. 3.98). Como se menciona en la cita referencial del entrevistado, el diseño teatral nos permite analizar las cosas de maneras diversas y una de ellas, considerada como una de las más importantes por su labor pedagógica y teatral, es el hecho de la contextualización.

La contextualización se entiende como el acto por el cual se toman distintos análisis de las circunstancias de diversas situaciones. Ligado a este trabajo de investigación en educación, la contextualización se puede presentar cuando los profesores y profesoras toman conciencia de las vivencias diarias de sus estudiantes, como a su vez, las y los estudiantes manifiestan un interés en desarrollar los distintos aprendizajes adquiridos y ligarlos a sus propias realidades. En teatro, la contextualización se puede evidenciar cuando una obra de antaño, que fue escrita en un contexto distinto al que vive cada persona, es re interpretada y realizada con la misma historia, pero en la realidad presente del colectivo que decidió trabajarla. Bajo estas distintas explicaciones, es importante hacer hincapié en la importancia que tiene la contextualización en la actuación y en el diseño teatral.

El diseño teatral y sus clases son un complemento para la actuación, las distintas herramientas que en conjunto se pueden lograr son de gran aporte para ambas cátedras y para las necesidades que las y los estudiantes requieran. "Siempre yo creo está ligado a como lo que está pasando afuera, desde el momento en que se dan como estos debates o se permite el debate en clases, como, y no está solo el profesor explicando algo, ahí aplica como, traemos la realidad a la sala desde el momento que nos permitimos conversar sobre ciertas cosas" (E. 3.144). Y es en las clases de diseño que los entrevistados han tenido, donde se han sentido a gusto, pues comentan que es a partir de los debates de situaciones actuales y de importancia para ellas y ellos, que logran reflexionar y luego trabajar sobre esas temáticas. Al trabajar y respetar las realidades de las y los estudiantes, ya que estos son saberes construidos socialmente (Freire, 2002), es que se logra modificar y

cuestionar lo construido en cada futura escenografía o trabajo escénico desarrollado por las y los estudiantes. Porque pueden existir clases de diseño donde solo se muestren arquitecturas y estilos de autores particulares, o bien también, solo historia de la escenografía en donde se viva presentado al estudiante, sucesos del pasado sin que ellas y ellos puedan cuestionarlos. Pero las y los estudiantes entrevistados comentan que las clases de diseño teatral les generan más interés y sentido, porque en éstas han tenido la oportunidad de reflexionar a partir de sus realidades, de sus referentes y de la cotidianidad que están viviendo, “de hecho, eso fue raro como, claro, igual pudimos haber visto ‘tipos de escenarios’, ‘tipos de...’ cachai, porque existe po’ y te lo pasan: ‘bueno, este es el escenario a la italiana’, no sé cómo es. Nopo’ y nunca vimos ese tipo de cosas, porque trabajamos desde otra perspectiva (...)” (E. 3.158). Las y los estudiantes se sienten motivados con estas clases pues se trabaja desde la experiencia de ellas y ellos mismos y así reflejan los problemas actuales que viven. De esta manera, se puede cumplir uno de los objetivos principales de la educación, el desarrollo no solo cognitivo de la persona, sino que también su desarrollo en las distintas capacidades, físicas, sociales y personales (Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., Zabala, A., 2011).

La actriz y el actor entienden que muchas veces serán la cara visible del hecho teatral, pero al haber participado de diversas clases de diseño teatral, con la experiencia como las que se mencionaban anteriormente, ellas y ellos serán visionarios y defensores de que junto con todo un equipo es que se construye una obra de teatro, “porque al final tanto la actuación como el diseño van al objetivo del escenario po’, la puesta en escena, la actuación, el diseño, van pal’ mismo lado si te dai’ cuenta, o sea, tal vez se pegan caminos distintos, pero ambos confluyen en el mismo fin po’” (E. 3.102). El entender las distintas ideas presentadas en esas clases y en las experiencias de las y los estudiantes no solo los hará ser más conscientes del proceso creativo de un espectáculo teatral, sino que también les permitirá trabajar con especialistas del área del diseño teatral una vez inmersos en el mundo del teatro profesional (que en este caso es el que se vive una vez finalizada la universidad), “(...) es un complemento po’. Yo pienso que sí, todo el rato, o sea, si yo quiero, ya, la persona que está de ‘diseñador profesional’ va a

ayudarme a lo que mi cabeza igual está pensando que quiero que haya en escena po', cachai, entonces si en definitiva yo tengo conocimientos también, puedo no solamente quedarme afuera mirando cómo se hace, sino también poner de mi aporte, de mi aprendizaje en esa creación" (E. 2.96). El conocimiento de las distintas herramientas del diseño teatral, al momento de trabajar con un especialista, nos permitirá conversar, crear y elaborar a la par con ellas y ellos. El teatro es un trabajo de procesos y colectivos, por eso es tan importante que todas y todos los integrantes de un montaje entiendan qué se está preparando, por qué se está haciendo, cuál es su finalidad y sus objetivos. La empatía generada en estos procesos, mejorará la calidad del resultado, en este caso, el espectáculo teatral.

Lamentablemente, al momento de hablar de calidad, la mayor parte del público o incluso, gente del mundo teatral, entiende que calidad es sinónimo de dinero y que un espectáculo valioso será aquel en el que se invirtió mucho: La realidad no es así, pues existen muchas grandes obras que han sido generadas solo con recursos mínimos, así como también existen muchas compañías y colectivos que optan por el trabajo auto-gestionado y de protección ambiental, o reciclaje.

Cuando una actriz y un actor han tenido experiencias que les muestren otros modos de ver el diseño teatral, como las que han tenido los entrevistados, y entienden que ambas aristas, actuación y diseño teatral son un complemento, aparecen compañías y colectivos que optan por la auto-gestión en todos sus trabajos. Las actrices y actores forjan sus proyectos a partir de su quehacer, de la generación de herramientas propias y como hecho muy importante, no estar a la espera de que alguien los llame para ofrecerles algo y recién ahí utilizar sus conocimientos. "Yo pienso que sí, es súper importante, aprender todo lo que es escenografía, iluminación, todo lo que tiene que ver, lo técnico es súper, súper importante, porque por lo general, lo que pasa hoy en día es que las compañías tienen que autofinanciarse y hacer las cosas ellos, entonces si no tenía base, con respecto a esto que te acompaña dentro de la actuación, entonces no es mucho lo que podí hacer" (E. 2.12).

Las compañías y colectivos pueden trabajar de distintas maneras y algo particular que se desarrolló en las entrevistas es que incluso cuando éstas deciden trabajar con el espacio completamente vacío, para los entrevistados, aquello sigue siendo un trabajo y una decisión de diseño, “tal vez el vacío quiere decir po’ y es un diseño po’, cachai. No sabría decirte tal vez, por un ego artístico de los actores que no quieren que haya otra arista más trabajando dentro de su proyecto, pero tal vez, el vacío si quiere decir” (E. 3.46). Son decisiones de diseño porque para llegar a esa conclusión, hubo antes un trabajo de cuestionamiento que hizo que la actriz y el actor pasaran a ser un diseño escénico y apostar a que solo su cuerpo transmitiera la narración y las emociones necesarias sin la necesidad de objetos en escena.

Como se ha expuesto hasta este momento, la enseñanza y el aprendizaje del diseño teatral son fundamentales según los estudiantes entrevistados porque permite a las y los estudiantes de teatro, futuros actores y actrices, entender el hecho teatral de una manera distinta, más colectiva y menos segregada. El actor y la actriz, al ver cómo pueden converger estos dos mundos, del diseño teatral y la actuación, ya no se verán como lo fundamental del arte teatral, sino que más bien como un signo más al servicio de un montaje/espectáculo. “Es que yo pienso que el diseño no va solamente en las cosas que, las cosas. Tú también, tú también eres diseño po’, cachaí, porque eres parte de la escenografía, entonces como tú estés puesto en el escenario, también va a, también tiene un porque y también tiene un estudio de porque es así, entonces es necesario po’ (...)” (E. 2.114). El diseño teatral no solo permite al actor saber cómo relacionarse con especialista o analizar contextos de modos distintos, sino que además permite el aprendizaje y la generación de distintos espacios y atmósferas teatrales, “la escenografía, pa’ mi eso es diseño, como, nos sitúa en el lugar donde debiésemos estar según, el mensaje que nos quiera transmitir la obra po’ una atmósfera, no sé, pa’ mi juega un papel súper importante” (E. 3.42). Podríamos afirmar que hoy en día, desde las escuelas de teatro donde prima la actuación y en las producciones teatrales que llevan años realizando sus montajes, es difícil concebir al actor y la actriz sin un trabajo de diseño. Pero también, para los entrevistados es fundamental plantear que, si bien ambos mundos desarrollan su trabajo de gran manera en conjunto, pueden ver que también, ambas

se sostienen por sí solas, sin ser una más importante que la otra. “Lo veo como un complemento, o tal vez ni siquiera es un complemento, porque complemento es como algo que acompaña a otra cosa más importante y no sabría decirte que es más importante po” (E. 3.36). El diseño se manifiesta por sí solo. Tiene su propio espacio y lenguaje en escena y está manifestación, además de desarrollarse de buena manera en solitario, entrega y nutre de diversas formas la actuación.

Por último, para los entrevistados es necesario recalcar que si bien el diseño teatral puede entregar grandes herramientas a la actuación y viceversa, se debe tener cuidado de no abusar de estas, sobre todo con las tecnologías que hoy en día son parte de la escena teatral. Es interesante, para ellos, cuando estas tecnologías son utilizadas de gran manera y generan atmosferas que seducen y maravillan al público, pero el problema surge cuando las compañías y colectivos comienzan a descansar en estas y todo se vuelve monótono y reiterativo. “Pienso que, que pasa igual en el teatro chileno que, si puede ser también por falta como de información o de aprendizaje, que si muchas veces hay varios que agotan los recursos de diseño, o sea, demasiado, a veces es muy poco, pero yo creo que igual depende de la visión del director y de lo que quiera presentar igual en escena, que eso igual es importante” (E. 2.58).

4.1.2 Se le otorga poco tiempo – se priorizan otras asignaturas por parte de las y los estudiantes

Al desarrollarse las clases de diseño teatral en un escuela de teatro donde prima la actuación, envuelta en un contexto universitario, las y los estudiantes no solo se encontraran con estás cátedras, sino que también con otras que permitan el aprendizaje y enseñanza del teatro. En las entrevistas a las y los estudiantes queda de manifiesto que el tiempo es una constante problemática para el aprendizaje, pues como veremos a continuación, en ocasiones se debe priorizar por otras cátedras, teniendo que dejar de lado algunas, como lo son en este caso, el diseño teatral.

La desvalorización que se puede percibir respecto a las clases de diseño teatral pasa principalmente por la variada carga académica que afrontan las y los

estudiantes. “Si, si, bastante y se siente igual por el compromiso también que genera estar por ejemplo, no sé, nosotros tenemos cuatro, no, ocho horas diarias de actuación, divididas en dos y quizás más porque a veces nos pasamos, pero por ejemplo en los ramos de diseño, ahora de maquillaje, por ejemplo, no es lo mismo, el compromiso no es el mismo, entonces” (E. 2.30). Como hecho transversal, se entiende que en una escuela de teatro donde prima la actuación, los ramos troncales, actuación, movimiento y voz, sobre todo actuación, serán cátedras que tengan más cabida en la malla curricular, es decir, muchas más horas pedagógicas. En la Pedagogía Positivista encontramos a Émile Durkheim, sociólogo y filósofo francés, quien vislumbraba y comparaba a la sociedad con los órganos de un animal, mencionando que algunos realizan efectos más importantes que otros, por ende, aquellos serían más privilegiados, logrando que la ley de supervivencia mantenga vivo a los más aptos (Gadotti, 1998) y a su vez, también nos encontramos con Herbert Spencer, naturalista, filósofo, psicólogo, antropólogo y sociólogo inglés quien afirmaba que los conocimientos fundamentales eran aquellos que logran posibilitar una vida mejor (Gadotti, 1998). Las universidades están formadas de un modo en que sus mallas curriculares permitan que ciertas cátedras tengan más horas pedagógicas por ser consideradas más importantes que el resto, si bien puede funcionar y ser cierto para carreras más científicas y de hechos más concretos, el trabajo del arte y de una carrera artística es permitir el conocimiento y desarrollo del ser humano a tal grado que todo lo que aprenda y enseñe tenga relevancia en su vida y su formación artística. La responsabilidad no solo recae en la creación de una malla curricular, pues son las profesoras y profesores quienes tienen la oportunidad de generar cambios en estos modos de enseñanza, los cuales no ocurren pues mantienen el paradigma de que la actuación es la más importante y que por ende, se debe priorizar esta cátedra, faltando a clases, como por ejemplo, las de diseño teatral. “Sipo’ y siendo que nopo, pa’ na’. Y claro, eso mismo, esa visión del profesor que uno tiene, de repente, uno sin querer la empieza a aplicar como estudiante y empieza a ocuparse más o a priorizar otras cosas (...) hacemos énfasis en los ramos troncales y estos los vemos como complementos y si podemos faltar a estos ramos, faltamos y no tenemos drama. Si tenemos que ensayar para

actuación, faltamos a diseño, ahora faltamos a acondicionamiento físico ponte tú, no sé y vamos dejando otro tipo de prioridades” (E. 3.90). En la cita anterior se deja en evidencia el rol que cumple el estudiante al asumir, quizás equívocamente, que la postura de la profesora o profesor es una verdad absoluta y es aquí cuando son las y los mismos estudiantes quienes entienden que al no asistir a clases por priorizar otras, es culpa de ellos mismos por no encontrar una rigurosidad plena para todas las cátedras.

Uno aprende también observando a otro y si vemos que un profesor o profesora tiene una actitud y una posición frente a que su cátedra es más importante que otra, puede que contamine con esa idea a las y los estudiantes. Bandura lo expuso en su “Aprendizaje por observación”, donde manifiesta que las personas pueden aprender a través de las conductas de otro (Woolfolk, 2010). Desde hace tiempo que las sociedades se forman en relación con un otro, quizás no de la manera en que se debiera, puesto que es común ver en la historia que las sociedades se expanden a través de conflictos, pero si lo negativo se aprende por observación, a través de la acción, se hace necesario enfatizar que de la misma observación se puede aprender y fortalecer la confianza en otro, desarrollando acciones que fortifiquen la comunidad. Es fundamental recalcar que la educación no solo se vivencia en las salas de clase, sino que también en la práctica cotidiana, desde sus gestos, hasta sus acciones (Huertas, Montero, 2001).

4.1.3 Importancia de la práctica, experiencia y conocer los contextos de las y los profesores

Anteriormente se planteaba la importancia del trabajo a través de la contextualización, tanto en lo educativo, como en lo teatral. Además, se recalcaba la importancia que podían tener las experiencias de las y los profesores, cuando estos las compartían con sus estudiantes.

Al momento de analizar las entrevistas, nos encontramos con distintas perspectivas que las y los estudiantes comparten de lo que esperan de las clases de diseño teatral, llama la atención que para las y los entrevistados, es importante conocer lo

que las y los profesores han hecho o estén haciendo, pues no solo quieren quedarse en la teoría en una sala de clase, sino que también ver, sentir, tocar y analizar lo que trabajan, porque así, ellos también pueden generar diversas propuestas para las clases. Resulta interesante que esta perspectiva rescata la importancia de la práctica en los aprendizajes, siendo posible relacionarla con la visión de Bandura en torno a su “Determinismo recíproco”, quien sostiene la importancia que existe entre la relación de lo personal, ambiental y conductual (Woolfolk, 2010). Esto se hace especialmente evidente en el trabajo teatral, donde la práctica es ineludible. Kurapel señala, refiriéndose a la actuación que sus teorías “son complementarias. El teatro es práctica y teoría o teoría y práctica, pues, desde el momento en que un creador monta un espectáculo, crea o recrea un personaje, está teorizando dentro de un espacio que puede ser el escenario o una hoja de papel” (Kurapel, 2004; pág. 76).

Pero para los entrevistados, no solo es importante conocer las experiencias y los trabajos que sus profesores están realizando, sino que también es fundamental que el trabajo que se realiza en las clases tenga un sentido y sea importante a la hora de desarrollarse. “Por mi experiencia yo creo que es un poco desordenado, como que se parte bien en lo teórico, pero después queda en eso po’, y pasa también que donde vienen los exámenes, se apura también ese proceso (...), quizás, como llevar un orden, como te comentaba, no sé, partir por lo teórico, después teórico y quizás un poco práctico, teórico y visual, ir a ver, después hacer, porque si nos quedamos siempre aprendiendo (...)” (E. 2.62). Además, a las experiencias que las y los estudiantes pueden adquirir con los conocimientos de los trabajos de sus profesores y profesoras, se incluye también la postura social, donde los entrevistados comentan que es fundamental conocer las realidades sociales y contextos. Esto les permite ver las relaciones pedagógicas de otra manera, además de fortalecer lazos y motivaciones en las clases.

4.1.4 Importancia de la relación horizontal – Problemas de la relación horizontal (disciplina)

Como se ha visto en distintas oportunidades del trabajo investigativo, las y los entrevistados han expresado su parecer en torno al diseño teatral, al suceso de la actuación y su visión sobre las clases de diseño teatral. Han manifestado sus posturas en todas las aristas antes mencionadas y por último, también se rescatan sus posiciones frente a la enseñanza y como está se desarrolla en la escuela de teatro.

Desde la mirada de las y los entrevistados, la labor pedagógica es vista como un intercambio: por un lado, están las herramientas que les entregan sus profesores, desde modos de enseñar, hasta contenido relacionado con la cátedra y, por otro lado, cómo ellos también pueden aportar desde sus ideas y experiencias para enriquecer el quehacer pedagógico en las salas de clases. También en las entrevistas, reflejan mucha autocrítica reconociendo que a veces las cátedras de diseño son vistas como instancias menos importantes. Como se describe anteriormente, esto ocurre por distintos ejes, desde la creación de una malla curricular, pasando por las posturas de las y los profesores, hasta la rigurosidad que puedan tener las y los estudiantes.

La rigurosidad es un eje importante en la formación de actores y actrices, pero no hay que asociar necesariamente la rigurosidad con aquel profesor o profesora que habla más fuerte y usa el terror para hacer que las y los estudiantes hagan todo lo que quiere. También, señalan las y los entrevistados, al hablar de rigurosidad, que nos enfrentamos a la que una y uno mismo puedan fortalecer con el paso del tiempo y del aprendizaje. Las y los entrevistados reconocen que: “Yo creo que es más por los estudiantes, porque los profesores si están ahí y tienen muchas herramientas, porque hemos tenido buenos profesores, muy buenos profesores, entonces, es como, igual yo creo que la institución genera eso de que uno le dé más importancia a uno que el otro, pero para mí, o sea, son un complemento” (E. 2.34). Y también, asumen que “nosotros estamos acostumbrados a que debe haber una rigurosidad o algún, o que el profesor nos tiene que estar diciendo como: ‘que tenemos que

venir, que ta” (E. 3.116). Entonces, en las citas anteriores, las y los entrevistados demuestran que entienden que la rigurosidad no debe venir exactamente de un profesor o profesora, sino que más bien, uno debe hacerse cargo, como estudiante de sí mismo y por qué no, de apoyar a sus compañeras y compañeros. El profesor es un agente más dentro del desarrollo educativo que se puede tomar como modelo de aprendizaje y acción, ya que también es posible que las y los estudiantes aprendan y desarrollen sus distintas capacidades junto con sus pares, puesto que son personas más cercanas y equitativas (Huertas, Montero, 2001). Esto resulta interesante analizarlo como una contradicción con respecto a la visión horizontal de la enseñanza, también defendida por los mismos estudiantes, pues son ellos quienes siempre buscan tener una retroalimentación con sus docentes, pero también confiesan que hay veces que si necesitan la mano dura de un profesor o profesora exigente. No obstante, esta contradicción se disipa en el momento en que las y los entrevistados destacan la reciprocidad entre las relaciones, el apoyo mutuo y constante, además de la acción de trabajar como colegas. La comunicación y el intercambio de conocimientos, son grandes instancias que generan cambios en los modelos educativos, ya que esto fomenta el compartir con otro u otra y así construir marcos de referencia propios, que enriquezcan los aprendizajes (Huerta, Montero, 2001). “Quien enseña aprende al enseñar y quien aprende enseña al aprender” (Freire, 2002; pág. 25). Como bien lo dije Freire, en la cita anterior, es importante que tanto estudiantes, como profesores estén en constante trabajo de sus métodos de aprendizaje y enseñanza, pues así, la educación se fortalece y permite que la educación artística tenga una visión distinta, con un desarrollo más horizontal y de trabajos a la par.

Los últimos años la educación y los modos de enseñar han ido cambiando, la construcción del conocimiento ya no pasa por el hecho de re-crear o re-conocerse como personas, ni por la idea de que lo que se aprende sirve hasta que cumple su ciclo y luego se bota (Díaz, 2009). La percepción central de las y los estudiantes respecto a la enseñanza en general, se expresa en la relevancia que le dan al “aprendizaje por experiencia”, porque defienden posturas en las cuales afirman, en contraposición a la cita anterior, que el aprendizaje es algo constante, algo que

avanza y retrocede, en sentido de “no creo que uno lo aprenda y lo borre” (E. 2.44). También, recalcan la importancia que tiene el romper paradigmas tales como el del típico profesor con voz fuerte y autoritaria que pretende inculcar terror a través de su modo de enseñar, o que pretende imponer una verdad absoluta, “El error, en verdad, no es tener un cierto punto de vista, sino considerarlo absoluto” (Freire, 2002; pág. 16).

Al analizar las entrevistas y entender el desarrollo de las clases de diseño teatral, su labor junto con la actuación y las diversas herramientas que aquí pueden aprender, las y los entrevistados valoran mucho las relaciones que han tenido con sus profesores en la escuela de teatro. Ellos, al haber tenido experiencias con profesoras y profesores autoritarios, le dan importancia a una docencia y una mirada pedagógica horizontal, especialmente porque permite la posibilidad de debatir y relacionar sus ideas, sin miedo y siempre desde la construcción horizontal. Para ellos existe retroalimentación en las clases y esto es relevante. Si hubiera que definir un estilo desarrollado en estas clases que comentan las y los entrevistados, nos encontramos con un “Constructivismo Radical”, ya que este plantea que el conocimiento no se recibe pasivamente, ni solo a través de los sentidos, sino que es construido activamente por los sujetos participantes en el hecho educacional (Barreto, et. al; pág. 13).

“Ha sido grata, sorprendente, en los dos casos, primero y segundo semestre, muy grata, eh, por un lado el trabajo que hicimos con Coydan y contigo, se alejaba, se alejaba de todo lo otro que estábamos haciendo con los otros ramos, cachai, no es que ustedes nos permitieran hacer otras cosas, porque permitirse no es la palabra, sino que ya naturalmente estaba permitido otro tipo de cosas (...) en ese sentido, el proceso de diseño fue diferente, fue sorprendente, en donde teníamos como un contacto, un diálogo constante entre el estudiante y el facilitador” (E. 3.134).

4.2 Profesores de diseño frente a la enseñanza del diseño en una escuela de actuación.

4.2.1 Diseño en Chile

- **Complejidad y multidimensionalidad.**

El arte en general en Chile es un área poco abordada por las personas que no son parte del mundo artístico. Ya sea por poco interés de asistir a ver obras, por la poca importancia que se le entrega a este rubro en la educación formal de los liceos y colegios o incluso, también como un mea culpa de las personas del mundo del arte, porque muchos de los trabajos que realizan solo están hechos para que la gente “artista” los entienda.

Los entrevistados plantean que el diseño teatral en Chile es un área poco explorada, incluso menos que el mismísimo teatro (o la actuación), pero sí concuerdan en que poco a poco se está tomando conciencia de este trabajo. Sin embargo, su desarrollo siempre se hace más difícil que el mismo teatro, por hechos como la marginación que pueden sufrir los diseñadores, sobre todo, en los procesos de creación. Esto nos lleva a que las actrices y actores no sepan del diseño hasta finalizado el proceso de creación y cuando se da paso al de montaje escénico. “Creo que es una disciplina que está en, o sea, el teatro en general, es joven en Chile y creo que el diseño es más joven y creo que se ha pegado un salto los últimos, yo creo, como quince años, desde la, desde cómo, que tiene que ver con los teatros independientes principalmente y con, con, más el concepto del diseñador más de autor que el diseñador más como del oficio, entonces hemos visto como nuevas estéticas, nuevas puestas en escena, ya no tan tradicionales (...) creo que el diseño en eso ha sido bastante responsable, como en esa nueva construcción de esa nueva visualidad, que va más allá de la idea de figura-fondo, como del actor-fondo (...)” (E. 4.36).

Como bien lo describe el entrevistado en la cita anterior, sí existen marginaciones de algunos diseñadores teatrales de los procesos escénicos, pero gracias a

compañías y colectivos independientes es que se ha ido tomando mucha más conciencia de lo que es trabajar con un diseño claro y que cumpla los mismos objetivos que se van a narrar con la actuación, “(...) porque una es mi perspectiva siento que de alguna manera el, la mayoría de los grupos, algunos inconscientemente, pero otros con mucha toma de conciencia y razón, entienden que el teatro no se inscribe exclusivamente en el cuerpo actoral y en el texto dramático representado, sino que hay muchos que, se entiende que, lo visual es algo, es parte esencial” (E. 1.26). Esta toma de conciencia está llevando al teatro a verse de una manera distinta, porque de algún modo el público que se interesa por estos espectáculos, ira viendo que ya no es solo el actor o actriz quien más llama la atención o a quién se desea ir a ver, sino más bien, se está entendiendo el teatro es un conjunto de trabajos que se funden en lo que mencionábamos anteriormente: el hecho escénico.

El hecho escénico y la valorización del trabajo realizado por diseñadores teatrales, pasa a un grado de importancia equivalente al de la actuación. Poco a poco se ha ido generando esta concientización de la cual los entrevistados manifiestan que su labor ha ido mutando. Si antiguamente el diseño teatral era considerado como una decoración para el actor y la actriz, hoy en día el trabajo va más allá de eso, pues se busca entregar mensajes, dejar signos y símbolos que puedan potenciar por completo al arte dramático.

Los entrevistados, todos docentes y diseñadores con vasta carrera en la escena nacional, tienen claro su postura de trabajo y de realización. Uno de los entrevistados expresa su descontento al saber que aún existe una tendencia a creer que las personas que trabajan en diseño teatral, solo cumplen un rol de decorar la escena, “por ejemplo, era eso, cuando yo les trataba de explicar a gente más antigua lo que yo hacía: ‘ah tú hacías los decorado’, entonces yo así como: ‘no, yo soy diseñador, no hago decoración ni hago decorado en teatro tampoco’, como enojado así de, nadie decora, o sea, no decoramos, o sea, por lo menos, desde la perspectiva mía, no decoramos, tratamos de encontrar cosas que son sustantivas, sustantivas para el montaje” (E. 5.28). Si bien, para el público que no maneja

conceptos teatrales puede significar prácticamente lo mismo, al remontarnos a la historia del teatro y de la escenografía, podemos ver que la labor de un “decorador” y un “escenógrafo” siempre ha sido distinta. La decoración “surge en el siglo XV, gracias al descubrimiento de la perspectiva en la pintura. Este hallazgo hace posible representar las tres dimensiones en una sola superficie” (Calmet, 2003; pág. 23). A diferencia de “la escenoarquitectura, la escenografía y el espacio escénico son una escritura en el espacio tridimensional, y no ya el arte pictórico del telón de fondo” (Calmet, 2003; pág. 23).

Es posible que educacionalmente, como se mencionaba anteriormente, el público o “personas fuera del mundo del arte”, les cueste comprender estos términos, puesto que la educación artística de nuestro país tiene poca cabida y no se le entrega la suficiente importancia. Pero en las universidades, donde se imparten estas cátedras, como por ejemplo, las escuelas de teatro, se hace necesario que las y los estudiantes, futuros actores y actrices, comprendan estas diferencias para saber cómo trabajar, tanto con especialistas de esta área, como con las herramientas que vayan conociendo. Para esto, conocer la especialización y el manejo técnico se vuelve fundamental. ¿Por qué es tan necesario que actrices y actores conozcan con que se trabaja en este rubro del diseño teatral? Básicamente, pero como hecho trascendental, es porque el conocimiento nos permite reaccionar de maneras distintas y esto puede ayudar a que los accidentes que sufren estudiantes de teatro, actores y actrices profesionales vayan disminuyendo. Uno de los entrevistados cuenta una experiencia vivida por el desconocimiento de estas herramientas: “(...) es necesaria la especialización o que alguien diga ‘okey, me encantaría que en una compañía los actores pudieran llegar a actuar, el diseñador a diseñar, trabajar en conjunto y que hubiera un equipo de técnicos que dijera, fueran quienes montaran’ (...) los actores estar montando. En ‘Viaje in Movil’, Matí, Matías Jordan, se le cayó un fierro en la cabeza, por estar montando o la Fulana, eh, con una luxación y uno dice: cabros, que si tuviéramos un equipo de técnicos especializados que llegará a montar, primero se optimizan los tiempos y ustedes llegan como tuna a hacer la función. Pero eso implica recursos” (E. 1.42).

Si bien es cierto que el mundo del teatro está lleno de grandes compañías y colectivos, con recursos que les permiten trabajar con especialistas en cada área, también existen quienes no pueden darse esos gastos por temas de presupuesto. Por ende, es importante recalcar que aunque un colectivo o una compañía no tengan la oportunidad de trabajar con diseñadores profesionales, conociendo las herramientas entenderán lo que pueden y no pueden hacer, o en el peor de los casos, como reaccionar ante daños sufridos.

Independiente de la decisión que se pueda tomar como compañía o colectivo teatral, las que cuentan con menos recursos no dejarán de trabajar por no tener un especialista en sus filas, es más, es sabido que la economía de medios y trabajar con un diseño teatral más bien acotado y simple -que puede deberse a la necesidad de viajar con las obras- muchas veces lleva a generar grandes espectáculos por la simpleza de su desarrollo.

- **Invisibilización.**

Los grandes espectáculos, ya sean de compañías y colectivos reconocidos o independientes, han desarrollado sus trabajos de maneras diversas, algunos contando con grandes especialistas en sus filas y otros creando con los conocimientos “no profesionales” que pueda tener cada integrante de un colectivo o compañía.

El diseño teatral de las obras es conocido, mayoritariamente, por estar a cargo de profesionales del mundo del diseño, los cuales, son personas que han adquirido grandes aprendizajes a lo largo de sus años de experiencia. Algunos desarrollan sus carreras solo como trabajadores del espectáculo teatral y otros, como los entrevistados, se han desenvuelto tanto en compañías y colectivos, como grupos independientes, pero también como docentes. Pero el diseño teatral tiene un gran problema al que se enfrenta a diario: La Invisibilización.

Si analizamos las variadas aristas que nos entrega el mundo del teatro, vemos que las y los escritores de textos dramáticos, actores y actrices, directores y directoras, son reconocidos por sus métodos de trabajo y sus distintas puestas en escena. Pero cuando nos enfrentamos y hablamos de la composición de un diseño teatral, los datos de estos trabajos son difícil de encontrar. Esto no solo sucede en las compañías y colectivos, sino que también en los distintos teatros o centros culturales, quienes al momento de presentar las obras a través de afiches o cartas, los datos de un diseñador o diseñadora suelen no aparecer, “(...) en la ficha de la obra no te ponen, no ponen, no existen los diseñadores, en los afiches, en algunos afiches, antes en el GAM, ya no ya, en algunas piezas gráficas te eliminaban, onda, nadie diseñaba, se actuó y la dirigieron, nada más y ahí, la reseña de los diarios también, entonces ahí se hace un daño tremendo, cachai, porque no está la información, porque más de que sepan, o sea quien sea el que diga el diseño, saber que hubo una persona, que hubo, un diseñador integral” (E. 4.70). La Invisibilización suele ser tan grande que los derechos de autor de los diseñadores, duran solamente hasta de la construcción de un trabajo, luego todo lo creado por ellos, pasa a ser de la compañía o colectivo. “Un diseño, no existe. No está entendido. Entonces, resulta que hay compañías que me dicen: ‘no, pero a ti ya se te pago, porque tú ya diseñaste’” (E. 1.78).

Estas prácticas segregadoras del arte teatral inciden también en que el público siga creyendo que lo más importante en el teatro es la actuación y también hace que, como se mencionaba anteriormente, las y los diseñadores sean marginados del proceso de creación o bien, se margina a las actrices y actores de estos procesos, apareciendo solamente cuando el director o directora deciden que es tiempo de “colocar algo en escena”.

- **Vicios del postmodernismo.**

La separación de las aristas del teatro, su segregación y que cada área, diseño, actuación, dirección, dramaturgia, trabajen de manera separa, hará que llegué un punto del proceso en que ninguna de estas se llegue a comunicar entre sí y no

lograrán generar el hecho escénico de manera colectiva. Uno de los modos en que esto se percibe es cuando se ve que tanto actores y actrices no dialogan con su espacio, con su escenografía o con el diseño teatral en absoluto, llegando incluso a haber un abuso de tantos recursos, porque las comunicaciones nunca se dieron a tiempo.

Estos abusos de recursos recaen en un vicio de las nuevas tecnología que hoy vemos en el teatro. Los entrevistados manifiestan su parecer con estas nuevas tecnologías y tendencias que inundan el teatro, como por ejemplo, la utilización a gran escala de proyecciones a través de Data Show. Para ellos, son distintas herramientas que está bien utilizarlas, pero que agotan al público cuando hay un abuso de estos elementos “O sea, lo mismo que hablábamos como de la facilidad de, no sé si es facilidad completa, pero hay muchos más accesos a recursos técnicos, es mucho más fácil trabajar con una cámara digital, los datos son más, o sea, si hay un teatro que tiene foco, capaz que tenga data probablemente, es mucho más viable, entonces es un recurso que está ahí, que se aprovecha más, pero también, como en casi todo uno suele cebarse con eso, es como el uso del celular, así como, ya, existe esta comunicación, entonces toda mi vida se basa en eso y si no lo tengo me siento desnudo” (E. 5.26).

Uno de los entrevistados al hablar de este abuso de las tecnologías, concretamente del Data Show, recuerda a Adolfo Apia: “escribe un texto sobre la escenografía y él dice que odia los telones pintados, porque el telón pintado es el sinónimo de la falta de creatividad de un director de escena, cuando no logra resolver algo mediante sus actores y su, el espacio, la volumetría del espacio escénico, recurre al telón pintado y ¿cuál es el telón pintado contemporáneo?, es la proyección, cuando está mal hecha y creo que hay mucho de eso, simplemente son fondos (...)” (E. 1.128).

4.2.2 Propuesta pedagógica

- **Posicionamiento frente a la enseñanza**

Los entrevistados, diseñadores profesionales, con vasta trayectoria y profesores de distintas escuelas de teatro, comprenden los posicionamientos que deben enfrentar y transmitir a sus estudiantes. Posicionamientos adquiridos por la experiencia, el trabajo y la motivación.

Para ellos, los entrevistados, es fundamental entender la pedagogía como una ruptura, una liberación y una generación de motivación para que las y los estudiantes disfruten sus cátedras y las vean de manera distinta a una clase ordinaria. Pero, ¿por qué es tan importante generar una ruptura?, pues porque los entrevistados defienden el hecho de no convertirse o no ser aquel profesor que alguna vez ellos tuvieron y no les gustaba su método. La intención de romper el paradigma de ese típico profesor se plantea desde el punto de vista en que las y los profesores tienen distintas responsabilidades al momento de trabajar con las y los estudiantes, sobre todo porque, se entiende de algunas respuestas de las entrevistas, que la principal razón de trabajar con ellos, las y los estudiantes, es que hay que saber cómo potenciarlos y motivarlos para que ellos logren lo que anhelan, por ende, la motivación cumple un rol fundamental en la labor pedagógica de los entrevistados, pues evitan a toda costa, ser de aquellos profesores que pongan en tela de juicio lo que sus estudiantes están aprendiendo. La acción descrita anteriormente puede ser considerada dentro de la teoría del conductismo, cuando se describe el “acción-reacción”, puesto que si un profesor y/o estudiante, actúa de mala manera con otro, las reacciones pueden ser las no esperadas. Por ejemplo, uno de los entrevistados recuerda que es necesario romper ese paradigma porque “desde la formación del actor, cuando tú no le puedes decir a un alumno: ‘es que usted no tiene talento. No te echas la culpa a ti, échale la culpa a Dios que no te dio talento’. Que yo lo he escuchado de ‘maestros’” (E. 1.68). La negatividad transcrita en la cita anterior, es una de tantas lamentables prácticas pedagógicas que se viven a diario, ya sea en distintas universidades o escuelas y liceos. Es que no podemos

negar que existen profesores y profesoras que no saben manejar sus modos de decir las cosas, o incluso, llevándolo a carreras artísticas, nos encontramos con profesoras y profesores que manejan las clases a su antojo, como lo describe uno de los entrevistados, “(...) es que sabí que el problema de las escuelas y esto es de todas las escuelas, la Chile salvaba porque tenía está cosa, de que estaban las dos escuelas ahí, el problema es que están muy a merced del profe que les toque cachai, y lamentablemente la mayoría de las escuelas no, hay una malla que es ficticia, pero al final es el taller de dirección del profe que tenía po” (E. 4.142). Si bien, las y los profesores son profesionales que han adquirido experiencias con el paso de los años, es labor de esta investigación contraponer la idea expuesta por Celestin Freinet, maestro y pedagogo francés sobre la idea de que el maestro es el pilar fundamental de la educación (Freinet, 1969), puesto que es importante rescatar que la labor educativa tiene diversos agentes, todos igual de importantes. Más aún, esta cita cobra fuerza cuando nos enfrentamos a esos profesores que sin haber desarrollado un modo de decir las cosas posiblemente logran hacer que las personas que reciben comentarios negativos, tomen una decisión que no les permita continuar creyendo en sí mismo. Lo anteriormente descrito es sostenido por Albert Bandura, psicólogo canadiense, que en una de sus teorías desarrollo lo que el describe como “más allá del conductismo”, teoría que se centra en la descripción de que lo único logrado por el conductismo es moldear y castigar a las personas por sus conductas, haciendo del conductismo algo limitado (Woolfolk, 2010).

La motivación es un eje fundamental en la enseñanza, ya sea de estudiantes de carreras artísticas o de carreras más tradicionales, ya que está permite que las y los estudiantes mantengan la confianza en sí mismos ejercitando las distintas herramientas que les permitan desarrollarse con mayor seguridad. Bandura también lo expuso en otra de sus teorías, “Autoeficacia y agencia”, en donde plantea que las personas al definir sus capacidades, influyen en los acontecimientos de su vida (Woolfolk, 2010). O como también lo exponen las pedagogías críticas, que son modelos de pensamiento pedagógico y de acción educativa, los cuales buscan que las y los estudiantes logren una transformación en los tipos de modelos educativos existentes en sus escuelas y pasen a ser personas capaces de cuestionar y debatir

en la sociedad (Cambi, 2005). Logrando la motivación necesaria, cada estudiante buscará sus modos de crecer, de aprender y de enseñar. Para uno de los entrevistados, es un hecho importante pues sostiene que, “la cosa es, inspirar, fundamentalmente inspirar, como que más que pasar contenido duros, duros, duros, así como: ‘ya, el diseño es esto, esto, esto y hasta donde cachaste, no, rojo, rojo, rojo, rojo’, es que entiendan de que existen y los inspiren a lo que los motive después” (E. 4.104). Y al fortalecer la motivación se genera la reciprocidad y el intercambio de conocimientos entre estudiantes y docentes, recordando que la finalidad de enseñar no es solo transmitir o transferir conocimiento, sino más buscar la creación de posibilidades que permitan a las y los estudiantes mejorar y así fortalecer la construcción del quehacer pedagógico (Freire, 2002).

Al entender que la motivación es un parte importante de la acción pedagógica, sabemos sin duda, que la función que debe cumplir la pedagogía, es una función liberadora, que permita al ser humano cumplir con sus sueños, sean cuales sean. Uno de los entrevistados sostiene que para él, la pedagogía tiene como función la liberación y la preparación de las personas.

“(…) la pedagogía es una, es como una obra en la que, haces una obra más corta para que el público salga y haga algo, así como que, con el teatro también, lo está’ provocando, así como que, este sueño de que, puede ser está obra, que es súper incendiaria y que la gente al salir…” (E. 5.84).

Y quizás no es solo el rol de la pedagogía lo que permitirá liberar a las personas, sino que más bien en conjunto con el teatro, podrán tener más fortalezas para permitirles entender, entenderse y entender a otro, “(…) la pedagogía y el teatro ahí se parecen, como la responsabilidad política que tienen ambos, que es, creo yo, liberar a las personas, liberarlas de, por lo menos de este discurso único (…)” (E. 5.112).

La visión del entrevistado tiene relación con lo propuesto por Gadotti al citar a Ferrer, expresando que: la revolución es el modo de resolver los problemas sociales y que por ende, la educación debía formar a personas revolucionarias, a través de la acción pedagógica (Gadotti, 1998).

La pedagogía y la educación libertaria (...), se sustenta en diversos valores y principios, tales como la libertad individual, la autogestión, la solidaridad, la valoración de la creatividad y la generación de un sentimiento de compromiso honesto con la autoformación, la apetencia de conocimientos y la ejercitación de las más variadas prácticas artísticas en beneficio de la colectividad (Grupo de estudios J. D. Gómez Rojas; 2016, pág. 9).

- **No formar diseñadores.**

El aprendizaje adquirido por las y los estudiantes en las distintas cátedras de diseño que han tenido en sus años en la escuela de teatro, les permite conocer el método de enseñanza que cada profesor pueda tener. Métodos que pueden variar y entregar importancia a distintos factores del aprendizaje formal en las universidades. Uno de estos factores, utilizado por uno de los entrevistados, es mantener la rigurosidad en el manejo de la nota, seguir usándola como un medio.

Para el entrevistado (E. 4), la nota es un medio necesario para la formación de actores y actrices. Postura que comparte con lo abordado por Edward Thorndike, en su mirada del conductismo, donde defendía que la ley del efecto hace hincapié en las conductas, pues considera que al dar una recompensa el aprendizaje es válido, mientras que si no sucede, las cosas no se aprenden (Schunk, 2012). “De hecho, como mi mirada de las notas con los actores, pucha, hay notas de resultado, pero las notas más, las más duras son las de proceso, o sea, como las más intransigentes, me refiero como del actor que no va en tres clases, que se aparece al final, cachai, sobre todo porque trabajo, los trabajos que hago son grupales todo el año, entonces finalmente se empiezan a cagar a los compañeros cuando faltan, he tenido locos que, o locas que no han llegado a muestras y han tenido que resolver ahí, como ese tipo de cosas, ahí es donde he ocupado la nota, así como...” (E. 4.112).

Las notas siempre serán un tema debatible en la formación de actores y actrices y también a nivel educacional formal de los colegios, liceos y carreras tradicionales. Esta investigación plantea que la nota solo es un número que mantiene un margen

de competitividad que no hace ni mejor ni peor a una persona. Hoy en día, las y los estudiantes, están acostumbrados a las pruebas y exámenes ya que no se han trabajado en nuevos métodos de evaluación y la calificación sigue predominando en la educación, entregando a profesores y profesoras un cierto tipo de poder, incorregible e incuestionable. Por eso, es importante también comenzar a generar métodos que se alejen de las calificaciones y busquen más el trabajo evaluativo a nivel cualitativo y de proceso. Además, los entrevistados están de acuerdo en algo importantísimo que puede ser contraproducente a la hora de colocar notas, que es el hecho de que como diseñadores y profesores, los entrevistados saben de antemano que el objetivo principal de sus cátedras no es formar diseñadores.

Y nos atrevemos a decir, también por experiencia, que la negatividad de no formar diseñadores no pasa por el lado de que las y los estudiantes no tengan las capacidades necesarias para serlo, sino más bien, porque el objetivo de cada profesor es que entiendan que el diseño es una herramienta más y una complementaria con el arte teatral.

“Es que además, que es lo que uno hace ahí, yo a un alumno de actuación, no lo voy a hacer dibujar, no lo voy a obligar a hacer maquetas, porque me parece que es un despropósito. Cuál creo que debería ser el ejercicio, eh, ampliar sus referentes visuales, eh, más enfocado a la percepción que a la manufactura” (E. 1.102).

“A mí me pasaba que desde que estoy en la escuela y veía a los actores en la Chile que tenían diseño y le hacían hacer maquetas y vestuario, no, vestuario es más coherente, pero hacer maquetas, yo los miraba trabajando ahí y todos tullidos tratando de hacer algo que no les correspondía” (E. 4.84).

“Entonces, de tener la necesidad de incentivar así, porque, que es lo que, si yo busco que esa persona se convierta en diseñador, estoy mal planteado yo, no es lo que estoy buscando y no es lo que las clases aspiran, pero si dotarlos de lenguaje de, dotarlos de una visión global del asunto” (E. 5.176).

Los entrevistados unifican sus pensamientos y sus críticas a la educación conductista, cuando manifiestan que es importante romper la estructura de que en una clase de diseño teatral, solo se puede enseñar a ser diseñadores teatrales. Resaltan que lo importante y trascendental, es la ampliación de conocimientos ligados principalmente a la experiencia de las y los estudiantes.

- **Trabajar desde la experiencia de las y los estudiantes.**

El aprendizaje, la enseñanza y trabajar el diseño en conjunto con la actuación, son procesos que ni actores, actrices y mucho menos diseñadores pueden perderse a la hora de desarrollar un trabajo escénico. Ocurre en variadas situaciones, como las que describen los entrevistados, en que la actriz y el actor son marginados de los procesos de creación de un diseño escenográfico. Decisiones arbitrarias que en ocasiones no son determinadas por la compañía o el colectivo, sino más bien por una sola persona, “(...) Pero, por eso toda esta huea, es diálogo y es proceso, eh, la excelente relación que puede haber con un elenco se da también en qué medida estai’, cuando hay un director, una directora que se abre al proceso, porque si tení’ a alguien que te dice: ‘no, yo quiero partir con esto diseñado y esto no se mueve’, ya okey, te encontrarí’ con cosas como ahora, yo estoy en un proceso en donde, la verdad que ha sido una lata, y la huea partió diseñado, okey, pero nos saltamos toda esa orgánica que aparece dentro de la creación del ensayo” (E. 1.96).

Los entrevistados mantienen su postura de que los actores y actrices deben ser parte del proceso de creación, quizás no como constructores, pero si como desarrolladores, como personas opinantes del proceso y entendidos en la materia. Como se ha mencionado anteriormente, las clases de diseño o cada conocimiento que un actor y una actriz puedan adquirir de este rubro, van más allá del hecho de convertirse en diseñadores, van con el afán de que se entiendan, actores y actrices, como un signo más en una gran creación. “No creo que solo la práctica teatral sea válida; lo que debemos buscar es la concordancia entre teoría y práctica buscando colaboraciones reciprocas” (Kurapel, 2004; pág. 78).

Por lo descrito anteriormente, es que los entrevistados plantean sus clases desde la misma experiencia de las y los estudiantes, “desde su opinión, desde su mirada, desde sus realidades, desde sus realidades todo el rato, como, al final, como así bien duramente, el ramo de diseño que le hago y que les he hecho intenta enseñarles a observar y a narrar visualmente, cachai, y pa’ eso, no podí’ enseñarle materias duras po’, sino que tení que como activar sensibilidades y saber cómo canalizar, como ellos las pueden sacar, eso es po’” (E. 4.122). Incluso, es sabido que las y los estudiantes están más atentos y dispuestos al trabajo cuando sus propias iniciativas son tomadas en cuenta (Huerta, Montero, 2001). Un método que también puede ser interpretado como el Aprendizaje Significativo propuesto por Ausubel, quien es citado por Rodríguez para recordar que en contextos donde el conductismo marcaba las tendencias educativas, se plantea como un modelo de enseñanza/aprendizaje que privilegia el activismo en los estudiantes, aprendiendo a partir de lo que se descubre (Rodríguez, 2011). Además, una de las bases del trabajo constructivista nos recuerda la importancia del aprendiendo significativamente, lo cual deriva en que a un objeto ya conocido se le otorga un significado propio y personal (Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., Zabala, A., 2011). “Por lo que hemos descrito, queda claro que no es un proceso que conduzca a la acumulación de nuevos conocimientos, sino a la integración, modificación” (Coll, C., et. al., 2011; pág. 16).

- **Relación horizontal: colegas.**

El trabajo desde la experiencia de los mismos estudiantes radica también en algo mucho más grande, es el reconocimiento que los entrevistados, como profesores, realizan de sus estudiantes, pues los tratan no como seres vacíos de mente, sin conocimiento, sino más bien como colegas, personas con las que trabajarán desde ese momento y quién sabe, durante muchos años más.

La labor de trabajar con las y los estudiantes como “colegas”, se centra en las motivaciones y en mostrarles que sus trabajos son tan importantes como los de un “profesional de las artes”. “La igualdad nunca viene después, como un resultado a

alcanzar. Debe ubicársele antes” (Ranciére, 2007; pág. 9). Desde su postura pedagógica es no mirarlos en menos ni despreciarlos porque sean nuevos en el mundo universitario del teatro, sino más bien encontrar las herramientas para que puedan desenvolverse de la manera que más les acomode. “Yo creo que es necesario balancear eso, sobre todo en las aspiraciones de los estudiantes, que se conciban así mismo como mucho más artesano finalmente, que es lo que les va a tocar ser, artesanos de sí mismo” (E. 5.148). Las teorías constructivistas ya lo habían descrito. Sus autores avalan el aprendizaje en conjunto a las y los estudiantes, pues mantienen que el acto de aprender se construye activamente. Principalmente, porque plantean que las y los estudiantes, al momento de acercarse e introducirse en un nuevo tipo de conocimiento, son personas con experiencias y diversos conocimientos previos, los cuales les permiten desenvolverse de una manera más horizontal entre estudiantes y profesores (Coll, C., et. al; 2011).

La retroalimentación vivida en las distintas clases de diseño escenográfico en una escuela de teatro donde prima la actuación, no es solo realizada por los profesores. Uno de los entrevistados, cuenta que él también aprende de sus estudiantes y eso le da más motivación para que en las siguientes clases pueda traer referentes visuales más cercanos a las realidades de las y los estudiantes. “(...) uno aprende, bueno, uno nunca termina, si de pronto a mí me sorprenden con algunos referentes, cosa que yo no tengo idea, como: a lo vi una vez, pero no sabía qué era eso, feedback, si esa es la gracia. Después eso lo incorporas para el próximo referente o investigai’ más y decí, sí, saben hay un detalle con eso que ustedes no sabían, pa’ pa’ pa” (E. 1.148).

Ese aprendizaje colectivo, de retroalimentación logra que el trabajo de colegas no solo se quede en las salas de clase, sino más bien, hace entender, tanto a estudiantes como profesores, que cada uno y cada una tiene distintas capacidades que pueden ser potenciadas, “(...) uno, cuando impulsaí’ a los alumnos a, decí oka, veí que Fulano o Fulana tiene más, su fuerte es más el vestuario, cuando alguien te pregunta: ‘oye, necesito un asistente pa’ esto’, sabí que en mi curso tengo alguien que, pregúntale. Así como yo llamo alumnos pa’ trabajos de iluminación o a

compañías jóvenes que: ‘necesitamos un iluminador, Rodrigo, nos podí enseñar tú’, no, porque creo que tiene que ser alguien que este cercano a su referente, a su proceso, que tenga esa idea fresca, es el abanico de referentes que ustedes manejan, les puedo decir, Fulano, Sutano, Merengano y son ex alumnos, o alumnos que están en el último curso y que tu veí que pa’ allá van” (E. 1.152).

4.2.3 Diseño como complemento de la actuación

- **Conocimiento de la espacialidad.**

Uno de los enfoques planteados en la investigación es la necesidad de hacer valer el mundo del diseño teatral y su valor como una herramienta fundamental para la formación de actores, actrices y pedagogos teatrales. Partiendo de esta premisa, nos encontramos con una visión que sostiene que el diseño teatral permite fortalecer la percepción, entendiendo además, que es importante desarrollar una visión espacial de la escena más que solo conocimientos técnicos. Uno de los entrevistados, diseñador y docente, señala que no es tan necesario que un actor o una actriz que quiera dedicar su vida a solo actuar, necesite aprender técnicas de diseño, pero si es fundamental que comprenda y desarrolle esta mirada del espacio escénico. “Insisto, no es algo para que salgan diseñadores, si para que, el objetivo de esto es, como yo entiendo, que haya una consciencia del espacio, que no es algo simplemente, que no sale de una ocurrencia mágica” (E. 1.86).

- **Conocimiento del lenguaje.**

Cuando las y los estudiantes de una escuela de teatro donde prima la actuación comienzan a tomar más en serio el aprendizaje de las herramientas que puede entregar el diseño teatral, pueden trasladar sus conocimientos no solo al desarrollo de obras teatrales, sino que más bien, fortalecen un criterio sobre la escena que les permite visualizar de mejor manera cada espectáculo que ven. Es por esta razón, que al llegar a este punto de la investigación y en concordancia con lo expuesto por los entrevistados, profesores y diseñadores, es que se entiende que abordar el concepto con la mirada de “diseño teatral”, nos limita solamente al trabajo teatral,

pero si se cambia a “diseño escenográfico”, nos permite adecuar los aprendizajes y conocimientos a una mayor variedad de puesta en escena, “(...) ya los últimos años, los diseñadores teatrales (...), estamos evitando hablar de diseño teatral y más bien hablando de diseño escénico” (E. 1.2).

El diseño escenográfico, como se ha expuesto a lo largo de estos resultados, es un gran complemento para el arte teatral, como también lo es para cualquier arte que quiera desenvolverse y desarrollar de gran manera un diseño de su escena “(...) hace rato ya le estamos diciendo diseño escénico, de hecho, no se le ha cambiado el nombre a la carrera por cosas de formalidad más que nada, pero es diseño escénico porque al final uno lo que comprende hacer es como la construcción visual de imágenes en el escenario, en cualquiera de sus formatos, que un diseñador teatral está capacitado, o debiese estar capacitado, o tiene la estructura de la construcción de imágenes pa’ poder diseñar tanto una obra de danza, como una ópera, como una performance, como un evento o un recital, o un desfile de modas, cachai” (E. 4.2). Y esto permite que las y los estudiantes de teatro, futuros actores y actrices profesionales, se atrevan a visualizar creaciones más allá del arte teatral, pues les permitirá ocupar y ocuparse en lo que más quieran y les acomode.

“Si, a ver, o sea, yo creo, me decanto más por el ‘diseño escénico’ si es que entiendo bien la diferencia de los conceptos que haces, es que no es para un tipo de lenguaje en particular, o sea, el teatro y el diseño teatral, llamémoslo así, entiendo así el concepto, claro, tiene un en común legado y un acervo y un ámbito normalmente donde se desarrolla, pero como ese ámbito actualmente por un montón de factores, por la irrupción de nuevas tecnologías, por la, por el acceso finalmente a muchas otras cosas y por una como coexistencia de muchos lenguajes, lo entiendo mucha más como el fenómeno escénico y lo que pasa y lo que ocurre en vivo y que ocurre delante de público” (E. 5.14).

La conjunción de estos aprendizajes y los distintos lenguajes que cada estudiante pueda aprender, desembocan en un fenómeno escénico más nutrido y con diversos referentes, por este motivo, la enseñanza del diseño escenográfico se torna tan

trascendental para quienes recorren el mundo artístico. Lo fundamental y como se explica anteriormente, es clarificar lo que cada una y cada uno pueda realizar. Si bien es cierto, que una actriz o un actor puede diseñar, es más interesante vivir el proceso cuando un diseñador escenográfico, especialista en un área y un actor o actriz, pueden generar un dialogo a la par y así fortalecer el trabajo escénico. Porque un trabajo de colectivización hace que el teatro cumpla con sus líneas principales de liberación, tanto del interprete como del público "(...) el tema es mucho más amplio porque, eso ya, esta entendido dentro de nuestra realidad, pero en nuestra realidad hay cosas que en cualquier parte del mundo uno dice: en qué cabeza, o sea, no puede ser que acá, hablemos del, voy a hablar, referirme al actor, que el actor tenga que aquí, en este país ser, actor, dramaturgo, director, entrenador físico, productor, gestor cultural, a veces escenógrafo o iluminador, eh, eso es un disparate" (E. 1.40), y se torna un disparate, como menciona el entrevistado, porque si una actriz y un actor desean trabajar solos, sin pedir ayuda o sin los conocimientos suficientes, claramente le costará mucho más que a una persona que trabaja en conjunto con una persona especializada. Es importante que conozcan las herramientas, lo que hay alrededor, con quienes trabajar y que sobre todo, entiendan "lo que tiene a su alrededor, con la materialidad, con los objetos y entenderse a él, como signo en escena y que ese signo está en diálogo con la mesa, con la silla, con el fondo, o con, con la luz y saber construir y proponer desde ahí" (E. 4.92).

La labor colectiva que se puede desarrollar en el teatro es un gran paso para cada persona que viva esos procesos. Cuando entendemos "el hecho escénico como un fenómeno integral, o sea, que se puede separar analíticamente en partes y esas partes tener responsables diferentes, pero que se entienda también que todo eso, al final, desemboca en una cosa simultánea (...)" (E. 5.154), es decir, que cada integrante comprenda su función dentro del espectáculo, permitirá que un "actor (pueda) entender justamente todo esto que estamos hablando, la importancia del diseño y saber desde, más que construir todo, porque esa es la pega del diseñador, no pretender que un actor diseñe, así como, por sí todos, ni que todos los diseñadores actúen, sería una estupidez po', lo más lindo es que haya gente experta

en su área, pero que si un actor sepa como que sucede con lo que tiene a su alrededor, con la materialidad, con los objetos y entenderse a él, como signo en escena y que ese signo está en diálogo con la mesa, con la silla, con el fondo, o con, con la luz y saber construir y proponer desde ahí (...) Entonces quise traspasar esa experiencia y ahí fue intentar construir el diseño desde lo más basal también, desde el esqueleto, el alma del diseño y que eso lo entendieran absolutamente y desde dinámicas muy actorales, como no, no de dinámicas que hablamos que es más extrovertido grupal del actor más que de introspectivo y solitario del diseñador, entonces eran ejercicios, son ejercicios simples que llevan a entender la composición de forma empírica (...)" (E. 4.92).

Por el motivo de entendimiento y de saber que el diseño entrega grandes herramientas a las y los estudiantes de teatro, en una escuela donde prima la actuación, es que los profesores, en este caso los entrevistados, confían en sus trabajos y sus métodos, pues siguen encontrando principios en común entre la actuación y el diseño. Principios en común o términos en común que pueden ser utilizados tanto en clases de actuación como en clases de diseño.

CONCLUSIONES

¿Cuál es la base del teatro? En el texto “Escenografía” de Héctor Calmet, encontramos una cita interesante para comenzar con estas conclusiones, ya que plantean una premisa que, en esta tesis, pretendemos, precisamente, cuestionar.

Puede construirse un espléndido edificio teatral con escenario notable, magníficas escenografías y una iluminación perfecta. Sin embargo, eso no será todavía teatro. Pero cuando en el medio de una plaza, sin decorados, un actor rodeado de espectadores brinda un espectáculo, estamos en presencia del verdadero teatro, porque lo imprescindible en teatro, es el actor. El teatro comienza cuando un actor entra en contacto con el espectador (Calmet, 2003; pág. 32).

La cita anterior es de Nemirovich-Danchenko, quien fuera un actor, pedagogo y director teatral ruso, fundador junto con Konstantín Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú. En su descripción de lo que para él es el comienzo del arte dramático, nos encontramos con una postura que defiende al actor como eje principal. En esos años, 1898, aproximadamente, el teatro se trabajaba de otra manera, pero actualmente esta suposición sigue estando presente. Cuando se habla de teatro, se habla, básicamente, del trabajo del actor/actriz.

Considerado que, en este trabajo, se ha justificado con bibliografía así como con testimonios que esto, efectivamente, es un supuesto que está obsoleto, cabe preguntarse, ¿por qué se mantiene?

¿Será que los actores y actrices no valoran el trabajo externo a ellas y ellos? ¿Será que el público no presta atención a lo que sucede alrededor de la actuación? O bien, ¿será culpa de la educación artística y su forma de enseñar?

El arte teatral tiene distintas maneras de desarrollarse en la práctica y en la teoría. Muchas personas afirman que estudiar teatro en una escuela y/o universidad no es necesario, pues el arte puede trabajarse desde la práctica y la autonomía. Pero también existen aquellos que defienden la idea de aprender y desenvolverse en el mundo teatral a partir de la educación formal, ya sea en universidades o escuelas privadas.

Es así como en las escuelas de teatro se forman actores y actrices, personas capaces de manejar las distintas técnicas dramáticas, para que cada una y cada uno sepa cual le acomoda más y poder desarrollarla, pero ¿qué pasa con las otras aristas del teatro que se enseñan en estos lugares? Lamentablemente se les otorga menos atención y prevalece la actuación, lo que a fin de cuentas nos remite al problema inicial, el teatro, para el público y para gente del mundo de arte, comienza cuando el actor o la actriz entran en escena.

En las escuelas de teatro nos encontramos con profesores que bajo su tutela han desarrollado la idea de que la actuación es lo primordial en la escena teatral sin consultar y sin saber las realidades de cada estudiante, asumiendo que si uno estudia teatro es para actuar y nada más. Al hacer esto, se comienza a desvalorizar el trabajo de colegas, futuros compañeros y compañeras, pues hacemos de la educación artística una competencia dura que segrega más que unifica.

Cuando la persona decide estudiar teatro se encuentra con un amplio mundo de posibilidades y conocimientos, los cuales van más allá de solo técnicas de actuación. Se conocen otros medios y las distintas áreas que componen el mundo teatral. El problema principal surge cuando en las clases de actuación, las cuales debieran ser espacios de reflexión, en donde las y los estudiantes puedan trabajar con sus inquietudes y compromisos, nos encontramos con que al leer y revisar los resultados de esta investigación, existe un paradigma manifestado tanto por estudiantes como profesores que la mayor parte de las veces, la clase está sujeta al pensamiento arbitrario del “maestro”, el cual, como se mencionó, pretende transmitir la idea de que la cátedra de actuación es la más importante, por ende, todas las energías deben estar concentradas en ella. Esto hace que tanto estudiantes como profesores y personas ligadas a ellas y ellos socialmente comiencen a ver que la base principal del teatro es el actor y la actriz, lo cual conlleva a que las demás aristas del teatro sean vistas como un adorno, el cual no tendría ni cuestionamientos, ni una labor importante.

Para entender la idea, es importante recordar que en el teatro convergen distintas fuentes que en su conjunto logran derivar en el escenario: nos referimos a la

dramaturgia, la actuación, el diseño y la dirección; esto puede variar dependiendo del punto de vista de las personas, pero por ahora nos quedaremos con los elementos centrales. Estas “partes del teatro” componen un todo que en la investigación hemos llamado: hecho escénico. ¿Por qué “hecho escénico” y no “hecho teatral”? Porque consideramos que en algún momento de la vida, tanto estudiantes como profesores, han tenido la oportunidad de desenvolver sus ideas en áreas distintas y no necesariamente solo en el teatro, entonces al nombrarlo como “hecho escénico” la brecha se abre a una gama más amplia de posibilidades.

Entender el teatro como un arte complementario, nos ayuda a ver las cosas de otro modo, pero es bien sabido que, a diferencia de la dramaturgia y la dirección que están en constante diálogo con la actuación, el diseño escenográfico es mirado como el hermano feo del teatro, el que solo aparecerá al final, para luego ser olvidado e invisibilizado.

Antes de que la obra comience, mientras el público hace ingreso a las salas o bien se reúnen en un sector determinado para una obra callejera, los estímulos son variados. Entre tanta penumbra por tener la luz del escenario más baja de lo normal, se alcanzan a percibir distintos elementos compositores del arte dramático. Puede ser que el escenario este vacío, pero también es muy posible que el escenario tenga en sí un gran trabajo de diseño que en variadas oportunidades pasa desapercibido porque no se le entrega el valor correspondiente.

El diseño teatral es una herramienta potente que ha estado presente en el teatro desde hace siglos, ha ido mutando para mejorarse con el tiempo e incluso para desligarse de este arte. Pero tanto el escenario como las personas que trabajan en esta área, el diseño, están de acuerdo que los espacios de arte no solo sirven para el teatro, sino que también pueden convivir otras artes escénicas, por ende, el concepto de diseño teatral da paso al concepto de diseño escenográfico, ya que éste permite, tanto a estudiantes que aprenden las distintas técnicas como a profesionales, a desenvolverse en distintos rubros y no solamente en el del arte teatral.

Si bien hoy en día, en la Escuela de Teatro, de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, sigue prevaleciendo la mirada de que el actor/actriz es el pilar fundamental de la escena, nos encontramos con profesores y estudiantes que cuestionan este principio y buscan una lógica más complementaria que segregadora. Porque para estudiantes y docentes, el diseño escenográfico tiene una lógica común: la complementariedad. Con esto, dan a entender que para ellas y ellos, la enseñanza de esta materia, implica mucho más que solo aprender técnicas de diseño o intenciones de convertir a estudiantes en futuros diseñadores.

La enseñanza del diseño escenográfico para estudiantes de teatro en una escuela donde prima la actuación es un eje fundamental, pues para ellos aparece como un complemento educacional, ya que saben que el aprender diseño aporta a su desarrollo como estudiantes de actuación y como complemento escénico porque entienden que todo deriva en el hecho escénico. Además, les permite ver y les entrega distintas herramientas que les ayudarán para desenvolverse en el teatro. Les permite trabajar desde la contextualización, permitiendo mostrar sus referentes y sus realidades para generar cambios, más que solo aprender escenografías de antaño y les permite trabajar a la par con especialistas en el área del diseño. No solo aporta a las y los estudiantes, sino que también a profesores que buscan con sus trabajos mostrar la importancia que puede tener el aprender estas técnicas, ya que además de mejorar y fortalecer la visión espacial de la escena y la comprensión de esta, permite a las y los estudiantes estar preparados para evitar todo tipo de accidentes.

La complementariedad es un factor importante al momento de hablar de diseño escenográfico en las escuelas de teatro donde prima la actuación, pero para lograr este concepto largamente defendido en esta investigación, es preciso recalcar que la generación de complementariedad no debe venir solo de un discurso, sino que también de una acción, sobre todo, pedagógica.

Desde los resultados de la investigación, encontramos que la idea de complementariedad se acrecienta al saber, al ver y al entender el teatro como un conjunto y no como una segregación. Hoy en día, si bien la mayor parte de la gente

va al teatro a ver a una actriz o un actor, estos dos elementos no son los esenciales a la hora de una creación y es aquí donde nuestros entrevistados tienen una postura clara sobre el suceso: el actor y la actriz son un signo más dentro del mundo teatral.

Durante las cátedras de diseño escenográfico, tanto profesores como estudiantes, enfatizan una idea en común: El trabajo desde la experiencia. Esta acción pedagógica, muchas veces pasada por alto, nos habla de que las y los estudiantes son personas presentes, vivas y con vastos conocimientos, de los cuales muchos pueden ser correctos y otros errados, pero la esencia de estos, es la experiencia, es con lo que cuenta cada una y cada uno.

Las y los entrevistados, manifiestan la experiencia como una base en la formación, la cual nos permite determinar y analizar muchas cosas: desde los métodos de trabajo y de estudio, tanto de profesores como estudiantes, a los modos en que las clases se pueden desenvolver. Las y los estudiantes, agradecen la oportunidad brindada por los profesores de trabajar en las clases a partir de sus ideas, pues también existe la opción de que la persona a cargo del curso solo se explaye en sus conocimientos y nadie cuestione el aprendizaje, pero para las y los estudiantes esto ha sido distinto. Han trabajado a partir de sus dudas, de sus inquietudes y buscando diversas formas de plantearlas, para ser debatibles y conocibles. Profesores, por su parte, han manifestado que al posicionarse del paradigma de no formar diseñadores permite un desplante en el trabajo con mayor dinamismo y al abordar las experiencias de las y los estudiantes permiten que sus clases se nutran no solo de conocimientos técnicos impartidos por ellos, sino que también, de temas que incluso, los mismos profesores, pueden ignorar y que les sirven para refrescar sus referentes visuales. Tanto estudiantes como profesores coinciden en que la labor de rescatar las experiencias es parte fundamental de la metodología de trabajo que abordan, pues así nutren las instancias, nutren los aprendizajes y se logra la complementariedad y la conexión, lo que además, les permite más adelante, fortalecer las relaciones y entender que el mundo del arte los unirá como futuros colegas.

Cuando nos referimos a “futuros colegas”, lo hacemos desde el principio de que el mundo del arte es un lugar donde las profesiones se entremezclan y los profesores lo saben, por eso, para ellos, profesores de diseño escenográfico, es importante que al momento de trabajar en las cátedras con sus estudiantes no verlos como meros entes que deben ser llenados de ideas, sino valorarlos, recalcando la importancia de cada trabajo que puedan realizar, pues así desarrollan la confianza y la voluntad de generar ideas en las y los estudiantes. Las y los estudiantes que buscan un camino en el mundo del teatro o del arte en general, están siempre dispuestos a la retroalimentación vivida en las salas de clases, sobre todo en cátedras como las de diseño, las cuales muchas veces son miradas en menos, o como pérdidas de tiempo, pero la retroalimentación que se vive en estas instancias y en las salas de clases es una constancia importante de aprendizaje. Esto sucede, más aún, cuando los profesores entienden que todas y todos sus estudiantes tienen distintas posturas, desde políticas hasta artísticas, por ende, buscan variados métodos y herramientas para potenciarlas. Así también pueden aprender de las y los estudiantes, comprendiendo sus distintas capacidades, y, desde ellas, entregarles distintas labores que fortalezcan su crecimiento personal y colectivo.

Entonces, al encontrarnos con los grandes aportes que entrega el diseño escenográfico a la formación de actores y actrices, ¿por qué para las personas sigue predominando el actor/actriz como eje central del arte dramático? Nos atrevemos a decir que la educación artística está pasando por una crisis en la que se invisibiliza lo demás y solo se trabaja con lo que se denomina como central. Pero a fin de cuentas, culpar al público/espectador de este acto es un hecho de irresponsabilidad por parte de la gente del mundo del arte, pues somos nosotros mismos quienes hemos alejado el teatro al formularlo como un arte de élite y no de educación y liberación.

En sí, las clases de actuación son un eje importantísimo en la formación de actores y actrices, pues les permite conocer las distintas técnicas creadas con los años, pero estas cátedras más que ser el pilar fundamental, deben convertirse en un eje transversal, en donde se pueda debatir de manera contextualizada, como ocurre en

las diversas clases de diseño escenográfico. Es en estas cátedras, las de diseño escenográfico, donde encontramos que la construcción de aprendizaje ha sobrellevado la necesidad de aprender y convertirse en diseñador, pues aquí, el desarrollo de ideas, les ha permitido a las y los estudiantes encontrar nuevos modos de elaborar sus trabajos, de manera consciente, permitiéndose el error y trabajando desde la propia identidad. Pero pese a que en estas cátedras se ha ido formando un nuevo modo de enseñar, hay elementos provenientes de pedagogías más tradicionales que siguen vigentes, como es la nota.

La nota es otro medio presente en las cátedras de diseño escenográfico y es un medio debatible, pues como se ha descrito con anterioridad, es en estas clases donde las y los estudiantes trabajan de manera diversa, alejados de los paradigmas educacionales tradicionales, pero aun así, se sigue calificando de la misma manera. Entonces, nos preguntamos, ¿qué sentido tiene un número de escala en la formación de actores y actrices? Es un método por lo menos bastante cuestionable, pues todas y todos los estudiantes manejan distintas áreas, distintos referentes y equipararlos todos en una escala única es un modo de homogenizar las ideas. Entendiendo que el teatro debe permitirse romper los paradigmas tradicionales, puesto que lo principal de cada desarrollo es la creatividad individual y hasta colectiva, los resultados siempre serán variables, en una actividad pueden surgir veinte ideas distintas, las cuales tienen valores y referencias distintas. Si bien, se hace complejo evadir la propuesta educacional de las notas, se hace necesario buscar modos en que estos números pierdan su tan mal trascendida importancia y que surjan instancias que den más espacio a la evaluación y así erradicar la calificación.

Los encuentros vividos en las cátedras de diseño escenográfico estudiadas, están ligados a distintos métodos pedagógicos, como lo son: El aprendizaje por la experiencia, planteado por John Dewey; el aprendizaje por la observación, desarrollado por Bandura. El constructivismo radical y el constructivismo social, el aprendizaje significativo y las relaciones fundamentales a través de la acción pedagógica libertaria, buscando así permitir que las y los estudiantes sean personas

generadoras de cambios, aprendizajes y enseñanzas. Estas han sido la base de las distintas experiencias formadas en las clases de diseño escenográfico, las cuales se han dado a conocer por sus mismos protagonistas, profesores y estudiantes. De esta manera y de forma precisa, atendemos a la idea de libertad pedagógica en las salas de clases, esa que permite el debate y la promulgación de ideas, conceptos y nuevos referentes en el mundo teatral, la que recalque la importancia en la retroalimentación, la evaluación y co-evaluación. La libertad es una transversalidad en la formación de actores y actrices en la Escuela de Teatro, sabiendo de ante mano, que posiblemente el diseño escenográfico para ellas y ellos, sea solo un ramo más que pasar, los profesores buscan los modos de generar esos intereses que motiven a las y los estudiantes a trabajar desde otras aristas del teatro y no solo para que sean actores y actrices con más conocimientos, sino que para que entiendan y comprendan que sus ideas, al ser tan valiosas y representativas, pueden generar grandes cambios en la sociedad, pues tanto el teatro como la pedagogía deben encontrar los caminos que impulsen al cuestionamiento y la liberación social.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcos, F. L. (2015). En Montessori, el niño aprende por sí mismo. *Cuadernos De Pedagogía*, (455), 46-51.
- Aparici, R., & Silva, M. (2012). Pedagogía de la interactividad. *Comunicar*, 19(38), 51-58.
- Barreto Tovar, C. H., Gutiérrez Amador, L. F., Pinilla Díz, B. L., & Moreno, C. P. (2006). Límites del constructivismo pedagógico. *Educación Y Educadores*, 11-31.
- Cabaluz-Ducasse, J. (2016). Pedagogías críticas latinoamericanas y filosofía de la liberación: potencialidades de un diálogo teórico-político. *Educación Y Educadores*, 19(1), 67-88.
- Calmet, H., (2003). *Escenografía*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones de la Flor.
- Cambi, F., (2005), *Las pedagogías del siglo XX*, Madrid, Editorial Popular, S.A.
- Coll, C., Martín, E., Mauri, T., Miras, M., Onrubia, J., Solé, I., Zabala, A., (2011), *El constructivismo en el aula*, Barcelona. Editorial GRAÓ.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, (2013), *El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*, Santiago, Chile. Editorial LOM.
- Díaz, A., (2009), *Pensar la didáctica*. Argentina. Amorrortu editores S.A.
- Diz, E., Pujía, S., Sirlin, E., Córdova, G., (2003), *La iluminación escénica*, Argentina. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Freinet, C., (1969), *Técnicas Freinet de la escuela moderna*, París. Siglo XXI Editores.
- Freire, P., (2002), *Pedagogía de la autonomía, saberes necesarios para la práctica educativa*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- Gadotti, M., (1998), *Historia de las ideas pedagógicas*, Buenos Aires, Argentina. Siglo veintiuno editores.
- González, M., (1998), *La pedagogía de Celestin Freinet: Contexto, bases teóricas, influencia*, Madrid.
- Grupo de estudios J. D. Gómez Rojas, (2012), *Educación Anarquista: aprendizajes para una sociedad libre*, Santiago, Chile. Editorial Eleuterio.

- Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P., *Metodología de la Investigación*, México, D.F. McGraw-Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Huertas, J., Montero, I., (2001), *La interacción en el aula. Aprender con los demás*. Buenos Aires. Grupo Editor S.A.
- Klimenko, O. (2009). La pedagogía, la didáctica y la creatividad: un quehacer pedagógico reflexivo. *Revista Katharsis*, (8), 83-96.
- Kurapel, A., (2004). *Estética de la insatisfacción en el Teatro-Performance*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Meyerhold, V., (1986), *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*, México. Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Ortega Castillo, F. (2015). María Montessori, Barcelona. *Historia De La Educación*, (34), 432-433.
- Pavis, P., (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Pontecorvo, C. (coord.), (2003), *Manual de psicología de la educación*, Madrid, España. Editorial Popular.
- Ranciére, J., (2007), *El Maestro Ignorante*, Santiago, Chile. Libros del Zorzal.
- Rodríguez, G., Gil, J., García, E., (1999), *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga. Ediciones Aljibe.
- Rodríguez, M., (2011), La teoría del aprendizaje significativo: una revisión aplicable a la escuela actual. *Revista Electrónica d'Investigació i Innovació Educativa i Socioeducativa*. Vol. 3, N° 1, 2011.
- Schunk, D., (2012), *Teorías del aprendizaje: una perspectiva educativa*, México, Pearson Education.
- Scott, M., (S/F), *The big triangle*, <http://scottmcloud.com/>
- Stanislavski, K., (1968), *El arte escénico*, México. Siglo XXI editores.
- Stanislavski, K., (1994), *Ética y disciplina*, México. Grupo Editorial Gaceta, S. A.
- Taylor, S., Bogdan, R., (1987), *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Woolfolk, A., (2010), *Psicología educativa*, México. Pearson Education.

ANEXOS

- **Tabla entrevista Profesores**

Objetivos Específicos	Temas	Preguntas
<p>Identificar la visión que los profesores y estudiantes tienen sobre el diseño teatral y su rol en la creación escénica;</p>	<p>Experiencia personal en diseño</p> <p>Experiencia personal pedagógica</p> <p>El diseño hoy en día</p>	<p>¿Cómo ingreso al mundo del diseño teatral? /</p> <p>¿Cuáles han sido tus aprendizajes más significativos en clases de diseño teatral?</p> <p>¿Por qué decidió también ahondar en el ámbito de la pedagogía?</p> <p>¿Cómo ve la labor del diseño hoy en día en el mundo del arte teatral?</p> <p>Desde tu punto de vista, ¿todo es diseño en las obras presentes, hoy en día en el teatro?</p> <p>El diseño teatral, ¿tiene cabida aún en el mundo del teatro?</p>
	<p>El diseño como herramienta teatral</p>	<p>¿Qué rol implica ser parte del diseño en el teatro?</p>

<p>Identificar el posicionamiento de los profesores y estudiantes frente a los estilos de aprendizaje;</p>	<p>El diseño en el rubro educativo</p> <p>Rol del diseño en el aprendizaje y enseñanza actoral</p>	<p>¿Desde qué lugar se posiciona para enseñar?</p>
<p>Reflexionar en torno a la forma en que los profesores se enfrentan a la enseñanza del diseño en un contexto donde prima la actuación;</p>	<p>Posicionamiento educativo</p> <p>La importancia de la cátedra de diseño</p> <p>Rol del diseño en el aprendizaje actoral</p>	<p>¿Cómo ve la enseñanza del diseño teatral en actores y actrices?</p> <p>El diseño teatral, ¿debe tener la misma rigurosidad que la actuación?</p> <p>¿Cómo se enseña diseño teatral hoy?</p>
<p>Analizar la influencia del diseño en estudiantes de teatro de la escuela donde prima la actuación.</p>	<p>Diseño teatral</p> <p>Complemento actoral</p> <p>*Visión del diseño, posición, creencias sobre el diseño, posicionamiento frente al aprendizaje</p>	<p>¿Cómo logra integrar a las y los estudiantes en sus clases?</p> <p>¿Qué rol cumple el estudiantado?</p> <p>¿Es importante hablar de actuación en diseño o son temas apartes?</p>

		¿Son las clases de diseño teatral un complemento para actuación?
--	--	--

- **Tabla entrevista Estudiantes**

TEMAS	PREGUNTAS DE APOYO
Diseño	<p>¿Cómo ves la labor del diseño en el mundo teatral?</p> <p>Rol del diseño en el teatro.</p> <p>El diseño teatral, ¿tiene cabida en el teatro o solo sigue importando la actuación?</p> <p>El diseño teatral, ¿debe tener la misma rigurosidad que la actuación?</p>
Mundo personal	<p>¿Cómo ingresaste al mundo del teatro?</p> <p>¿Por qué decidiste estudiar teatro?</p>
	<p>¿Cómo ves la enseñanza del diseño teatral en actores y actrices? (Experiencia sobre todo por las clases).</p> <p>La importancia de una cátedra de diseño en una escuela de actuación.</p>

<p>Pedagogía y Aprendizaje</p>	<p>¿Sirve de algo aprender diseño teatral si solo se quiere ser actor/actriz?</p> <p>¿Qué rol debe cumplir el estudiante en cátedras de diseño?</p> <p>¿Es importante hablar de actuación en diseño y viceversa?</p> <p>¿Son las clases de diseño teatral un complemento para la actuación?</p> <p>¿Cómo han sido los profesores de diseño en las clases? Hacen participar al estudiante, les interesa, no les interesa...</p> <p>En las clases de diseño, ¿hay relación con el contexto?</p> <p>¿Cómo se abarcan estas cátedras? Desde lo individual, lo colectivo, depende del profesor...</p>
---------------------------------------	--

Entrevista a R.R.

E. 1.1	Para partir un poco está entrevista quería preguntarte ¿Cómo entraste tu primero al mundo del diseño? Cómo fue está puerta o cómo llegaste al diseño teatral.
E. 1.2	R.R: A ver, eh, solo como aclaración un poco de, pa', que puede sentar, puede parecer como una pequeña nota dentro de la tesis, ya los últimos años, los diseñadores teatrales, o sea, hablando puntualmente de los que egresamos de la Chile y algunos otros pocos más, estamos evitando hablar de diseño teatral y más bien hablando de diseño escénico.
E. 1.3	Ya.
E. 1.4	R.R: Porque el campo se ha abierto a muchos más, eh, de lo estrictamente teatral, tú ves que hay gente que está trabajando en danza, en cine, o sea, hoy los directores de arte, la mayoría de los que encontraí', o sea por ejemplo con Wood, Rodrigo Bazaes, que es diseñador teatral, la, la Stephanie Larraín con Larraín, la Marichi Palacios, con López y un montón de gente entonces que, como que el campo se abrió, pero eso como un detalle
E. 1.5	Ya.
E. 1.6	R.R: Eh, cómo llegué yo, o sea, a mí me cargaba el teatro.
E. 1.7	(Risas)
E. 1.8	R.R: Me cargaba cuando chico porque veía, mucho ripio, ahora lo defino como ripio, la obra mal hecha, eso mal entendido de, para escolar, que tu vei' que hay un material, hay un nicho que está súper abandonado y que tu decí, podí' hacer cosas, es el período formativo, volvemos a la cosa pedagógica, es el período, yo creo que más

	importante donde cautivar más al público, que yo creo que, recién en los últimos años se ha tomado en serio pa' donde tiene que ir.
E. 1.9	A lo escolar te refieres, cómo, qué las obras se hacían solamente como para enseñar o eran como obras que estaban así como cuadraditas, así como, que el actor no explotaba o...
E. 1.10	R.R: No, básicamente son obras dirigidas al espectro escolar, como para hacerse en gimnasios de colegios, donde, que a mí lo que más me llamaba la atención, la visualidad, todo lo que era el espacio, lo encontraba muy pobre.
E. 1.11	Como que no había una decisión bien del espacio, no había como provecho de las cosas.
E. 1.12	R.R: Nada y lo poco que había era, de verdad, eh, de circo pobre, y uno decía (.....) y todo el teatro es así, yo me quede con esa imagen durante mucho tiempo, eh, mis intenciones no iban por el lado del teatro, lo mío iba por, las artes, no sé, efectos especiales, con David hablamos siempre de Star Wars, pa' nosotros fue un, algo que nos marcó y yo de no sé, de los cinco, seis años, hago modelismo, entonces armo maquetas y mi sueño era un día ir para allá a trabajar en eso. No fue. Pero hasta que ya, en la media un día, no sé, vi el Rey Lear, que fue como un hito pa' mí, era una versión que dirigió el Alfredo Castro y dije: oh, al fin veo algo que está, como bien hecho...
E. 1.13	Bien hecho
E. 1.14	R.R:... Eh, y de ahí me empezó a llamar un poco la atención, pero no nunca desde el mundo de la actuación, si no desde lo visual y conocí un día a, por intermedio de un amigo, que su hermana pololeaba con Marcelo Parada,

	que es un diseñador, que es cinco generaciones mayor que yo y él me cuenta que existía la carrera, en la Chile y yo quede ohh, peinado pa' tras, averigüe y llegué así al...
E. 1.15	Al mundo del diseño escenográfico...
E. 1.16	R.R:... Considerando antes, o sea, en paralelo, arquitectura y diseño gráfico.
E. 1.17	Ya.
E. 1.18	R.R: Las que fueron rápidamente descartadas, primero porque, diseño gráfico tiene que ver con mucho con publicidad, era el giro hacía donde no quería ir y arquitectura de algún lado, tiene que ver con una huea muy social, algo, pero, de estratificar, los arquitectos son muy buenos pa' hablar del mundo, todo para el pueblo, pero sin el pueblo.
E. 1.19	Claro.
E. 1.20	R.R: Entonces, dije no, chao, no voy a meterme...
E. 1.21	No es tu mundo.
E. 1.22	R.R: Claro.
E. 1.23	Y ¿Al mundo de la pedagogía? Cómo a enseñar el diseño escenográfico.
E. 1.24	R.R: Eh, fue en la misma escuela, en la Chile, porque yo partí, desde tercero siendo ayudante, o sea, lo primero a mí me gusto, los ramos teóricos me encantaban, yo quería ser ayudante de Luis (Adui), cuando estábamos en, él nos hacía interacción de las artes, que es algo así como, historia del arte, eh, y ya estaba ocupada la plaza de ayudante, pero después, vino la posibilidad de ser ayudante en iluminación y ya estuve tres, cuatro años haciendo ayudantía en la Chile, de escenografía, con Sergio Zapata, dibujo técnico con Sergio Contreras y con él iluminación, pero y no sé, era es algo, bien innato, en

	<p>algunas personas está lo de enseñar y en otras no y no por un tema de egoísmo, sino porque, o tení' las herramientas o no, o te enfocas en explotar eso otro y hay gente que puede hacer talleres después.</p>
<p>E. 1.25</p>	<p>Claro. Sipo' el tema de la pedagogía igual es un poco amplio, o sea, hay gente que se nota que puede enseñar y como decí' tú.</p> <p>Y, por ejemplo, recién me comentabai' que, para ti entrar, o sea cuando tu veías las obras, eran como, llamémoslo como un, desperdicio de escenario, porque estaba como siempre vacío, era como netamente centrado en el actor, la, las obras como esas escolares que tu mencionabas, como que el actor era el importante. Eh, pero hoy en día, cómo ves el diseño en el teatro, o sea, tiene cabida o lo sigues viendo como algo más, como algo que paso o algo que no le dan importancia.</p>
<p>E. 1.26</p>	<p>R.R: Eh, creo que, que es un tema complejo, porque una es mi perspectiva siento que de alguna manera el, la mayoría de los grupos, algunos inconscientemente, pero otros con mucha toma de consciencia y razón, entienden que el teatro no se inscribe exclusivamente en el cuerpo actoral y en el texto dramático representado, sino que hay muchos que, se entiende que, lo visual es algo, es parte esencial, eh, creo que, no sé, años atrás, una, la revista (.....) una revista alemana, hizo una edición chilena, fue un número especial, y hablaban varios directores de afuera y gente que se refería a la puesta en escena en Chile, como un abanico muy ecléctico de visualidades, dónde precisamente lo que llamaba la atención era la visualidad, que acá el tema del espacio o la, la, trato de hablar puntualmente de escenografía en este caso, pero el</p>

	espacio o el vestuario, la volumetría, la paleta de colores era un tema importante y, a diferencia de otros países donde, influye también cuales son los recursos con los que se trabaja.
E. 1.27	Claro.
E. 1.28	R.R: En Argentina hay un descampado, están en el más absoluto abandono porque no, no hay algo similar al FONDART. Entonces, el mismo, ¿cómo se llama esté?, ah, se me olvido, este, el de pereferico de objetos.
E. 1.29	Me pillaste.
E. 1.30	R.R. Oh, esté, ya me voy a acordar, es un, es un, dramaturgo y director importante argentino que él considera que, la escenografía como gastar esa plata es un desperdicio, él reutiliza o a espacio pelao’.
E. 1.31	Ya.
E. 1.32	R.R: Puede ser medio Grotowskiano la cosa, pero, eh, creo que hay una toma de consciencia importante, al menos acá. Lo que sí, esa toma de consciencia, está hasta, desaparece al momento de viajar, porque, yo me he topado con grupos que, quieren solo luz, “no es que, queremos viajar con la obra”, entonces no queremos nada de escenografía.
E. 1.33	Pero eso igual se puede considerar como un, una decisión de diseño, o es como, de repente como, no sé cuál es la palabra correcta, pero es como una maña, por ejemplo de grupos actorales, así como, tenemos la maña de solamente ser nosotros, que el cuerpo se mueva, o también, tener el escenario vacío, para ti, es una decisión escenográfica.
E. 1.34	R.R: Es que, creo que son tres, son tres caminos ahí. Uno, es que hay una decisión de decir “queremos trabajar,

	<p>espacio vacío”, lo que es súper comprensible y que el fuerte es la luz y el vestuario. En otros casos, eh, hay algunos grupos que no consideran que lo espacial sea importante, sin embargo, el cuerpo se mueve dentro de un espacio y hay algo que se habita, aunque este vacío, pero eso vacío se compone de un piso. Y hay otras que son decisiones estrictamente, eh, prácticas, creo que lamentablemente asumiendo una responsabilidad que no tenemos que asumir, que es la económica. Hagámosla barata porque así podemos viajar.</p>
E. 1.35	<p>Claro, de repente el tema de la plata, es como, como que te corta muchas cosas.</p>
E. 1.36	<p>R.R: O sea, la plata es, lo que, uno lo quiera o no, es determinante pal’ momento de crear. O sea, a mí me piden, quiero que, queremos hacer, voy a, de nuevo, el Rey Lear, listo. ¿Quieres hacerlo con la totalidad de los personajes y dramaturgia?, “con la totalidad”, ya. ¿En dónde vamos a estrenar?, “no sabemos”. Ahhh. Y ¿cuánta plata hay?, “tenemos”, voy a inventar, “dos millones pa’ todo.” Entonces tiene que ser espacio vacío y nos centramos, porque no hay plata para hacer escenografía...</p>
E. 1.37	<p>Muchos actores también.</p>
E. 1.38	<p>R.R: Claro.</p>
E. 1.39	<p>El tema por ejemplo, pasa también como, como de repente una decisión de, como, desde el mismo mundo del arte hemos, nos han enseñado. O, por ejemplo, a qué voy con esta pregunta, que, que de repente las escuelas de teatro solo pasa que le dan, durante toda la carrera, demasiada importancia a la actuación y se privan de otras, de otras partes, como por ejemplo, en este caso, el diseño o por ejemplo la, la, las cátedras que son como de la línea de la</p>

	<p>universidad, por ejemplo en este caso la Humanismo Cristiano que tiene como una línea muy de “Historia social y política”, de “Comunidad y Sociedad”, por ejemplo, cuando no se le da importancia a esas cátedras y solamente se le da importancia a actuación, será eso también como, un plus, para que más adelante nos olvidemos de que, de cómo trabajar como con personas. Como que por eso los actores solamente terminan teniendo problemas, por ejemplo con temas de plata, por ejemplo hay actores que van a hablar con un diseñador y te dicen, “tenemos dos millones, haceme un castillo” y como actores no sabemos que eso es casi imposible porque, no tomamos la importancia al diseño. ¿Será solamente problema de los actores? o también de, por ejemplo, de los mismos profesores de diseño escenográfico que le restan como importancia a su cátedra.</p>
<p>E. 1.40</p>	<p>R.R: No. Eh, creo que el tema es mucho más amplio porque, eso ya, esta entendido dentro de nuestra realidad, pero en nuestra realidad hay cosas que en cualquier parte del mundo uno dice: en qué cabeza, o sea, no puede ser que acá, hablemos del, voy a hablar, referirme al actor, que el actor tenga que aquí, en este país ser, actor, dramaturgo, director, entrenador físico, productor, gestor cultural, a veces escenógrafo o iluminador, eh, eso es un disparate.</p>
<p>E. 1.41</p>	<p>Pero entonces como que, cada uno, debería tener como definido su, ¿cómo su margen?, o ¿cómo su rol?</p>
<p>E. 1.42</p>	<p>R.R: No, si bien es cierto es necesaria la especialización o que alguien diga “okey, me encantaría que en una compañía los actores pudieran llegar a actuar, el diseñador</p>

	<p>a diseñar, trabajar en conjunto y que hubiera un equipo de técnicos que dijera, fueran quienes montaran”, porque vas a tener, y te lo puede contar, esto seguro David te lo ha comentado sobre la dinámica de por ejemplo, el “Viaje in Movil”, o lo que era la Troppa, o sea, y los actores estar montando. En “Viaje in Movil”, Matí, Matías Jordan, se le cayó un fierro en la cabeza, por estar montando o la Fulana, eh, con una luxación y uno dice: cabros, que si tuviéramos un equipo de técnicos especializados que llegará a montar, primero se optimizan los tiempos y ustedes llegan como tuna a hacer la función. Pero eso implica recursos.</p>
E. 1.43	Sipo’.
E. 1.44	<p>R.R: Si vamos al tema de la formación, eh, yo soy un defensor a ultranza de que si alguien entra a la universidad, la carrera, llámese actuación, llámese diseño teatral, cuatro años, quedai’ súper corto. Pal’ bagaje que debe tener un actor o un diseñador profesional, o sea, yo estudié licenciatura en artes con mención en diseño teatral, nuestra, nuestras asignaturas, yo llegué a tener once ramos en un semestre, es una carga demencial, que perfectamente, se hubiera distribuido en cinco años.</p>
E. 1.45	Claro.
E. 1.46	<p>R.R: No en cuatro, y aun así uno queda corto, porque si yo apelo a la, a la formación estrictamente actoral, que es lo que yo te, eh, pienso que debería tener un actor, además, evidentemente de actuación, voz, movimiento, una cantidad de ramos teóricos que sean si o si, historia del arte, otros no tan teóricos, pero en la línea de interpretación. Lectura musical, canto, obligado y como ramo reprobatorio, si no es canto, interpretación de al</p>

	<p>menos un instrumento, porque eso es fundamental. Danza, al menos una, danza o baile de salón, coordinación, todo va de la mano, porque cuando toca una banda, todos, al uní, van al compás de algo y son un equipo, lo mismo que una compañía de teatro y, te quedai corto, te diste cuenta que distribuiste todo eso y tení', fácil cinco años, pa' dónde apunta la educación hoy, va en reducir y es más, o con la nueva institucionalidad, o vai' a tres años o vai'a cinco.</p>
E. 1.47	<p>Sobre todo porque la educación artística igual esta como un poco en retroceso en este país</p>
E. 1.48	<p>R.R: Por supuesto.</p>
E. 1.49	<p>Está súper mal vista.</p>
E. 1.50	<p>R.R: No y ya tienes alguien que desde el colegio, puede que me esté alargando con esto, pero creo que es súper importante, porque desde el colegio tienes gente que se le ha sesgado la posibilidad de, desarrollar aptitudes artísticas porque esto no sirve. Te cortan filosofía, te cortan las horas de arte, los colegios humanistas te reducen. Todo está enfocado a la productividad inmediata.</p>
E. 1.51	<p>Matemática.</p>
E. 1.52	<p>R.R: Claro y no quiere decir que eso no sea importante, es fundamental. Pero existen otras áreas de la producción que son importantes, si es que hablamos de producción, eh, y que pasa, que cuando llegas a la universidad tienes alumnos que están súper en deuda con cosas básicas como: expresión oral, eh, una falta de ortografía que tu decí', son impresentables, pa', pa', alguien que, supongo que una vez al mes se leerá un libro en el colegio porque te lo exigen.</p>
E. 1.53	<p>Claro, porque es obligatorio.</p>

E. 1.54	R.R: Claro y uno dice: mentira. O sea, yo me he encontrado, ojos con “h”, hacer con “s”, y yo digo: Ala, Ala. Es de ahí pa’ abajo. Entonces cuando tu querí construir algo después en la u o hablemos de centro de formación técnica, la base está súper coja, eh, alguien quiere de pronto, está muy mal entendido que quién llega a la universidad, “es que quiero que me enseñen a actuar”, no te van a enseñar a actuar, hay técnicas para que tu encuentres, desarrolles técnicas. La voz se educa, sí. Que, seguro la mayoría está, entrar a la escuela.
E. 1.55	Nunca tuvo como un training vocal antes.
E. 1.56	R.R: Exacto.
E. 1.57	Como que, uno, realmente uno, o sea, como desde mi experiencia, cuando entre a la escuela, claro, uno llega como de alguna forma a nacer de nuevo con el teatro. O sea, te enseñan todo, a respirar, a caminar, a hablar.
E. 1.58	R.R: Tu consciencia corporal, te diste cuenta que como estaban puestos tus hombros.
E. 1.59	Ahí te das cuenta cómo vas parado. En ese sentido entonces, ¿de dónde crees tú, qué viene un poco la problemática? Por ejemplo, te lo planteo de esta manera y con estas palabras, porque, no, todavía no encuentro la palabra correcta, pero, ¿será problema cómo de nosotros mismos, como del “mundo del arte”, que no sabemos educar a la gente que no está en el “mundo del arte”, como en este caso, el público?, o ¿será problema, por ejemplo del público que piensa que el teatro es solamente el actor?
E. 1.60	R.R: Ay, es que ahí abriste la pregunta para otro lado. Si, nosotros vamos primero desde adentro. Sí, creo que hay en algunas escuelas, por desgracia la, hay una tendencia

	a centrar el mundo del teatro exclusivamente en el actor. Cuando el teatro se compone de sabemos de muchas más cosas y no solamente hablamos del, del, diseño, también la dramaturgia, la dirección, la sonoridad.
E. 1.61	La producción.
E. 1.62	R.R: La producción que es otro y que no es cualquier tipo de producción. Yo me encuentro con gente que de pronto hace producción en cine y que se mete a hacer producción en teatro y es un desastre porque, y no por mala onda, sino porque, no, no se trabaja de esa manera en el teatro. Lo primero es, creo que, y lo que creo que todas las escuelas tienen la misma falencia: se les olvida que se trabaja con personas.
E. 1.63	Si.
E. 1.64	R.R: Está la tendencia, “no, que el teatro es lo primero, el teatro es lo primero”. O sea, si a mí se me muere mi mamá hoy y tengo función, lo lamento. La vieja escuela venía de donde cuando don Roberto Parada en función le dicen que a su hijo lo degollaron y él siguió, yo lo lamento, yo paro.
E. 1.65	Claro, como esta como esa lógica de, seguir pese a todo, como no suspender.
E. 1.66	R.R: Exacto, y no. Creo que, porque trabajamos con personas.
E. 1.67	Son paradigmas que deberían cambiarse ya.
E. 1.68	R.R: Si, si, cambiar el paradigma, desde la formación del actor, cuando tú no le puedes decir a un alumno: “es que usted no tiene talento. No te echas la culpa a ti, échale la culpa a Dios que no te dio talento. Que yo lo he escuchado de “maestros”.
E. 1.69	Que le cortan las alas, como a los niños de primero sobretodo.

E. 1.70	R.R: Exacto. Y tú no puedes decirle eso.
E. 1.71	Les prohíben cosas, como: “no puedes hacer nada, porque recién entraste como a este mundo teatral”
E. 1.72	R.R: No y eso es castrador. Creo que esa dinámica tiene que desaparecer, es como, que poco más, que necesariamente te tienen que, que aporrear pa’ eso. Si es por eso, puta, me voy a hacer el servicio militar y me aporrean, que anda por ahí nomás. El aporreo es psicológico en la escuela. A cuánta alumna no le dicen: “estái’ gorda”.
E. 1.73	No te puedes tu cuerpo, que es como la sutileza.
E. 1.74	R.R: Pero es que, creo que eso es otra cosa, porque, no sé, hablo puntualmente por ejemplo, por un par de alumnas del Humanismo, que creo que yo las vi la otra vez en un examen de movimiento y, si a pesar de una no tener tono muscular y todo, pero tiene un control absoluto de su cuerpo. Se puede su peso, puede maniobrar, logra hacer la, los, cumple con los requerimientos que el profesor está exigiendo, con mayor dificultad, por una cosa evidente que hay un mayor volumen que mover, pero esta y es necesario, o sea, si es por eso, no sé po’, nunca nadie le dio a la Teresita Reyes pega porque, ¿por qué era gorda? La tendencia de uniformar creo que es peligrosa. Si hablamos de que el problema con las escuelas de teatro, es de pronto entender que estamos nosotros. El teatro es el teatro y el teatro, y sí, creo que es muy pa’ la boca decir que hacemos teatro pa’ la sociedad. Pero, tenemos que, hay que mirar que tenemos otras disciplinas al lado que, con las que nos podemos apoyar, retroalimentar y de ahí se empieza a entender que, primero con las más cercanas, o sea, una problemática, esto ya tiene que ver con lo, aún

	más amplio, pero una muestra de un botón. Tú sabes que hay derechos de autor para el, la, el autor dramático.
E. 1.75	Si.
E. 1.76	R.R: Sin embargo yo como diseñador teatral no puedo inscribir una...
E. 1.77	Un diseño
E. 1.78	R.R:...Un diseño, no existe. No está entendido. Entonces, resulta que hay compañías que me dicen: "no, pero a ti ya se te pago, porque tú ya diseñaste" y...
E. 1.79	Como que te alejaste de tu trabajo, lo olvide.
E. 1.80	R.R: "Jesús Beat", de la Troppa. Ellos giraron por toda Europa, yo no recibí jamás un peso, después de, fuera de mis honorarios de los que se me pagaron por trabajar en el diseño. Eh, y así, un montón de otras. En España existe, la asociación de creadores lumínicos, que es la forma que se pusieron los diseñadores de iluminación y reciben un porcentaje, y uno dice, chuta, también es un reconocimiento a la labor de creación, pero si me encuentro dentro del mismo medio, gente que te dice que, "no, pero por qué". Estamos súper mal de adentro.
E. 1.81	Estamos un poco atrasados igual, como, en relación a muchas cosas que pasan como en el mundo del arte. Pero, tomando por ejemplo, tú me decíai' que, eh, claro está como todo este proceso de algunos maestros, como tú los llamas, o sea, entre comillas obviamente, de que le cortan las alas a estos niños de primero. Desde ese punto de vista, tú, ¿desde qué lugar te posicionas como con tus estudiantes?
E. 1.82	R.R: Ya, eso es. A mí me marco un montón ver eso en un maestro de actuación y dije: nunca, eso no lo voy a hacer, no. Porque lo que creo que uno tiene que hacer, lo primero

es, potenciar al alumno, o sea, yo tengo ayudante, lo primero que le digo a mis ayudantes, o sea, súper bien, tú no está' pa' pasar la lista, tú está' en el fondo pa' aportar en la clase, pa' eso, vamos a mandar los contenidos, eh, pero después del segundo año, yo no voy a volver a llamarte porque, alas, necesita' ya, no podí' ser siete años ayudante, o sea, si un profe tiene alguien así, pucha que lata porque el ayudante necesita, también volar y ya no ser ayudante, empezar a ser maestro y, claro, por un lado pienso en el caso de, ¿cómo enfrento yo las clases?, lo primero es potenciar las cosas que tienen los alumnos, a veces cuesta porque, eh, de pronto te das cuenta que un alumno está yendo hacia otro lado que no es el que tiene la, el que fija la línea de la escuela, o si alguien quiere estudiar, no sé, voy a hablar del diseñador teatral, alguien llega y te dai' cuenta que todo su rollo, no tiene que ver con el colectivo, es súper individual y te dice: "no es que yo veo pa' mí, la escenografía de Fausto", no, no sé, estoy pensando en el despacho del doctor Fausto, "no es, no es amplio, lo quiero, súper chiquitito, donde este él solo, solo", ya, pero tú sabes que en el espacio hay más gente, cómo, "no es que quiero que se vaya todo eso". O, hay dos caminos, o esa persona te habla de cosas que no son realizables en términos escénicos, pero si pictóricos, entonces uno dice: o tu vaí' pa' director o lo tuyo es más, son las artes visuales. Uno lo piensa y hay que tener un tacto enorme pa' decirle a esa persona después, tu rollo está, enfocando no desde el colectivo, tu rollo es súper personal, de un trabajo individual, de búsqueda, como de búsqueda de taller, "si, que me gusta eso", no has pensado que las artes visuales te acomodan más, la pintura o de

	<p>pronto lo tuyo va por la escultura. Tení que potenciar, o sea, si no, si sabes que alguien, porque hay que ser bien honesto también, hay veces que, no todo el mundo es para esto. Uno puede cometer errores también y equivocarse, pero lo que no podí' es cortar las alas, si tu encuentras que esa persona no tiene las aptitudes para, de pronto como, o su rollo no está en esto y esta pa' otro lado, hay que ofrecer las alternativas. Una vez una alumna en la escuela de teatro decía, que ella no quería: "sí, sí, sí, pero yo sé, no quiero diseñar porque, yo me quiero dedicar a la pedagogía". Es que discúlpame, pero en este caso lo que nosotros estamos pidiendo, los objetivos de la licenciatura y lo que se está pidiendo, tienes que cumplir con estos requisitos y esto no está siendo logrado. Si tu cumples con esto y después tú quieres dedicarte a otra cosa, eres súper libre y toma la decisión, convalida ramos, te vas a pedagogía, porque si quieres pedagogía en artes plásticas, te va a ir lejos, va a ser lejos mejor, pero no puedo pedir, yo no te puedo evaluar otra cosa que lo que estamos en este minuto requiriendo.</p>
E. 1.83	<p>En ese caso, por ejemplo, si existe, estudiantes, desde tu punto de vista, si existen estudiantes que solamente quieren ser actores y están como, eh, cerrados a esa idea, "solo quiero actuar, solo quiero actuar", ¿está la necesidad de a esas personas enseñarles diseño?</p>
E. 1.84	<p>R.R: Eh, es una súper buena pregunta. Yo creo que tiene que ser, tengo algunas, tengo discrepancias, también como se imparte los ramos de visualidad en las escuelas para actuación.</p>
E. 1.85	<p>También voy a esto como, por ejemplo, eh, imaginándolo como de que existiera un formato de escuela mucho más</p>

	<p>libre, onda por ejemplo que el actor solamente llegará y como él está decidido a solo ser actor, solamente va a tomar los ramos de actuación, movimiento y voz obviamente que son como su complemento, entonces, va a evitar siempre, como es escuela libre, poniéndolo en este caso, va a evitar los ramos de diseño. Tú ¿crees que existe, que está bien?, no sé si la palabra es, está bien, pero ¿tú crees que es correcto que sea como de esa manera, que un actor que quiere ser solamente actor evite el diseño o también tiene que pasar por diseño?</p>
<p>E. 1.86</p>	<p>R.R: Con todo lo que me gustaría, pero creo que es posible que lo evite y no me parece terrible. Lo que sí me parece terrible es que, okey, puedes no tomar eso, pero dentro del plan común tiene que estar sí o sí historia del arte, pa' mi eso es la piedra fundamental de entender, porque si va a entender, va a comprender la dimensión, va a sonar súper hippie, holística, que nosotros estamos dentro de un tremendo espacio que hay artes visuales, artes plásticas, está la escultura, que hay instalación, que hay otra, que es la performance, que está la literatura y otras cosas que nos rodean y que es fundamental relacionarlas con el teatro, o que el teatro se relacione con ellas. Si esa persona no entiende eso, está súper, que lata. Ahora, si tuviéramos escuelas donde existiera la especialización, encuentro que sería, no te quepa duda que un alumno que se especialice, que es lo que querían hacer un poco en la Mayor, actuación, dramaturgia y dirección, es muy probable que las personas que se vayan a dirección quieran además tomar algo relacionado con espacio escénico, porque va a complementar por todos lados lo que van a hacer. Insisto, no es algo para que salgan diseñadores, si para que, el</p>

	<p>objetivo de esto es, como yo entiendo, que haya una consciencia del espacio, que no es algo simplemente, que no sale de una ocurrencia mágica, no es Sui Generis, que es algo que tiene un trabajo, que viene desde el estudio del texto, desde una, manejar un abanico de referentes, que no es solamente, porque me gusto así nomás, shuper loco y que creo que eso acompañado de la mano de un profesional, cuando un director dice: “no si yo mira, que es lo que tengo una idea, me gustaría, no sé, vi la otra vez”, te voy a inventar, “vi las películas de, o sea, los cuadros de Caravaggio y supe que existía una película de Caravaggio, la vi y encuentro que está súper bien rescatada la luz, los espacios no son los mismos, pero ¿podemos hacer algo así en el teatro? Y el diseñador, que va a tener un abanico de referentes te va a decir: “ya, okey, pero tú quieres que eso lo hagamos como realista o que en el fondo nos basemos en cuadros de otra cosa”, proponer espacio vacío. Ahí se establece un dialogo, cuando un director tiene, o un actor tiene consciencia de la visualidad, pero hay alguien que complementa eso. Si es muy fome que también uno como diseñador, llegué e imponga algo.</p>
<p>E. 1.87</p>	<p>Y que solo como que: “ya, vamos a actuar ahí porque él lo trajo”</p>
<p>E. 1.88</p>	<p>R.R: Claro, eso, ahí no tení proceso y generalmente esa huea no sirve en el teatro. Pero en el caso de la, de las escuelas, a mí me parece que es necesario que haya consciencia de la visualidad. ¿Cómo está enfocado?, yo creo que debería ser una asignatura semestral, no, eh, no después del, debería ser el segundo semestre de primer año, antes viendo, historia del arte, cosa que después tú empieces a hablar de, bueno, eh, ¿cuándo cambia la</p>

	<p>concepción del teatro en espacio escénico?, en el Renacimiento, Andrea (.....) construye el teatro de (.....). Y no va' a tener que estar volviendo atrás y decir, y ¿el Renacimiento, cuándo empieza?</p>
<p>E. 1.89</p>	<p>Es que eso también viene como una complementación con los mismos colegas de la misma escuela, de lo que ellos saben lo que tienen que hacer.</p> <p>En ese caso, por ejemplo, en el enfoque, en el complemento de lo que se está enseñando, desde que punto o como tú te paras, cuando por ejemplo, la Humanismo tiene estudiantes que, como te decía al principio, no tienen muchas ganas de saber diseño, porque solo quieren actuar, pero claro, tienen que estar ahí porque es un ramo más que tienen que pasar, ¿cómo te posicionas tú, frente a esos estudiantes?, como llamas, captas su atención en las clases, como lo haces para trabajar con ellos.</p>
<p>E. 1.90</p>	<p>R.R: Eh, es bien importante ahí, sí, hay ganchos, hay formas de seducir a alguien y no sé po', uno se apoya hartito también con imágenes o con videos. Entonces llega un momento, que les muestro, no sé, una que otra cosa de Castelucci, (.....), y quedan todos pa' dentro, ya comentamos. Bueno, todo esto es evidente que ustedes no lo pueden disociar, porque a ustedes los va a condicionar el espacio, ese espacio va a condicionar su corporalidad, eh, no vas a manejar el mismo volumen dentro de eso a si estás trabajando a espacio abierto y, o de pronto muestran, no sé, un (boyseck) donde está (.....) y lo dirigía Bob Wilson, ohh así. Ya po', eso hay un tema, ese actor no puede, o sea, tiene conocimiento del espacio sobre el que va actuar y lo entiende, solamente al entender ustedes</p>

porque esto es, porque esta mesa es así y de este material, van a tener esa relación tangible con el elemento, lo van a poder acariciar, finalmente, y después lo sacaste. Una vez a los cabros los había traído pa' ca', pal' GAM, pa' ver, cuando estábamos haciendo "Happy End". Toquen, toquen, o sea, esto es corpóreo, es material, es distinto a verlo en un boceto, esto cambia, eh, pienso que una de las formas que encuentro es más menos seducir, con hechos, decir que esto no es letra muerta, no son puras fotos. Aun así hay y si también en base a la experiencia porque, con algunos grupos yo, particularmente por ejemplo con mi compañía con "Teatro La María", ha llegado un momento en el que yo no tengo muy claro, por ejemplo, ahora en "El Hotel", que es la última obra que hicimos, no tengo muy claro que hice yo, que, cual fue el aporte de (.....), el aporte de, no sé, de Manuel Peña o del Alexis, no lo tengo muy claro y no me complica el tema de la autoría ahí, porque creo que se estableció un nivel de dialogo donde el aporte de un actor después de entendida toda la convención a la que llegamos, convención dentro de su, la poética, eh, nadie habla cosa que están fuera de lugar. Entonces, solito te empiezas a meter y empiezas a aportar y decir: sabes que, yo creo que traje está bata, puede funcionar. Queda. Porque está dentro, no es decorativo, se construye su universo y eso pasa después. Puta, lamentablemente cuando uno es más chico, más levanta' de raja dice: "no, no estoy ni ahí", y a veces puede ser. Pablo Núñez, que es un diseñador teatral que yo admiro mucho, que es mucho mayor que yo, el Pablo decía: "perfecto, pueden haber actores incultos, que no tengan idea de donde están parado y un director que los toma y

	los dirige bien y no se va a notar, pero un diseñador no puede ser inculto”, tení’ que estar constantemente renovando tus referentes, entregando referentes, haciendo aportes en los grupos, a veces tiene eso y a veces no
E. 1.91	Que la importancia, como lo que te gusta también.
E. 1.92	R.R: ¿Cómo?
E. 1.93	Lo que te gusta, lo que te gusta hacer, lo que te gusta entregar, para que no se pierda como, lo que tu decías, como, o sea, tomándolo como del lado de la actuación, que no solamente que el diseñador esté al servicio del actor, sino que sea un complemento.
E. 1.94	R.R: Es que tiene que ser, tiene que ser un, una, un dialogo y por lo mismo en un momento cuando uno muestra, muestra los bocetos, yo hace rato que no hago vestuario, pero me acuerdo, al momento de mostrarlos, los bocetos de vestuario, siempre va haber, hay algo, el ego del actor aparecer, “me veo aquí, me veo allá, oh me lo imaginaba distinto”, y en otro dice, ah ya okey y empiezan los aportes que son prácticos que dice: “sabís’ que yo tengo un problema, soy súper ancho de hombro y me voy a mover y en lo que sea, si ocupo algo que sea muy rígido, no me voy a poder mover nada, puede ser, no sé cómo” y de repente te sugiere unos materiales imposibles y uno dice: ya, pero vamos a ver, porque tu necesitai’ holgura acá, “si, hueón”. O alguien te dice, me toco una vez un caso, alguien que tenía una alergia terrible al nylon, “no, entonces, tengo que usar o lino o cualquier cosa natural, algodón, pero yo no puedo usar nylon porque estoy enronchado en tres tiempos, transpiro y me queda la caga”, uff, tenemos poco presupuesto pa’ vestuario, ya vamos a ver que hacemos, no sé en los chinos encontraremos algodón. Eh, pero es

	<p>bueno cuando tu tení el feedback, la retroalimentación y lo mismo en cuanto al espacio, un actor, uno a veces también se olvida y un actor te dice: “ah, pero sabí que en la escena, yo tengo...”, voy a inventar “...(.....) y veo a Ajax peleando y sabí que yo hago tal y tal pirueta...”, porque vamos a ponerle que además es teatro físico, “... y no quepo por acá, paso además con la lanza por un lado y el escudo por otro”. Chucha, oh, y por dónde podemos hacer la entrada.</p>
<p>E. 1.95</p>	<p>Son cosas que se dan también en el momento, como está la creación y empezar a trabajar con eso, te da esa como</p>
<p>E. 1.96</p>	<p>R.R: Claro y de pronto hay momentos en que la creación, por eso, por eso, es importante que, es importante el proceso, el proceso mismo te empieza a dar, que aparecen otras necesidades, sobre todo cuando hay un director, una directora que esta, muy inteligentemente dirigiendo esto cuando te encontraí que el equipo aporto y dice: “cabros, sabí que parece que, tuvimos que cambiar de sentido, las entradas tienen que ser todas por la izquierda y en el fondo dejar todo esto como un gran muro, la derecha” y tu tuviste todas las medidas, o sea, entregaste todo para el otro lado y, momento, vamos a ver si, ¿podemos para esto ahora?, “creo que sí”. O te obliga, de pronto, técnicamente a decir: ¿saben por qué no se puede por ese lado?, porque en este lado tenemos las maniobras y si queremos que las cosas suban y bajan es imposible que hagamos, la técnica a veces te condiciona. Pero, por eso toda esta huea, es diálogo y es proceso, eh, la excelente relación que puede haber con un elenco se da también en qué medida estai’, cuando hay un director, una directora que se abre al proceso, porque si tení a alguien que te dice: “no, yo quiero</p>

	partir con esto diseñado y esto no se mueve”, ya okey, te encontraré con cosas como ahora, yo estoy en un proceso en donde, la verdad que ha sido una lata, y la huea partió diseñado, okey, pero nos saltamos toda esa orgánica que aparece dentro de la creación del ensayo, donde alguien dice.
E. 1.97	Donde van cambiando las cosas, donde van modificándose.
E. 1.98	R.R: Obvio, hay un material, los muebles son un material que tú lo podí mover de lado y lado, mueble, por eso es la, y si alguien no quiere, ya okey, las consecuencias, por desgracia no las voy a pagar yo, las va a pagar el elenco que va a estar ejecutando acciones que no son armónicas, ni orgánicas dentro de una puesta en escena.
E. 1.99	Entonces, es importante, rescatando como todo lo que dices, que, que el diseño también tenga como está importancia que se le da al teatro, o sea, a la actuación, perdón. Entonces, eh, el diseño también debe ser riguroso, como la actuación.
E. 1.100	R.R: Por supuesto.
E. 1.101	No puede ser como tomado a la ligera, así como, ah es una clase de diseño donde voy a dibujar, por ejemplo.
E. 1.102	R.R: En el, es que además, que es lo que uno hace ahí, yo a un alumno de actuación, no lo voy a hacer dibujar, no lo voy a obligar a hacer maquetas, porque me parece que es un despropósito. Cuál creo que debería ser el ejercicio, eh, ampliar sus referentes visuales, eh, más enfocado a la percepción que a la manufactura.
E. 1.103	Claro, que sepa cómo, como se trabajó eso, como se, de donde vino, quizá entender como los referentes de la persona que creo algo

E. 1.104	R.R: Exacto, o decir, miren hay cosas que uno ve, pero esto tiene también hay una (...) técnica que tiene, que esto por ejemplo, se ocuparon estas materialidades, tener, una vez un alumno me preguntaba y, “pero profesor, la dura, ¿cuánto costó hacer eso?”, yo le dije: esta escenografía costó cuatro millones y tanto, “oooh”. Sí, porque esto y esto otro y, es pa’ entender. Se pueden hacer proyectos más pequeños. Creo que es súper bueno aterrizar un poco.
E. 1.105	Pa’ que sepa, conocer como los precios igual, igual es importante en el mundo del teatro saber cómo se están moviendo las cosas, con qué cantidad de plata, que es como lo que hablábamos al principio, que de repente cuando uno sale de la escuela y no tiene como esos conocimientos, piensa que no sé, hacer esta mesa te va a salir tres lucas y uno va así como con sus tres lucas muy feliz a un diseñador a decir: “ya, hazme cinco mesas iguales”, que como bien tú dices, que es importante como es estas clases de diseño, está la opción de hacerlo, eh, entregarle como realidades a los estudiantes, que sepan.
E. 1.106	R.R: Si, o sea, por un lado está bien, pero no confundirse no engolozarse, con que se vuelva una clase de presupuesto...
E. 1.107	Claro, de puro presupuesto.
E. 1.108	R.R:... O de, una clase de técnica, porque, la técnica es importante, pero para eso hay personas que están preparadas para, y mucho mejor que uno, por eso yo evito un poco que la clase se vuelva como un taller de realización de máscaras o algo así, porque no, es más, máscara vai’ a ocupar, es un espectro tan reducido del teatro, si vas a trabajar, probablemente, teatro de objetos

	o alguien, cada día son menos los que hacen comedia del arte, okey, pero...
E. 1.109	Claro y la máscara está como ligado solo a eso, entonces, aparte el respeto que de repente se le entrega a la máscara es como, uno haciendo máscaras ya no se atreve porque tanto respeto que se le entrega uno piensa que su máscara va a ser como...
E. 1.110	R.R: Como, tiene un espíritu. Y ahí otros materiales que también eso, okey, podí enseñarla en dos clases la máscara de papel, okey el papel es una cosa, pero hoy tenía una cantidad de materiales enormes, eh, silicona, pero ahí nos volvemos, tenemos un taller para hacer eso, anda a hacer un molde de yeso, allá en la escuela, dejaste la caga y después el pobre Jorge, ahí te odia: "ohh, voy a tener que limpiar todo". Eh, hay que tener cuidado porque como hacer, como proporcionar eso pa' que tampoco se vea todo como mucha teoría ni tampoco una clase de técnica, pero la técnica es importante y hay que mostrar de pronto con hechos, esto se hace de esta forma, pa' saber que uno, un poco lo mismo que, uno es teoría, pero es como hacer dramaturgia o escribir, la literatura dramática funciona súper bien en el papel, pero cuando se escenifica, cambia y te daí cuenta de pronto que: oh está escena en realidad, funciona bien acá, pero yo a través de una construcción de imágenes mudas, simultaneas, la conté, entonces, todo este texto, tijeras, pa' la casa.
E. 1.111	Tú te posicionas, por ejemplo desde, como decías, como del tema de la percepción para enseñarle a los estudiantes de teatro en una escuela, eh, tú te posicionas como desde ese punto de vista, si no me equivoco, como que aprendan la percepción de lo que se hizo, de los referentes, de la

	<p>amplitud de referentes y en ese caso, en tus clases, en tú experiencia, ¿cómo se posiciona el estudiante?, como, que rol esperas tú, por ejemplo, que cumpla, que, para que la clase no sea por ejemplo solamente una exposición tuya, así como, porque por ejemplo, también hablábamos al principio de uno no llega a estudiar teatro y ahí va a aprenderlo todo, hablábamos por ejemplo, de que ojalá, sería bueno de que el estudiante, la persona que va a estudiar teatro también tenga un poco de conocimiento vocal, en este caso, ¿qué esperas, por ejemplo tú o cómo te lo preguntaba, desde donde se debe posicionar un estudiante en tus clases?</p>
<p>E. 1.112</p>	<p>R.R: Ya, eh, me voy a mirar el ombligo, pero tengo constante, como, me vivo, me paqueo mucho y me vivo autocensurando porque tiendo a ser, a veces a ser muy inductivo.</p>
<p>E. 1.113</p>	<p>Ya, como que entregas mucha...</p>
<p>E. 1.114</p>	<p>R.R: Exacto y de pronto, no doy mucho espacio pa' que haya ese feedback, entonces cuando aparece eso, eh listo, okey, vimos esto, esto y esto, entonces eh, pa' la próxima semana, no sé, me gusta, si fueran pocos alumnos me encantaría que, escribieran, un ensayo respecto a esto, o desarrollen algo sobre este tema, porque, una vez que tu cachai a cuando alguien tiene dominado lo teórico, lo práctico se va por un tubo, porque ya tení' consciencia de lo que, porque está' haciendo eso, eh, entonces me gusta dar trabajo y, pero lo que hice particularmente el año pasado, fueron prácticos, en cuanto a referentes, no sé, les di personajes x de la historia de Chile, que tuvieran una eh, una gran contradicción en algún momento, no todos eran de la historia de Chile, pero, no sé, por decirte, Gabriel</p>

	<p>González Videla, la Violeta Parra, aparecía Pablo de Rokha y dije okey, ustedes seleccionen un momento de la vida de ellos y eso, como lo graficamos en imagen, puede ser una fotografía, pueden hacer una instalación, empezar, que tiren toda la carne a la parrilla, no para hacer una escenografía, sino para trabajar, acercarse a lo más, a lo instalativo o a lo fotográfico, ya y ese trabajo, dieron un cierto resultado y después vino la mayoría llegaron, o sea fue un resultado fotográfico bidimensional, ya entonces, como esto ahora, si tomamos esto como el referente pa' una puesta en escena, como escenificamos algo en base a esto. Y ahí ya venía como esto, se transformaba en un pop-art, pa' imagen y ahí es donde se dieron los mayores problemas, lo mismo que vi en actuación, capacidad organizativa, como, que uno no llegará, que uno no trajera las cosas, los elementos que tenían que traer, que otro escribiera o que se buscará el universo sonoro.</p>
<p>E. 1.115</p>	<p>Entonces, hay elementos esenciales, por ejemplo, en el diseño escenográfico que servirían mucho para la actuación, como lo que estabas mencionando, por ejemplo, eh, no sé por ejemplo, uno en diseño escenográfico puede aprender cosas como, como sintetizar de repente, tiene mucha cosa como en la mesa y de repente empezar a sacar, esos elementos también te pueden servir en actuación</p>
<p>E. 1.116</p>	<p>R.R: Es que, es parte de uno, o sea, es una de las primeras cosas que uno habla es, okey, sobre todo cuando uno los enfrenta a problemas del realismo, que es la gran piedra de tope y todo el mundo encuentra que es muy fome y yo digo: oye si el realismo es súper entretenido, el problema</p>

	es que casi todo el mundo lo hace de manera muy errática, porque cree que es llevar la casa entera al...
E. 1.117	Al escenario
E. 1.118	R.R: Al escenario y nopo'. Síntesis, no confundamos con abstracción. Síntesis, seleccione los elementos y tiene dos elementos y eso, como todo en el teatro es significativo, entonces el ejercicio que te contaba que hicimos, tenía que ver con eso, si alguien va a decir: "vamos a hablar de Pablo de Rokha", ¿qué elementos son importantes pa' ustedes de Pablo de Rokha?, simplifique, si van a estar en una pieza de este porte, con dos elementos que yo vea y una atmósfera de luz, está armado, pero lo importante es, ¿qué elementos van a poner?
E. 1.119	Claro, las decisiones, como las decisiones que pueden tomar en conjunto son importantes.
E. 1.120	R.R: Eso y ahí donde aparecen los grandes problemas, ponerse de acuerdo, está es la pega, es lo mismo que, básicamente estamos haciendo, en, lo que ustedes están haciendo en actuación, está escenificado desde el cuerpo, están hablando de, hay un texto, pero acá estamos más centrados en lo visual, eh, me decían: "pero no puede ser solamente una instalación", no, no, necesito que haya al menos un cuerpo en escena porque, lo que nosotros vamos a hacer, trabaja con el cuerpo, si no es artes visuales, y, eh, lo que ustedes están enfocados en el teatro, necesitamos eso, ya, "¿tiene que haber texto?", no necesariamente, pero si hay un, habitarlo corporalmente.
E. 1.121	Pero que esa es como la importancia que tú le vas dando a las clases, como en tus clases de diseño escenográfico, como que, que invitas a los estudiantes a que entiendan que lo que están haciendo es teatro, o sea, tan conjuntan,

	o sea, están uniendo el diseño escenográfico con el teatro, en vez de solo hacer, poner una silla y decir: “eso es lo mío, yo me voy a sentar y no hago nada más”.
E. 1.122	R.R: Exacto, es eso, es lo mismo, o sea, el espacio escénico da lo mismo si está solo, si no es una instalación, pero es necesario que haya, o sea, hoy hay toda una corriente que postula que el teatro puede existir sin actores.
E. 1.123	Claro, como la performance por ejemplo. Eso te iba a preguntar delante, en sentido de la performance por ejemplo, la performance hoy en día, eh, ¿es más parte del mundo del teatro actoral, o más parte del mundo de lo visual, del arte escenográfico? Por ejemplo, estás compañías que viven utilizando recursos audiovisuales, mucho data, mucho vídeo y que empiezan a como alejarse del escenario los mismos actores y casi como una ironía que están convirtiendo el teatro, lo están convirtiendo en cine al final, como que uno va a ver cine por tanta visualidad que ponen con datas, en vez de estar viendo teatro.
E. 1.124	R.R: Puta, es que, a ver, hay dos cosas. Uno, la performance creo que, es que si la siento como un, todavía, al menos acá, un poco en tierra de nadie.
E. 1.125	Ya, como que está ahí.
E. 1.126	R.R: Sí, pero no me molesta, hay gente que le tiene un odio parido a la performance, dice: “no esa huea no es teatro”, no, es otra disciplina, dentro de las artes escénicas que está más ligada, bueno, a las artes visuales últimamente, o sea, no últimamente, o sea, está más ligado, pero. Yo no tengo problema con la performance, eh, creo que uno de los problemas puede ser es que hay mucho mercachifle.

E. 1.127	Que hay mucha gente como, eh, por ejemplo, que quiere hacer cosas como, muy, llamémoslo anarquistas del teatro y como que no toman el peso al, lo dejan como todo volátil, me refiero así como, “que pase lo que tenga que pasar, que el espectador se mueva y no lo tengo preparado”, como muy, muy shuper loco, como dicen algunos.
E. 1.128	R.R: Sí. Un director que en paz descansa, Rodrigo (...) decía en relación a una persona x, que “fulano sabía, no, fulano se fue a hacer performance porque le dio lata ensayar, un día se aburrió del ensayo y ya, hagamos nomás”, eh y chuta si es súper mal entendido como hay que hacerlo porque creo hay todo un estudio, hay todo un material, hay significativo, todo tiene, las acciones sobre todo, un accionista tiene cualquier significado lo que haga, donde se mete, o sea, obviamente el fenómeno performático, eh, cobra vida cuando está entremedio del público, ahora, donde escogiste eso y que es lo que está haciendo, eso es lo importante, siento que mucha cosa, está hecha al peo’, vulgarmente hablando. Ahora bien, lo que tu tocaste de la, de la profucción de visuales, dentro del teatro, es otro medio más, que no es nuevo, yo reconozco que a mí no me gustan por un tema, que me gusta la volumetría en el teatro, más que la bidimensionalidad, eh, creo que hay momentos en que está muy bien usada cuando eso establece un diálogo entre texto, imagen y corporalidad, pero si es solamente para hacer fondo, voy a, debe ser como en tres entrevistas más que debo haber dicho la misma cuestión y lo voy a repetir a ultranza, cuando Adolfo Apia escribe un texto sobre la escenografía y él dice que odia los telones pintados, porque el telón pintado es el sinónimo de la falta

	<p>de creatividad de un director de escena, cuando no logra resolver algo mediante sus actores y su, el espacio, la volumetría del espacio escénico, recurre al telón pintado y ¿cuál es el telón pintado contemporáneo?, es la proyección, cuando está mal hecha y creo que hay mucho de eso, simplemente son fondos. Es peligroso, creo, cuando está la pretensión, tenemos dos lenguajes, o sea, uno es el cine y el teatro, se pueden cruzar, o sea, las artes se renuevan cuando se empiezan a cruzar, si no, no podemos meter música, si no nunca hubiera aparecido la ópera, si no la ópera no seguiría viviendo, después de, no, cuánto, estoy tratando de acordarme de cuánto años tiene la ópera. En cambio en el teatro, o sea, querer pretender que sea otra cosa, como esos memes que dicen: “inventarán, el tea, cuando inventen el cine 4d, donde haya olor, donde haya gente caminando, se habrán dado cuenta que descubrieron el teatro”.</p>
E. 1.129	<p>Como esa cercanía, como que vamos dando una vuelta al final, como que el cine en algún momento lo van a sacar tanto que, el teatro lo van a llevar, como que se van a cruzar y se van a transformar.</p>
E. 1.130	<p>R.R: El cine es cine, tiene sus códigos, tiene un riqueza que no, precisamente la bidimensionalidad, la fotografía, que eso ocurre ahí, hay un encuadre.</p>
E. 1.131	<p>Tiene todo un estudio también, igual que el teatro.</p>
E. 1.132	<p>R.R: Probablemente habrá, en un futuro habrá otra arte que tenga que ver con, no sé, estoy pensando...</p>
E. 1.133	<p>Como con esta realidad de que el cine va a salir un poco y se va a cruzar con el teatro, ¿cómo a eso te refieres?</p>
E. 1.134	<p>R.R: Sí, o la realidad virtual, o que trabaje con realidad virtual. El uso de las tecnologías, pero querer hacer que no</p>

	te, que tú no sepas distinguir, que es cine y que es teatro, porque, no te vai' a dar ni cuenta, habla de una pretensión.
E. 1.135	Que de repente lo hacen como por poner más, por poner nomás, como lo que hablábamos, como que ponen el data porque se va a ver más lindo, entonces pongamos tres datas más, pa' que se vea más lindo todavía.
E. 1.136	R.R: Quizás, yo creo que está mal entendido el objetivo, que puede ser que, bueno, el camino al infierno está tapizado de buenas intenciones, dicen por ahí, puede haber, el objetivo de hacer algo, no quiero decir novedoso, porque quien dice eso está súper perdido yo creo, eh, hacer algo que tenga, multifocal, con muchos puntos, puede ser. Ahora, cuánto rato te soporte una puesta, una puesta en escena de algo así, donde un espectador que esta vuelto loco, que es lo que me paso un poquito con el Cirque du Soleil, que es muy bonito y todo, pero yo duro veinte minutos en algo así, porque me agota la, uno es la destreza física.
E. 1.137	La espectacularidad de repente.
E. 1.138	R.R: Claro y tení la luz, tení la música, entonces es un bombardeo de estímulos que...
E. 1.139	Grandes, de todos lados.
E. 1.140	R.R: Too match, pa' mí es too match.
E. 1.141	Bueno, por mi parte no tengo nada más que preguntarte, nada más que agregar, fue una entrevista bien redondita con hartas cosas.
E. 1.142	R.R: Ui sí que bueno, espero que no se me haya ido nada.
E. 1.143	No sé si quieres decir algo más, como, criticar a alguien.
E. 1.144	R.R: Saludo a los que me conocen y que me están viendo por la tele. No, es que no se me ocurre en este minuto que, pero bueno, si tení algo, alguna, si hay algo que después

	<p>revisas dentro de la entrevista, alguna pregunta que sientas que no haya quedado clara como respuesta, te la mando por correo, no hay ningún problema, pero está. Ahora, no sé si tú te diste cuenta que, sí o sí, empiezas a revisar la, volviendo a la cosa docente, y a la escuela, que prácticamente la totalidad de las escuelas de teatro, tienen al menos una asignatura que es relacionada con, o sea, o la visualidad o concretamente, bueno en la Católica le llamaban: "Escenario", a la asignatura, que me parece un poquito reduccionista, como que todo ocurre acá.</p>
E. 1.145	Como que lo limitan al...
E. 1.146	R.R: Cuando hay, está la calle, que no es mi formato, pero que uno tiene que mostrar, o sea.
E. 1.147	Tiene que conocerlo, uno como pedagogo tiene que saber lo que existe para que los estudiantes lo conozcan, para que no terminen siendo como uno al final, otros yo más chiquititos.
E. 1.148	R.R: No, pero uno, es más, uno aprende, bueno, uno nunca termina, si de pronto a mí me sorprenden con algunos referentes, cosa que yo no tengo idea, como: a lo vi una vez, pero no sabía que era eso, feedback, si esa es la gracia. Después eso lo incorporas para el próximo referente o investigai' más y decí, sí, saben hay un detalle con eso que ustedes no sabían, pa' pa' pa'.
E. 1.149	Un complemento con lo que te están diciendo.
E. 1.150	R.R: Claro.
E. 1.151	La importancia igual un poco de, como del trabajo de colegas, que se podría llamar así, como trabajar con el estudiante a la par.
E. 1.152	R.R: Sí y eso es algo que me había olvidado decir, que, eh, en cuanto, ya, como trabajo yo con, ya, hago las clases.

	<p>Eh, yo hace rato que no hago clases en la escuela de teatro de la Chile, pero si, uno, cuando impulsaí a los alumnos a, decí oka, veí que Fulano o Fulana tiene más, su fuerte es más el vestuario, cuando alguien te pregunta: "oye, necesito un asistente pa' esto", sabí que en mi curso tengo alguien que, pregúntale. Así como yo llamo alumnos pa' trabajos de iluminación o a compañías jóvenes que: "necesitamos un iluminador, Rodrigo, nos podí enseñar tú", no, porque creo que tiene que ser alguien que este cercano a su referente, a su proceso, que tenga esa idea fresca, es el abanico de referentes que ustedes manejan, les puedo decir, Fulano, Sutano, Merengano y son ex alumnos, o alumnos que están en el último curso y que tu veí que pa' allá van.</p>
E. 1.153	<p>Que tienen como las capacidades pa' salir ya como a este mundo...</p>
E. 1.154	<p>R.R: Y que es necesario, o sea, tú tení que partir en teatro, yo empecé a trabajar desde primero y eso he tratado de potenciárselo a todos mis alumnos, alguna vez, porque no funciona como en otras profesiones, que tu egresas, ¿y qué?</p>
E. 1.155	<p>Y sales como al mundo a, recién como que sales al mundo.</p>
E. 1.156	<p>R.R: En un curriculum eso no sirve, o sea, eh y nuestro medio que además es muy precario hace ver la cruel verdad cuando te, okey, yo les puedo dar, este es el instrumental con el que trabajamos, pero llegaste a "La Tola" y en "La Tola" tení par 38, llegaste a "Ceat" y también tení, "chiquillos bueno, es cierto, no son las condiciones ideales, son las primeras salas en las que uno va a trabajar", pero de pronto te encontraste con que te llamaron de asistente pa' una obra y llegaste acá al GAM, "ya po' no</p>

	<p>quería trabajar con elipsos zoom, ahí tení”. Es ir cachando. Pero si uno no le da, no sé relaciona con los alumnos en términos laborales, puta habla, creo que habla de una mezquindad y no puede ser po’, si el medio es muy chico.</p>
E. 1.157	<p>Además no va a faltar el estudiante, como que le agarren miedo a esas cosas, como que vea un profesor un poco más estricto y dice: “puta si son todos así, nunca voy a llegar a avanzar tanto”.</p>
E. 1.158	<p>R.R: No, es que ahí es otro tema. Uno es, que yo reconozco que si conmigo los cabros a veces se asustan porque yo soy de los que habla de la disciplina y esa palabra causa pavor en el mundo del arte, ¿y qué?, y que es disciplina, es saber, hueón, “no puedo porque hoy tengo ensayo”, eh y en el caso de ustedes los actores o yo como diseñador, “hoy no puedo tengo ensayo” o tal día, es que sabí qué, si tu tení un carrete y sabí que tení que pasar letra en tu casa, tení que llegar con el texto aprendido mañana, puta sorry no, pero si fuiste a carretear, pum, cae esa espada de Damocles, la disciplina. No tiene que ver con ser como los milicos.</p>
E. 1.159	<p>Son cosas elementales como, como no pasearse con el vestuario por cualquier parte o saber que si voy a ensayar tengo que por lo menos conocer el texto, saber de dónde viene la obra</p>
E. 1.160	<p>R.R: Si yo, a mí me llaman pa’ una obra, lo primero que tengo que hacer es leerme el texto, a mi lo primero y reunión con el director o directora a ver, “que querí”, “como que te”, “porque lado va”, no tení, no tení idea de que querí, entonces, mi postura en ese sentido tiene que ser propositiva en vez de resolutiva, okey, listo, es muy raro en todo caso que alguien te diga: “no sé lo que quiero”, pero</p>

	<p>hay gente que te dice, sí, sabí' que visualmente no tengo idea, pero si como que me, quiero respetar el texto al máximo. Hay una pista. Y de ahí viene una cantidad de horas que yo paso, ya sea, buscando referentes, eh, dibujo, yo dibujo un montón, entonces de pronto pa', pa' una obra hago tranquilamente cuatro bocetos, sin contar los estudios, las cositas chiquititas, eh, que es lo que, por ejemplo yo no hago, a los directores si tu llegas y me dices: "haceme algo como esto" y yo te cierro la hoja altiro, que yo no miro si Castelucci la hizo así, la raja por Castelucci, porque encuentro que su trabajo es notable, pero no.</p>
E. 1.161	Trabajemos como desde nuestro recursos.
E. 1.162	R.R: Eso, o decir, tráeme pinturas, viste una película y te gusto la luz de esa, de ese fotograma, pero cuando me dicen: "mira El Rey Lear lo hizo así Fulano, a mí me gustaría que, sabí que", es como eso.
E. 1.162	Sipo', es como, mejor llámalos a ellos, contrátalos.
E. 1.163	R.R: No y te van a decir que no. Simplemente usted llame a un realizador escenográfico y diga: "quiero que me hagas esto", pero más chico, y el realizador te va a decir: "okey". Pero él te va a realizar, no va a poner una cuota creativa en eso. Y volvemos nuevamente, no va a tener proceso.
E. 1.164	Va a ser como un trabajo más de cumplir nomás, como, yo te cumplo con esto y tu sabí lo que hací después.
E. 1.165	R.R: Manda a hacer un mueble pa' la casa. Un mueble de cocina va a funcionar súper bien porque tú ya sabí.
E. 1.166	Va a cumplir su labor de cocina.
E. 1.167	R.R: Va a quedar ahí y tu sabí que lo que va a ser el mueble. Sipo' eso. Era eso lo que se me ocurría.

Entrevista a F.C.

E. 2.1	Vamos a comenzar esta entrevista, personal, eh, la primera pregunta, o sea, la primera pregunta o que me cuentes, es como, conocer primero la cantidad de clases de diseño que has tenido, cuántas has pasado.
E. 2.2	F.C: Emm, ya durante estos dos años de carrera, como completos, eh, he tenido tres clases de diseño, las dos con, dos con Pablo de la Fuente, por el cambio de malla que ocurrió en la universidad y con David Coydan el primero año, con él entre como a esto del diseño.
E. 2.3	Conociste como el mundo del diseño.
E. 2.4	F.C: Claro
E. 2.5	Y antes de, por ejemplo, de entrar a la universidad, alguna vez, al momento de decidir cómo estudiar teatro, habías tenido como algún referente relacionado con el diseño, le habías como puesto atención.
E. 2.6	F.C: No. O sea, había puesto atención si a una compañía que fue a mi colegio que era como una mezcla entre “La Patogallina”, una cosa así y generaron el “Titanic” de una manera diferente, el diseño era como más fantástico y llamaba harto la atención porque utilizaban cosas como de la casa, cachai, cosas así.
E. 2.7	Entonces ese es como, como la primera vista que tuviste del diseño en una obra de teatro. Y, en relación a eso y como tus primeras clases de diseño, hoy en día, ¿cuál crees tú que han sido los primeros aprendizajes que te entrego el diseño?, o los que más recuerdes.
E. 2.8	F.C: Yo creo que, los que más recuerdo, son los dos primeros, que fue primero con David, con la materia que

	<p>pasamos con él, con respecto a, em, espérame, que se me olvido la palabra, pero viste que tratamos también como el sonido, entremedio, como la iluminación, todo eso, lo partimos con él po', cachai, y también con Pablo de la Fuente, que es como con el que más recuerdo, porque me fue mejor, en el asunto de posición del espacio, por ejemplo, dónde tengo al público, aprender también...</p>
E. 2.9	Un trabajo más de escenario.
E. 2.10	F.C: Claro, de escenario, de iluminación, si yo tengo la iluminación atrás, como afecta eso al público.
E. 2.11	Ya, fue como mucho más técnico que... Ya entonces, como rescatando eso que mencionabas, como de las clases más técnicas. Si eso lo tuviéramos que situar en el mundo del diseño en el teatro hoy en día, fuera como de la escuela, como en las obras, en todo lo que vemos a diario, ¿tiene como una esencia, es importante?, o como lo ves tu hoy en día.
E. 2.12	F.C: Yo pienso que sí, es súper importante, aprender todo lo que es escenografía, iluminación, todo lo que tiene que ver, lo técnico es súper, súper importante, porque por lo general, lo que pasa hoy en día es que las compañías tienen que autofinanciarse y hacer las cosas ellos, entonces si no tenía base, con respecto a esto que te acompaña dentro de la actuación, entonces no es mucho lo que podía hacer, a no ser que estés trabajando en un, en algún lugar específico, en algún teatro o donde hay gente que se encarga de eso, pero mientras no tengas eso y tengas que partir tú, si es necesario tener una base para poder trabajar.
E. 2.13	Y estás dos bases que has tenido tú, como estos dos profes, ¿crees que ha sido como relevante todo lo que has

	aprendido, alguno te llamo como más la atención, con alguno aprendiste más que la otra?
E. 2.14	F.C: Mira la verdad, siendo sincera, yo siento que, que sí aprendí cosas, pero como que me faltó entrar, entrar a hacer, ¿me explico?
E. 2.15	Como que las clases de diseño están solamente, desde tu perspectiva, están como solamente ligadas a lo que se ve, a lo teórico, pero no a lo práctico.
E. 2.16	F.C: Claro, si, por ejemplo, con David vimos hartos vídeos, con Pablo, también trabajamos como nosotros dentro de la escenografía, pero nosotros, como hacerla, generar esto, no, casi nada, de hecho, paso que pensamos que, estos ramos de diseño se nos iban a juntar también con los de actuación, poder mezclarlos hubiese sido mucho más interesante que tener lo teórico y aparte.
E. 2.17	Ya, pero cuando dices, como aprender, les gustaría, o como, de tu experiencia, les gustaría más, que se enseñara también técnica como de construcción de cosas o verlo por otro lado.
E. 2.18	F.C: Yo pienso que, eso es mucho más amplio, o sea, desde aprender a hacerlo, hasta ir a un lugar y mirar, o ayudar, cachai
E. 2.19	Verlo como está pasando hoy en día en el teatro.
E. 2.20	F.C: Claro, si, de diferentes maneras, el teatro callejero, el teatro de sala, o sea, como ver distintas ramas, estar ahí, presente en esa construcción de ese diseño.
E. 2.21	En ese caso, tú crees que el diseño hoy en día, tiene un rol importante en el mundo del teatro o el actor y la actriz siguen siendo lo que prevalece.
E. 2.22	F.C: No, totalmente el diseño es súper importante, porque es un conjunto, el actor si no tiene tampoco una compañía

	<p>detrás, sea lo que sea, una luz, como que igual es necesario.</p>
E. 2.23	<p>O sea, como que hoy se hace necesario, eh, que haya un buen diseño junto a la obra de teatro.</p>
E. 2.24	<p>F.C: Si, genera otras cosas también po' en el público ya hay un cambio, que entra el diseño.</p>
E. 2.25	<p>Ya y por ejemplo en lo que está' viviendo ahora, en el mundo de la performance, como, donde, muchas veces, en la performance prevalece más lo del diseño que la actuación, eh, ¿crees que es como, o sea, sientes que está tomando más cabida el mundo del diseño y dejando paso atrás como a la actuación, o sigues creyendo que está como complementando?</p>
E. 2.26	<p>F.C: No, yo pienso que está complementando, totalmente. Es que uno hace al otro po', o sea, yo creo que si el diseño puede estar, pero sería un, algo estático po'.</p>
E. 2.27	<p>Sigue estando como, como en conjunto po', sigue habiendo un trabajo importante como de ambos lados.</p>
E. 2.28	<p>F.C: Puede ser que el actor no haga mucho, solamente este en movimiento, también puede ser, pero eso ya le genera vida a esto que está estático que, el diseño, a no ser que esto se encargue también de moverse, qué sé yo, pero no es lo mismo, no es como, como la esencia, la energía.</p>
E. 2.29	<p>En ese caso, eh, por ejemplo, se habla o lo que estamos hablando ahora de que el mundo fuera de la escuela, de la universidad, el teatro tiene mucha cabida entre diseño y actores y actrices, como que hay un trabajo en conjunto, pero por ejemplo, sientes que en las escuelas, las clases de diseño están como, eh, no sé si la palabra es deterioradas, pero están como con menor interés, como</p>

	que se le da menor interés a esas clases, para prevalecer las clases de actuación.
E. 2.30	F.C: Si, si, bastante y se siente igual por el compromiso también que genera estar por ejemplo, no sé, nosotros tenemos cuatro, no, ocho horas diarias de actuación, divididas en dos y quizás más porque a veces nos pasamos, pero por ejemplo en los ramos de diseño, ahora de maquillaje, por ejemplo, no es lo mismo, el compromiso no es el mismo, entonces.
E. 2.31	Claro, en las clases no es el mismo compromiso.
E. 2.32	F.C: Claro.
E. 2.33	Pero, ¿crees que es más por parte de los estudiantes o más parte de los profesores?
E. 2.34	F.C: Yo creo que es más por los estudiantes, porque los profesores si están ahí y tienen muchas herramientas, porque hemos tenido buenos profesores, muy buenos profesores, entonces, es como, igual yo creo que la institución genera eso de que uno le dé más importancia a uno que el otro, pero para mí, o sea, son un complemento.
E. 2.35	O sea, debería ser como, mm, claro lo que decías delante, ojalá fuera como que al final del semestre, hubiera como una conjunción de todo para, que el profe de diseño también esté analizando la actuación y viceversa.
E. 2.36	F.C: O por ejemplo, está bien que partan con las bases y todo y la teoría, pero por ejemplo, ahora que nos toca montaje, cachai, ehh, que se note igual esa mezcla, juntar todo lo aprendido y hacerlo, pero por ejemplo, ahora nosotros tenemos maquillaje, entonces no podemos, no podemos mezclarlos, sino que maquillaje se va a otro lado. Entonces como que se divide ya al final y es como lo que aprendiste, lo teórico, tení' que llevarlo después a tu

	manera, pero hay miles de técnicas que, por ejemplo los mismos profesores nos pueden enseñar y nos pueden y sería, no más fácil, pero si una manera diferente de llevar a cabo también las escenas.
E. 2.37	Entonces, como que los profesores igual deberían ser un poco más rigurosos también, de repente, las clases de diseño.
E. 2.38	F.C: ¿Riguroso en qué sentido?
E. 2.39	En trabajar más la disciplina, como la exigencia de repente, como que, no se tome tan a la ligera el curso.
E. 2.40	F.C: Claro, sí.
E. 2.41	De repente igual, claro, muchas veces, son los mismo estudiantes los que, de repente, no tienen ganas de hacer la clase, entonces como que no le dan el respeto, pero quizás también hay algunos profesores que desvalorizan su clase como por esos mismos motivos, como que le dan más importancia a actuación.
E. 2.42	F.C: Si po', de hecho habían varios, paso también que, "ya entendemos que están cansados por esto, entonces no vamos a hacer esto", no, cachai, yo pienso que no, que hay que hacer. Si me gustaría más, por ejemplo, salir, como esas "salidas a terreno", que se llaman, pero conocer igual de los trabajos que ellos hacen, si nos pueden llevar, no sé a una compañía conocida y mirar, eso, hubiese sido quizás mejor.
E. 2.43	Entonces, ¿cómo creís' tú que podría ser como un cambio que se le podría hacer a esas, a esos modos de enseñanza de los profesores?, para darle más importancia al diseño, o ¿cuáles son las variables importantes que tú has visto en las clases?, que tú vas a la clase y dices "eh, si, este es el

	método que me gusta” o “este profe no me gusta porque hace estas cosas de esta manera”.
E. 2.44	F.C: No, yo pienso que, quizás una manera, bueno aparte de complementar esto con la actuación es, quizás, como decíamos anteriormente, llevar como a la práctica todo lo que aprendemos, que no creo que uno lo aprenda y lo borre, sino que, que se haga, puede ser ahí mismo, algo pequeño o no sé, como que me enrede, pero, pero, no sé, quizás, que nos digan: “ya, no sé, monten tanta cuestión”, y nosotros partamos.
E. 2.45	Como que falta práctica al final, hay mucha teoría de repente en los ramos de diseño.
E. 2.46	F.C: Por ejemplo con el David, yo siento que ese estuvo bien, cachai, porque llevamos la teoría, para partir igual en primero, está bien, porque entendimos, comprendimos hacia donde se dirigía esto, pero por ejemplo, cuando uno va avanzando, ya necesita de otras herramientas, no te podí' quedar solamente en lo teórico.
E. 2.47	¿Cómo que se va desgastando un poco el diseño cuando avanza o no?, como por ejemplo, está' en cuarto entonces obviamente en cuarto tení' menos clases de diseño, porque tení' que prevalecer con la actuación.
E. 2.48	F.C: Claro, si, pasa igual y no sé si fue algo de la institución o que, si me puedo tirar pa' ese lado, pero con este cambio de malla, igual se nos enredaron muchas cosas, entonces, de repente, teníamos que tener otro tipo de diseño, teníamos que tener maquillaje, por ejemplo y pasamos a un tipo de, de diseño que era más hacia el vestuario, pero llevado hacia la calle, entonces ahí fue una mezcla como de información, yo pienso que si se lleva por una línea, por ejemplo, partir desde lo teórico a no sé, teórico-práctico,

	después solamente práctico, eh, sería diferente. Y lo otro por ejemplo, es que, eh, si hicieron alguno, en alguna fecha, como usar la iluminación, todo lo técnico...
E. 2.49	Como un pequeño ramo...
E. 2.50	F.C: ...Claro, como lo, los sonidos también, micrófono, todas esas cosas, no nos han enseñado eso po' y pienso que igual es parte de un diseño, o sea, si yo quiero, no sé po', poner algún, algún sonido entremedio, cachai, alguna luz específica, como que eso no está muy detallado dentro de estos ramos que me han tocado por lo menos de diseño.
E. 2.51	Pero, será qué el, o sea, mantengo como está premisa de que, los ramos de diseño van como, se les va quitando hora por otras cosas, como actuación, que es como, está escuela por ejemplo, la Humanismo Cristiano, como que prevalece más el camino de la actuación que obviamente el camino del diseño, porque, igual uno podría hablar que si te gusta tanto el diseño, mejor estudia diseño teatral en vez de estudiar actuación, pero a lo que voy es, hay muchas cosas que no se enseñan por falta de tiempo, eh entonces, debería ser como que tengan la misma rigurosidad al final, como que las clases de actuación tengan, o sea, las clases de diseño tengan la misma rigurosidad que las clases de teatro, de actuación, para que así los mismos estudiantes puedan aprender diferentes cosas que son como las que estás mencionando tú recién.
E. 2.52	F.C: Si, exacto, justamente eso.
E. 2.53	Te voy a poner en el caso, por ejemplo de, de, retomando como el tema de cómo está inmerso hoy en día el diseño en el mundo del teatro. Tomemos de ejemplo, eh, el Cirque

	<p>du Soleil, que tiene mucho, lo podemos llamar como “espectacularidad”, porque tienen muchas cosas, eh, de repente la utilización de mucho implemento, ¿tú crees que agota o que es un plus que favorece al trabajo actoral?</p>
E. 2.54	<p>F.C: Yo creo que, depende del tipo de teatro igual del que se quiera hacer, en el caso del Cirque du Soleil, por ejemplo, el diseño no está solamente abarcado en todo lo que complementa al actor, sino que también está en el actor, cada personaje tiene un diseño específico y yo creo que ese complemento del, de diseñar también el personaje, con el diseño de afuera es lo que lo hace como un plus.</p>
E. 2.55	<p>Como que hace que sea tan espectacular.</p>
E. 2.56	<p>F.C: Claro y que sea, y que el personaje igual que el actor sea otra cosa en el momento que levanta un brazo, no sé, ese si es un plus todo el rato.</p>
E. 2.57	<p>Porque y ahora te lo pongo como en el caso contrario, como más ligado al mundo del teatro chileno, por ejemplo, como la utilización de repente de muchos medios audiovisuales, ¿crees qué agota?, crees que es por ejemplo, toda esa problemática de, de repente no saber que utilizar en escena, surge por problemas de educación artística, en sentido de lo que estábamos hablando recién, porque el, el diseño va en desmedro de la actuación, porque siempre hay muchas más clases de actuación, no tantas clases de diseño.</p>
E. 2.58	<p>F.C: Si, yo pienso que, que pasa igual en el teatro chileno que, si puede ser también por falta como de información o de aprendizaje, que si muchas veces hay varios que agotan los recursos de diseño, o sea, demasiado, a veces es muy poco, pero yo creo que igual depende de la visión</p>

	del director y de lo que quiera presentar igual en escena, que eso igual es importante, o sea, eh, si eso.
E. 2.59	Y, desde tú punto de vista, desde ser estudiante de clases de diseño, ¿cómo crees tú que hoy está enfocada la educación en actores? Es como, es una pregunta como más del lado pedagógico, como, ¿cómo se les enseña hoy día a los actores y a las actrices el diseño?, cómo lo ves tú.
E. 2.60	F.C: A ver, cómo se les enseña hoy, yo creo que, es que, iba a responder “normal”, pero no sé cómo, como responder. A ver, yo creo que, quizás de manera desordenada puede ser.
E. 2.61	O sea, lígalo como a tu experiencia de acá.
E. 2.62	F.C: Si, si, o sea, por mi experiencia yo creo que es un poco desordenado, como que se parte bien en lo teórico, pero después queda en eso po’, y pasa también que donde vienen los exámenes, se apura también ese proceso o no sé, quizás es un poco como, una pincelada de lo que podría ser y, si, eso. Y quizás, como llevar un orden, como te comentaba, no sé, partir por lo teórico, después teórico y quizás un poco práctico, teórico y visual, ir a ver, después hacer, porque si nos quedamos siempre aprendiendo...
E. 2.63	Crees que como el programa educativo, así como de diseño, está como desordenado.
E. 2.64	F.C: Claro, yo creo que sí, totalmente. Igual, depende de la institución y de la malla que tenga, pero debería ser como una línea base para todos.
E. 2.65	Pero, sobre todo acá, como en esta universidad, como, aquí es donde tú lo ves como desordenado.
E. 2.66	F.C: Si, un poco, sí. Y paso igual que por ser, por ser, por pasar por este cambio de malla, que igual se desordeno mucho más, entonces, eso, como quizás generar, como un

	orden para poder llevar, paso a paso igual, como en la actuación, esto del diseño.
E. 2.67	Será que está desordenada por, que lo hemos reiterado hartito en la conversación, como de que se sigue viendo el teatro como, o el público lo ve como, al actor el pilar del teatro, como que si tú vas a ver el teatro, lo vas a ver por un actor, en vez por algo más.
E. 2.68	F.C: Si, yo pienso que sí, igual pasa porque en generaciones antiguas es así po' también, que el actor es como lo que uno va a ver y como vive y como genera emoción pero, igual ha pasado que, que el diseño igual ha tomado fuerza frente a esto, porque igual paso que, que alguien puso al actor solamente sentado y todo lo que generaba esto era el diseño.
E. 2.69	Para ti por ejemplo, eso, así como solo poner un actor sentado, también es como una decisión de diseño, o es solamente un gusto.
E. 2.70	F.C: No, también es diseño totalmente, totalmente.
E. 2.71	Como que crees que es un, trabajo detrás.
E. 2.72	F.C: Si, porque si, es todo un trabajo dejar a un actor quieto.
E. 2.73	Solo en escena.
E. 2.74	F.C: Si, es completamente...
E. 2.75	Es todo un rollo...
E. 2.76	F.C: Si po', si, completamente, es diseño po', también, porque por algo, no debe moverse po' cachai, porque puede afectar también a otra parte del diseño que este dentro, no sé.
E. 2.77	Y en ese caso o variando un poco el tema, eh, si tuvieras que decir, lo que tu aprendes en diseño, lo puedes llevar a la actuación, que elementos rescatarías o que elementos

	sientes que están así como en conjunto, como que lo que uno aprende en diseño lo puedo hacer en actuación, o viceversa. ¿Crees que hay algún símil?, como decir: “ya, yo estuve en esta clase de diseño y me enseñaron tal cosa” y puedo decir: “ah, pero esto lo puedo usar en actuación”.
E. 2.78	F.C: Si, hubo un, no sé, “diseño dos”, que tuvimos que, que diseñar solamente con sillas y un espacio cuadrado la escena, entonces teníamos que saber que teníamos distintos tipos de público, uno frontal, uno en 360, uno en pasillo, entonces, eso por ejemplo, lo aprendimos y lo pudimos llevar a cabo en el siguiente proceso de diseño, que ya salimos a nosotros cómo, actores y vestuario que fue eso lo que trabajamos.
E. 2.79	Pero por ejemplo, en eso que me está’ explicando, diseñaron una escenografía, ¿sí?, hicieron una escenografía dependiendo del público.
E. 2.80	F.C: Eh, no, no fue una escenografía, o sea, eran dos sillas y eso era la escenografía, cachai.
E. 2.81	Ya, pero, por ejemplo, en esa escenografía, hubo intervención con el actor o solamente fue una, eh, como es la palabra, se me olvido, o fue una intervención por ejemplo del espacio, como que a eso quiero llegar, como que pusieron dos sillas y solo se quedaron lejos mirando las sillas, ¿se entiende?
E. 2.82	F.C: Hicimos eso primero y después el actor intervino.
E. 2.83	Ya, claro, eso, no quedo como un...
E. 2.84	F.C: Claro, no, no, no. Primero pusimos la silla, ya, “qué pasa si yo muevo la silla un poco más adelante”, “no, por qué, tiene que estar en diagonal”, o “por qué tiene que ir en línea recta”, cachai.

E. 2.85	Como que lo manejaron un poco desde la semiótica, como de los significados de la escenografía y la trasformaron a la actuación.
E. 2.86	F.C: Claro, si, entonces si la silla estaba girada, no sé, diez centímetros un poco más al lado, algo significaba, si la silla estaba dada vuelta, también significaba otra cosa, si la silla estaba arriba de la otra, también significaba algo.
E. 2.87	Entonces, en ese caso se puede decir, de tú experiencia, que las clases de diseño si se pueden utilizar en las clases de actuación.
E. 2.88	F.C: Si, sí.
E. 2.89	O sea, si puede haber un plus, si puede haber un complemento, si puede haber no sé, llevándolo al mundo institucional, si pueden haber exámenes juntos.
E. 2.90	F.C: Sí, todo el rato. Sí, sí se pueden juntar. De hecho, son un muy buen complemento.
E. 2.91	Se puede aprender mucho de, como de. En ese caso, eh alejándose un poco de, de los profesores, de los que has tenido, ¿cuál crees tú que es como el rol importante que tiene que cumplir el estudiante en las clases de diseño netamente?, pensándolo como tú, como estudiante de, futura actriz, como de, como que ese es tú rollo, tú vas a ser actriz, a ti, por ejemplo, ¿en qué te sirve una clase de diseño? o ¿cuál crees tú que es tu rol que debes cumplir en esas clases de diseño?
E. 2.92	F.C: Yo pienso que va hartito por la investigación, por la investigación, por, por el discurso puede ser también, por no sé, por la emoción que generar también a futuro, pienso que igual mi rol ahí es completamente de, de colocar ideas, todas esas ideas y llevarlas como a un conjunto, cachai, eh, porque así en el momento en que yo empiezo a trabajar

	ese conjunto, es como, después yo puedo desplegar cachai, en el momento que quiera ser actriz po', o sea, si por ejemplo, yo no me dedico a actuar.
E. 2.93	Crees que te puede servir también como para que más adelante no te metan como “el dedo en la boca”, así como: “yo voy a las clases de diseño y aprendo lo suficiente como para que después no me inventen cosas”, onda llega un tipo un diseñador malo y me diga: “esto se hace así”, pero como tú tení' estudios, igual te puede servir como para defenderte en el mundo del arte.
E. 2.94	F.C: Haber, de nuevo.
E. 2.95	Si las clases de diseño te pueden servir como para defenderte en el mundo del arte, como si se le pueden dar esa importancia también, a que, a que los diseñadores profesionales no te vayan, casi como a tratar de “tonta”, porque tú eres solamente actriz y no eres diseñadora.
E. 2.96	F.C: Sí, o sea, es que, mira volvemos pero, es un complemento po'. Yo pienso que sí, todo el rato, o sea, si yo quiero, ya, la persona que está de “diseñador profesional” va a ayudarme a lo que mi cabeza igual está pensando que quiero que haya en escena po', cachai, entonces si en definitiva yo tengo conocimientos también, puedo no solamente quedarme afuera mirando cómo se hace, sino también poner de mi aporte, de mi aprendizaje en esa creación.
E. 2.97	Y trabajar en conjunto junto con él también
E. 2.98	F.C: Claro po', sí.
E. 2.99	O sea, que por ejemplo, a que voy con esto igual, porque, si lo vemos cómo está la educación hoy en día, lamentablemente, podemos encontrar que el diseño está muy segregado de la actuación, pero en algún momento

	<p>cuando nos toque, o te toque salir al mundo teatral fuera de la universidad, la importancia va a ser que vas a tener que trabajar en conjunto con el diseñador, como actriz o como directora o como dramaturga, en lo que uno se quiera, a lo que voy con esto es que, entonces, por eso es importante igual que las clases de diseño tengan como esa relación con la actuación en la escuela, porque la escuela igual te da una seguridad, entonces tú podrías, eh, partir desde ahora como ligándote con el diseño, como actriz, para que más adelante también se pueda seguir esa línea, porque uno sale al mundo pa' no encontrarse con sorpresas, como que eso es.</p>
E. 2.100	F.C: Claro, sí.
E. 2.101	<p>Y poniéndote en el caso de algún compañero, alguna compañera o de ti misma por ejemplo que, tu solo estás enfocada en ser actriz, actriz de tabla, o de cine, o de teleserie, como sea, pero solo ser actriz, solo actuar, solo actuar, ¿crees que para ti sea necesario estudiar diseño, o sea, que tengas clases de diseño?, para una persona que solo quiere ser actor, que no le interese nada más que actuar, ¿crees que esa persona necesariamente tenga que tomar clases de diseño?.</p>
E. 2.102	F.C: (Risas). Yo pienso que sí.
E. 2.103	¿Sí?
E. 2.104	F.C: Sí.
E. 2.105	<p>O sea, te lo pongo en el caso, imaginando por ejemplo, que fuera un formato de escuela libre, que el estudiante tomará los ramos que quisiera tomar para poder cumplir con su, o cuando los quisiera tomar y está persona solamente quiere ser actor o actriz, solo quiere actuar, eh, ¿tú crees que sea</p>

	necesario para él tomar clases de diseño?, o para un diseñador o profesor de diseño hacerle clase.
E. 2.106	F.C: Si po', o sea, yo igual tengo que, que, no sé cuál es la palabra, pero tengo que igual familiarizarme igual con lo que estoy trabajando.
E. 2.107	Como con el mundo del arte.
E. 2.108	F.C: Claro po', sí, entonces si no, no tengo ningún conocimiento más que: "hola, soy actor y vengo aquí a actuar".
E. 2.109	Ese sería como tú consejo para las generaciones futuras, así como: "si solo quieres actuar igual estudia diseño".
E. 2.110	F.C: O sea, ya está bien, es tu decisión, tú quieres ser actor solamente, pero igual las cosas que te acompañan son diseño po', cachai, entonces si tení' que tener una familiarización con algo que estái' trabajando po', aunque sea la más mínima, no, no podí estar como cerrado a esto que te acompaña, cachai.
E. 2.111	Sí, o sea, lo pongo en el caso porque, es como lo que hemos hablado todo el rato, de esta familiaridad que uno puede encontrar en el diseño al hablar de actuación, pero por ejemplo, en las clases de actuación no sea habla de diseño, más que sea necesario, por ejemplo al momento del examen, como: "ah, hay que hacer un..."
E. 2.112	F.C: Ah, claro.
E. 2.113	Y ahí por ejemplo, no sé, como profesor de actuación se pegan el, o los estudiantes, "ah, en este momento necesitamos al profesor de diseño que tuvimos todo el semestre".
E. 2.114	F.C: Es que yo pienso que el diseño no va solamente en las cosas que, las cosas. Tú también, tú también eres diseño po', cachaí, porque eres parte de la escenografía,

	entonces como tú estés puesto en el escenario, también va a, también tiene un porque y también tiene un estudio de porque es así, entonces es necesario po', o sea, a nosotros por ejemplo en realismo nos pasaron, nos dijeron así como: "oye, pero el espacio, o sea, a ustedes no les enseñaron diseño", nos dijeron eso también po' y es porque...
E. 2.115	Pero será por ejemplo, de repente errores de los profesores, como, a que voy con esto como, a que, eh, lamentablemente los profesores de actuación quizás, se acuerdan como en ese momento del diseño, como cuando cachan que los estudiantes no están funcionando en el espacio, como que ahí, igual de alguna forma denigran al diseño po', como al decirte por ejemplo: "¿ustedes no tuvieron diseño?".
E. 2.116	F.C: Yo creo que no es denigrar, sino que solamente que están, es así po', está separado.
E. 2.117	Sipo', o sea, por cómo está la educación hoy en día, está como... Debería haber, algún método que dijera: "ya tenemos que hacer un conjunto de todo".
E. 2.118	F.C: Sí. Pasa por ejemplo que ahora en tercero con posmoderno, tenemos que ligar todo po'.
E. 2.119	Sipo', posmoderno tiene...
E. 2.120	F.C: Cachai. Y ahí tení' que empezarte a acordar de todo lo que aprendiste en los años anteriores po', entonces, igual eso yo pienso que, pa' no llegar así a un choque como de ¡pa!, ahora van con todo, empezar a hacerlo de a poco quizás no es malo.
E. 2.121	Bueno, no tengo nada más que preguntarte, no sé si quieres agregar algo, algún comentario, algo que se te haya quedado ahí, en el tintero. Dilo, Dilo.

E. 2.122	F.C: Que bueno conversar de esto, del diseño teatral, porque yo creo que es una duda que la mayoría de los jóvenes tiene, o por lo menos en mi generación pasa, pasa que nos gusta mucho el diseño, nos gusta, a veces nos basamos tanto en eso que nos olvidamos de nosotros como actores y es un, es algo que está junto, entonces pasa también que está olvidado, pasa que, que se ve en menos también, el diseño teatral y es mucho más que eso, o sea, es mucho más que generar un fondo que no sé, dejar bonito.
E. 2.123	Que poner el data...
E. 2.124	F.C: Que poner el data, claro, es mucho más que eso, mucho más que eso, o sea, es generar impacto, no sé, mezclar.
E. 2.125	Se me viene una pregunta a la mente, antes de cerrar como, eh. O sea, lo hablamos, como está importancia que tiene el actor y está importancia que tiene el diseño, pero ¿crees que se puede impactar solamente con el diseño, sin el actor?
E. 2.126	F.C: Sí.
E. 2.127	¿Te la juegas?
E. 2.128	F.C: Sí, me la juego, sí.
E. 2.129	¿Crees que puede haber un...?
E. 2.130	F.C: Sí. De hecho me paso una vez, con una obra, me paso una vez con una obra, eh, el diseño me movió mucho más que la actriz/actor, era una sola actriz todo el rato.
E. 2.131	Pero te revivió más el diseño.
E. 2.132	F.C: Pero el diseño, o sea, pasaba, no sé, el cambio de colores, la música, todo, todo, era muy, era, era muy real, entonces eso lo hacía mucho más impactante que la actuación, de hecho, no sé, hubiese estado solo la ropa y

	<p>yo hubiese sentido a la persona igual. Esto era, pasaba en, en el norte, entonces la ropa era nortina, así como, como de campo, cachai, era una casa antigua, estaba todo tan, no sé, tenía cosas tan, tan lindas, tan antiguas que te generaba hasta un olor, así de impactante era el diseño de esa obra, entonces, yo creo que sí.</p>
E. 2.133	Viva el diseño
E. 2.134	F.C: Viva el diseño.

Entrevista a I.T.

E. 3.1	Ya, vamos a comenzar esta entrevista, para la tesis, con contigo, y para comenzar un poco, para conocerte, lo que hay hecho, eh, quiero que cuentes, primero, cómo ingresaste al mundo del teatro.
E. 3.2	I.T: Ya. Eh, desde chico, sin querer, sin darme cuenta, estaba inmerso en el mundo del teatro, como por mi entorno, el ambiente, mi familia también por otro lado y el circo, como que primero fue el circo, antes que el teatro y tiene mucho de lo mismo po', entonces eh, yo cuando chico quería hacer circo.
E. 3.3	Era tú, era tu meta.
E. 3.4	I.T: Si, me gustaba el circo, alucinaba con la huela y, bueno yo soy de Pudahuel y en Pudahuel se hace un festival de teatro que se llama Entepola, que es el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano y cuando no teníamos como recursos para irnos a la playa o de vacaciones, porque esto se hace en enero, mi viejo nos llevaba al, a ver teatro.
E. 3.5	Ya.
E. 3.6	I.T: ¿Cachai? Entonces, panorama pal' verano, era ir al teatro.
E. 3.7	Entonces tu vida, claro como deciaí, familiar empezó a derivarse al teatro.
E. 3.8	I.T: Si, sí. Por otro lado, mi hermano, eh, tenía muchos amigos circenses, mi hermano mayor, y siempre nos llevaba al circo, nos llevaba a pasear o nos rodeábamos del entorno con sus amistades que eran como del mundo del circo.

E. 3.9	Artístico igual.
E. 3.10	I.T: Sipo'. Y que ahora igual los veo de repente y que, todavía están metidos en la onda del circo. Entonces, íbamos a Entepola y me gustaban ver los clowns me acuerdo, me encanta ver los clowns, esperaba como el momento en que saliera un clown, pero aun así las otras obras yo no las entendía po', si era chico y las veía igual po'.
E. 3.11	Tomando eso como ejemplo, de que te interesaba mucho el circo. Qué cambio o hubo algo en tu vida, un momento, qué decidiste estudiar teatro, más que meterte a una escuela de circo.
E. 3.12	I.T: Sipo', fue, ahora lo iba a contar. Que estando ahí en Entepola, teniéndolo tan cerca, cachai, como espectador, como público, un día me entero de que tienen unos talleres de teatro y me dicen cómo, yo estaba con un amigo, me dicen: "chiquillos, chiquillos, vengan a inscribirse, van a haber chiquillas" (risas) "van a haber chiquillas", y mi amigo me dice: "vamos a inscribirnos, vamos a inscribirnos", y ahí fui a inscribirme, y ahí me hice parte de la escuela latinoamericana de teatro popular, que es la (.....), que participo hasta ahora y ahí me empecé de a poco metiendo en el mundo del teatro, pero no del teatro en bruto, así como lo vemos ahora, sino que una práctica social, comunitaria, cachai, de reconocer tu entorno primero.
E. 3.13	Antes que empezar a actuar.
E. 3.14	I.T: Antes que empezar a actuar o cualquier técnica teatral.
E. 3.15	Había algo mucho más ligado a la, claro, a lo que tu vivía' con tu sector antes de empezar a aprender autores de teatro...

E. 3.16	I.T: Si, o a reconocerme a mí mismo, fue un trabajo de empezar a reconocer mi entorno y empezar a conocerme a mí mismo, como un cabro chico, que estaba rodeado ahí, tenía que empezar a buscar o ver donde estaba parado, donde quería ir.
E. 3.17	Pero por ejemplo, a partir de eso, eh, ¿realizaban obras?, por ejemplo, constantemente o solamente trabajaban a partir como tú dices, de ti mismo.
E. 3.18	I.T: Eh no, fue un trabajo más, más, más minucioso, más encerrado, entre nosotros.
E. 3.19	Ya, antes de sacar cosas.
E. 3.20	I.T: Fue recién como al, a los tres años que estuve en el (...) que sacamos una obra, recién, que fue una creación colectiva, que se llamaba “Chile a gamba y a cien”, una obra, re panfleterera, me acuerdo así y yo era chico y debo reconocer que, de repente, uno no sabe lo que esta, como, no maneja, igual, igual, la gracia que tiene el teatro comunitario o Entepola, que tu entablái relaciones y trabajái con gente de distintas edades, o sea, yo eran el más chico, no, no era el más chico, había el (...) era el más chico, pero también trabaja con gente de treinta y cinco años por ejemplo.
E. 3.21	No había límites etarios.
E. 3.22	I.T: No. Que esa gente si la tenía más clara, cachai.
E. 3.23	Sabían lo que decían, sabían a lo que iban.
E. 3.24	I.T: Sipo’, aun así, fue bonita experiencia, me fue bien, viajamos con esa obra también, eh, a ver, espérate, cómo me metí en el teatro, bueno eso y ahí yo no sabía todavía que quería hacer teatro, que si me gustaba realmente, solo era como algo que pasaba, como también lo fue no sé po’, el skate, cuando niño, o esto...

E. 3.25	Era un momento de tu vida, bueno y que aparte como lo decí tú, eh, lo tenían muy ligado a la creación interna más que llegar a sacarlo, entonces no había como una necesidad de volverse actor, porque tengo que mostrar esto, el otro mes tengo esto.
E. 3.26	I.T: Aun así, desde chico nos mostraron aristas como de que si queríamos seguir el camino profesional, por ejemplo igual tuvimos talleres desde chicos, yo la primera vez que fui a Entepola, tuve una clase con la Vicky Barahona, que es una directora que hace danza, que es súper connotada.
E. 3.27	O sea, esas aristas que tú dices, son derivadas como del mundo artístico.
E. 3.28	I.T: Sipo', y, primera que vez que yo hacía teatro y me toca clases con ella y pa' mi fue fuerte igual po', vi como una huela súper cruda y violenta en cuanto al teatro, y lo violento que puede llegar a ser la relación entre el colectivo.
E. 3.29	O sea, ahí empezaron a trabajar cosas corporales.
E. 3.30	I.T: Claro, si, tuvimos clases como de mimo.
E. 3.31	¿Qué otro tipo de aristas les mostraron en ese momento?
E. 3.32	I.T: Eh...
E. 3.33	Que te acuerdes
E. 3.34	I.T: Maquillaje, podría ser. Por ejemplo, tengo ahora, amigas que conocí en ese entonces que ahora tomaron el rumbo del maquillaje, partiendo haciendo teatro, algunos nos fuimos al teatro, ellas, sigue haciendo teatro, pero aporta desde otro lado y eso igual fue lo bueno de caer ahí po'
E. 3.35	Porque te pregunto el tema de las aristas, porque aquí quiero entrar en detalle con un tema importante de esta conversación, que es el tema del diseño, del diseño teatral

	o como me lo mencionaba otra persona que me lo mencionaba como “diseño escenográfico”. Con los conocimientos que tengas, sin, de esa misma manera, sin tener idea de referentes, quizás, eh, para ti, hoy en día en el teatro, ¿qué es el diseño?, ¿qué ves tú como diseño en el mundo del teatro?
E. 3.36	I.T: Lo veo como un complemento, o tal vez ni siquiera es un complemento, porque complemento es como algo que acompaña a otra cosa más importante y no sabría decirte que es más importante po’.
E. 3.37	Si es más importante el teatro...
E. 3.38	I.T: Si el teatro o el diseño, tal vez es uno solo también.
E. 3.39	Entonces, en ese caso, ¿cómo ves la labor del diseño en el mundo del teatro?
E. 3.40	I.T: Mm si, pa’ mi es una labor importante y artísticamente bella también, diseño. No sé, crea, nos sitúa en un lugar po’, tal vez el diseño, viéndolo desde mi ignorancia tal vez, como diseño, como esta maqueta que sea hace para la obra.
E. 3.41	Para la escenografía.
E. 3.42	I.T: Claro, la escenografía, pa’ mi eso es diseño, como, nos sitúa en el lugar donde debiésemos estar según, el mensaje que nos quiera transmitir la obra po’ una atmosfera, no sé, pa’ mi juega un papel súper importante.
E. 3.43	Te entrega un mensaje un poco más allá...
E. 3.44	I.T: Si, totalmente.
E. 3.45	En este caso, por ejemplo, mencionas, el tema por ejemplo de las maquetas, que son parte del diseño, quizás la escenografía, qué pasaría para ti en el caso de que tú vas y ves una obra, donde solamente hay un actor, no hay nada más, lo considerarías parte del mundo del diseño o

	para ti es solamente, a lo que voy es, cuando un colectivo decide, por ejemplo, tener el escenario completamente vacío, para ti es una decisión de diseño o es que, solamente los actores se quieren mostrar.
E. 3.46	I.T: Tal vez el vacío quiere decir po' y es un diseño po', cachai. No sabría decirte tal vez, por un ego artístico de los actores que no quieren que haya otra arista más trabajando dentro de su proyecto, pero tal vez, el vacío si quiere decir.
E. 3.47	Si te quiere expresar algo.
E. 3.48	I.T: Sipo' y el diseño, dudo que sea un complemento, por el hecho de que, de por sí solo también te quiere decir algo.
E. 3.49	O sea, más que un complemento artístico, al final termina siendo, es casi como que no le podí poner un nombre, está tan pegado al teatro que es parte de. Te lo pregunto, por ejemplo, el tema del escenario vacío, porque hoy en día, 2017, las tecnologías han avanzado y hoy en día vemos mucho, muchas obras o muchos colectivos que trabajan a partir de la performance, que, como te digo, se alejan un poco de la, y está es la disyuntiva, que de repente presenta, se alejan un poco de la actuación para mostrar más diseño o al contrario, a que voy con esto, por ejemplo cuando hay obra que tienen demasiado elemento audiovisual, por ejemplo, hay una obra y pa', quinientos datos y muestran puras imágenes, tantas imágenes, que al final el actor...
E. 3.50	I.T: Si, yo creo que eso se debe más a, perate, ¿cuál es la pregunta?
E. 3.51	Eh, la pregunta es, si, si, al final, lo que está más prescindiendo hoy en día, o sea, lo que está más visto, es el, el, el diseño o la actuación. Velo como de esta forma,

	que está el actor interviniendo en el diseño o el diseño sigue siendo como tú dices, un complemento, un menjunje con el teatro, con el actor.
E. 3.52	I.T: Yo creo que todas las posibilidades suceden, como que una acompaña a la otra, o las dos se complementen y más ahora, 2017, como cuando por ejemplo, se destina dinero, con estas políticas culturales o estos proyectos como, ahora fui a ver el “ciclo teatro hoy” fui a ver la obra “Surinam”, que, precisamente la dirigen “Los Contadores Auditores”, que son dos diseñadores, medios hípsters, que claro, la obra es un proyecto que es muy bonito estéticamente, cachai, el diseño está muy bien logrado, lo que quieren decir, tiene proyecciones, tiene música en vivo, que también es como la banda arriba es como un diseño en conjunto, los vestuarios, pero al fin y al cabo, en ese ejemplo, todo sobra y el diseño resalta porque hay un recurso ahí monetario que hay que ocupar y gastar po’, cachai.
E. 3.53	O sea, de alguna forma pusieron mucho por tener plata o supieron utilizar ese dinero.
E. 3.54	I.T: O sea, saben utilizarlo po’, cachai, se la cranean igual po’, son inteligentes, juegan con eso, con esa, como decirlo...
E. 3.55	Te lo pregunto, por ejemplo, eh, porque el año pasado cuando hicimos, teníamos las clases de diseño, eh, en un momento, en una clase mostramos vídeos y les mostré el vídeo de “Fuerza Bruta”, de Argentina, entonces, porque te lo ligo con el tema del dinero, porque, eh, ellos por ejemplo para arrendar un estadio y hacer ese tipo de, tienen obviamente, millones y millones de pesos y en ese momento, claro, se criticó mucho la obra porque quizás no

	tenía sentido. Entonces, tú crees que en algún momento el diseño está sobre estimulado con cosas como plata, que le meten muchas cosas al final.
E. 3.56	I.T: Si, si, se deja de lado el contenido y se empieza a priorizar el recurso, no en todos los casos y, otro ejemplo que me hace sentido, es como, “La dictadura de lo cool”, ¿la viste?, ahí había mucha plata invertida como en el diseño escenográfico. Había pantallas gigantes, como que se lograra la obra por otro lado, pero por otro lado, la actuación también estaba como...
E. 3.57	Bien potenciada.
E. 3.58	I.T: Bien potenciada. Entonces ahí como que, y el mensaje, es una obra que entrega un mensaje, bueno tal vez, se contradice con todos estos recursos que tiene, pero, ahí hay una equidad en cuanto a estos dos, estas dos aristas, que son el diseño y la actuación, ahí se complementan.
E. 3.59	De una manera muy. Entonces, en este caso, ¿tú crees que el diseño teatral tiene que tener la misma rigurosidad que la actuación?
E. 3.60	I.T: Si, totalmente. O sea, tiene su rigurosidad aparte, que yo desconozco, pero la tiene, puede ver el trabajo que hace Coydan por ejemplo, es riguroso.
E. 3.61	O sea, tiene su rigurosidad propia y es tan válida como la rigurosidad del teatro.
E. 3.62	I.T: O por ejemplo después, segundo semestre, tuvimos a Rodrigo Ruiz, que también es un, es una persona, es un hueón seco po’.
E. 3.63	Y riguroso también.
E. 3.64	I.T: Ahí yo veo rigurosidad también po’, cachai, veo como sus trabajos.

E. 3.65	Entonces, tiene que tener este, no sé si la palabra es respeto, pero si tiene que tener esta, esta importancia.
E. 3.66	I.T: Si, si, bueno totalmente porque, igual cuando uno va al teatro y si no conoce el teatro, uno ve el teatro como, uno no separa las cosas, tal vez, cuando uno se mete en el teatro, ya empieza a separar entre, la actuación, entre el diseño, la iluminación, pero uno cuando va al teatro y no sabe de teatro, cree que es un conjunto y las valora todas por igual, como que si está bien logrado, la actuación y el diseño y la dirección, es algo que se logró como una sola cosa.
E. 3.67	Y rememorando, por ejemplo, la primera vez que entraste a estos talleres y empezaste a conocer como todo este mundo, eh, antes de eso, tu veías el teatro de esa manera, que era, la primera vez que fuiste a ver una obra, lo viste de esa manera como, complemento, te fijaste más allá de los actores que estaban hablando cosas.
E. 3.68	I.T: Si. Sí, pero fue porque me tocó ver obras tal vez que me lo hicieron entender po' cachai. Por ejemplo, chico vi "El Húsar de la Muerte" de "La Patogallina", que ahí es una huela gigante que te tienen como...
E. 3.69	Impresionante.
E. 3.70	I.T: ...escenografía, que ocupan otro tipo de recursos y ahí te hace entender que hay un trabajo detrás, que no es solo el estar parado actuando.
E. 3.71	Por ejemplo, en esa obra, claro, hay un, una utilización de la escenografía, pero, yo también la vi y me acuerdo que, es casi como poner solamente un telón gigante atrás que tiene diferentes funciones.
E. 3.72	I.T: Sipo.

E. 3.73	Entonces, claro, recordando un poco lo que decíamos recién, sobre el tema de, del espacio vacío, que de repente no es necesario llenar de tantas cosas para lograr un espectáculo de calidad de esa manera.
E. 3.74	I.T: Sipo.
E. 3.75	Porque ese espectáculo, tiene una calidad, lo que tú decías, tiene todo un conjunto, la música, los movimientos, las luces, la dirección, un trabajo llenito. Viva la Patogallina, (risas)
E. 3.76	I.T: Viva.
E. 3.77	Viva, pasando el dato. Eh, ahora ligándolo un poco al mundo ya, entraste a la escuela, está' estudiando teatro, eh, estás en una escuela donde normalmente lo que prima acá es la actuación.
E. 3.78	I.T: Sipo.
E. 3.79	Como pilar fundamental. En ese caso, desde tu experiencia, de lo que ya llevas, como ves la enseñanza del diseño teatral para las personas, para los actores y actrices.
E. 3.80	I.T: Bajo lo que he visto yo acá.
E. 3.81	Si, en tu experiencia de las clases.
E. 3.82	I.T: Sipo', si bien como tú dices, en esta escuela se prioriza, bueno, en esta y en todas casi se prioriza la actuación, como, están los ramos troncales, cachai, que son voz, movimiento, con lo cual yo no estoy de acuerdo cachai, como que hay una línea que enhebra y que va formando a la persona cachai y que no necesariamente está encerrado entre la voz, el movimiento y la actuación. Por ejemplo, nosotros también tenemos diseño, o ramos como teatro aplicado que es teatro comunitario, que son igual de válidos que...

E. 3.83	Que esos tres ramos troncales.
E. 3.84	I.T: ... que esos tres ramos troncales po' cachai, como que, sipo' en ese sentido me hace ruido que se priorice tanto la actuación, que es algo base, el realismo y toda la huea, de ahí pa' delante, pero, si se deja de lado otro tipo de cosas y hace que los estudiantes empecemos a priorizar otras cosas po'.
E. 3.85	O sea, para ti hoy en día, ese paradigma de, el teatro es importante por el movimiento, la voz y la actuación, ya está un poco obsoleto.
E. 3.86	I.T: O sea, nopo', está vigente, a mí no me parece.
E. 3.87	Claro, por eso.
E. 3.88	I.T: Pero no está obsoleto, está más vigente que nunca. Nuestros mismos profesores, por ejemplo de actuación, o de movimiento, o de voz, nos hacen creer que es así también po'.
E. 3.89	Que sus ramos son más importantes que...
E. 3.90	I.T: Sipo' y siendo que nopo, pa' na'. Y claro, eso mismo, esa visión del profesor que uno tiene, de repente, uno sin querer la empieza a aplicar como estudiante y empieza a ocuparse más o a priorizar otras cosas, como lo que paso el año pasado, ahí en ese sentido, respondiéndote la pregunta creo que, el año pasado, como primer año, no supimos valorar, por ejemplo, las instancias que tuvimos de adentrarnos en el diseño o empezar a ver las, este otro camino del teatro po', tanto en el primer semestre como en el segundo semestre, yo siento que fue una oportunidad y hablo por mí y por todos, porque yo lo vi, fui testigo, una oportunidad que se perdió, que no se le tomo la importancia, porque claro, por esto mismo, porque nos hacemos énfasis en los ramos troncales y estos los vemos

	<p>como complementos y si podemos faltar a estos ramos, faltamos y no tenemos drama. Si tenemos que ensayar para actuación, faltamos a diseño, ahora faltamos a acondicionamiento físico ponte tú, no sé y vamos dejando otro tipo de prioridades.</p>
E. 3.91	<p>Para ti esa es la, o sea, eh, tú crees que debe dársele más importancia a esas cátedras, a la de diseño, a la de teatro aplicado, a la...</p>
E. 3.92	<p>I.T: No más importancia, la misma. Que debiesen tener todas, si al final, lo que uno hace aquí es empezar a tomar diferentes opciones, conjuntos.</p>
E. 3.93	<p>Para el futuro que uno quiere darle.</p>
E. 3.94	<p>I.T: Sipo'</p>
E. 3.95	<p>En ese caso, hablando netamente de está malla de seguir por seguir por el camino de ser actor, de ser actriz. Pensándolo desde el punto de vista de que tú quieres ser actor, crees que es obligatorio tener que pasar por ramos de diseño.</p>
E. 3.96	<p>I.T: Sipo'.</p>
E. 3.97	<p>Pensándolo por ejemplo, si tú en tu vida solamente quieres actuar, no quieres hacer nada más, para, tú crees que es obligatorio o necesario tener ramos de diseño.</p>
E. 3.98	<p>I.T: Si, porque, te hace, o sea, cuando tu estaí' actuando, no estás actuando en el vacío po', estaí' actuando bajo un contexto, tení' que entender ciertas cosas y por otro lado, el diseño te da un entendimiento distinto, que nutre mucho a la actuación, porque si yo empiezo a actuar y empiezo a visibilizar como, el contexto, el entorno donde estoy actuando, empiezo a entender otro tipo de cosas, entonces, en ese sentido, el diseño si es importante porque me da herramientas a mí para potenciar la actuación, si yo</p>

	me quiero dedicar solo a la actuación, la puedo potenciar con el diseño.
E. 3.99	Dos cosas, como para ir entendiendo estas ideas. En primera instancia, el tema de, voy a utilizar la palabra "complemento", aunque aquí ya quedo un poco, extraña, eh, entonces se hace necesario que la clase de diseño, tenga un complemento con la clase de actuación, que no sean clases apartes.
E. 3.100	I.T: Si, estaría bueno. O sea, no es tarea como urgente que se unan, pero sí que empecemos a entender tal vez que ambas tienen la misma...
E. 3.101	Van hacia un mismo objetivo.
E. 3.102	I.T: Van hacia un mismo objetivo. Sipo' porque al final tanto la actuación como el diseño van al objetivo del escenario po', la puesta en escena, la actuación, el diseño, van pal' mismo lado si te dai' cuenta, o sea, tal vez se pegan caminos distintos, pero ambos confluyen en el mismo fin po'.
E. 3.103	Te lo comento también como, y también por la segunda idea que me acaba de surgir, claro, también, en otra entrevista me contaban una experiencia, por ejemplo, de un actor que se subió a poner un foco y como no sabían poner un foco, le cayó, se le cayó en la cabeza y se lesiono po' cachai, entonces ahí por ejemplo, podemos encontrar otra herramienta de que a veces, si es necesario que los actores, por mucho que vayan a ser actores, conozcan esta, este tipo de manejar estos materiales para no sufrir esos accidentes. Obviamente y desde mi punto de vista, sin quitarle como el mérito a estas personas que se especializan en eso también.

E. 3.104	I.T: Sipo', los tramoyas. Sipo' eso. El diseño yo creo y el trabajo como de tramoya o todo eso y todo lo demás po'. Por ejemplo, a mí me enseñaron, ahí como en Entepola, que el teatro no es pararse arriba del escenario e irse po' cachai, también tiene que ver con un hacer y poder ayudar constantemente, uno es el que se encarga de levantar lo que va a mostrar, entonces en ese sentido, uno debiese saber, desde cortar los boletos afuera...
E. 3.105	Y saber con quién trabaja también.
E. 3.106	I.T: Claro, saber con quién trabaja, recibir a la gente, poner un foco, barrer el escenario, saber un poco de iluminación, en ese sentido, el año pasado también tuvimos la instancia de aprender iluminación po', que era un poco más acotada si, eran cupos limitados, pero también aun así siento que son instancias como que no...
E. 3.107	Quizás no deberían ser de cupos limitados, debería ser casi como una clase...
E. 3.108	I.T: Si y que no supimos aprovechar más que nada, no es porque hayan sido cupos limitados y es porque uno también está con la máquina de la otra huea aquí en la universidad, si uno está constantemente ensayando pa' ramos como actuación po', entonces, se está destinando tal vez mucho tiempo a una sola cosa o a dos cosas.
E. 3.109	Y se nos están olvidando otras.
E. 3.110	I.T: Como lo que nos decía, hoy día, cuando Coydan dijo algo afuera, cuando nos tomamos el break, y dijo que lo que pasaba es que estábamos como, el sistema, nos hace estar muy apilados y hace que.
E. 3.111	Nos hace pensar que solamente una cosa es importante y no la gama de...

E. 3.112	I.T: Claro, es que uno ni siquiera piensa ya que, esto es más importante que lo otro, uno solo se ocupa de hacer las cosas, estaí ocupado de hacer esto y esto, esto y lo otro, por instinto lo vas apartando.
E. 3.113	Y regresándolo un poco al tema de las clases de diseño, eh, después de todo lo que hemos conversado ahora, tú crees que los profesores de diseño le toman importancia a su cátedra, sabiendo que los estudiantes, por ejemplo, van y le van a decir: “no puedo entrar a tú clase porque tengo que ensayar para actuación”. ¿Sientes que hay una desvalorización quizás de los mismos profesores de diseño?, o sientes que las clases tienen esa, mantienen esa, quizás entre comillas, llamada “rigurosidad” de trabajar, de que es importante.
E. 3.114	I.T: Es que, viéndolo como lo que paso el año pasado...
E. 3.115	De tu experiencia en esta escuela.
E. 3.116	I.T: ... tal vez, la rigurosidad, la rigurosidad le empieza a quitar el disfrute, el goce y la importancia al trabajo y en ese sentido, lo que hacíamos en diseño era que no había una rigurosidad tan marcada y eso es bueno, cachai, y porque también no sigue un patrón educacional tradicional, y yo creo que no es que el profesor no le tome importancia, sino es que el alumno, tal vez, con el profesor no se entiende, o porque nosotros estamos acostumbrados a que debe haber una rigurosidad o algún, o que el profesor nos tiene que estar diciendo como: “que tenemos que venir, que ta”.
E. 3.117	En ese caso, entonces, desde el punto de vista de estudiante de una carrera artística, ¿cuál crees tú que es el rol que debería cumplir un estudiante en las clases de diseño?, ahora que por ejemplo, tú mencionabas que

	quizás uno como estudiante no sabe que tiene que ser riguroso en estas clases, o que está en otra volá, ¿cuál crees tú que es el rol que debe cumplir?, uno como estudiante, como tú disposición a ir a estas clases. Se entiende o lo deje muy...
E. 3.118	I.T: No, no lo entiendo muy bien, como a qué debiese ir yo.
E. 3.119	Tú rol como estudiante. Cuando tú vas a una clase de diseño, o quizás lo compartes con tus compañeros de curso, eh, plantéatelo desde, ¿cuál es el rol que deben tener?, no un rol así de: “mi rol va a ser de sentarme y ponerle atención y hacer todo lo que diga el profe”, sino que, eh, es casi como tu participación, como tu disposición también.
E. 3.120	I.T: O sea, en esta clase y en varias, creo, el rol que debiese tener uno, es como de constante intercambio, como de nosotros también proponer ideas, en base a nuestros gustos, en base a nuestros intereses o lo que estemos trabajando en paralelo con los otros ramos.
E. 3.121	Con actuación por ejemplo.
E. 3.122	I.T: Sipo’, como de propuesta de que queramos trabajar, en cuanto al diseño, eso es algo que no se hace mucho y que nosotros tampoco hicimos, siendo que, de todas formas lo pudiésemos haber hecho trabajando en diseño el año pasado.
E. 3.123	Claro, pero será más por los estudiantes o porque en la escuela hay profesores que no lo permiten, desde tu punto de vista como estudiante, ¿qué tipo de profesores de diseño crees que has tenido?, profesores rigurosos y son de sentido: “se hace lo que yo digo”, o profesores que son más flojos en sentido de que: “solo el estudiante hace cosas y yo no hago nada” o lo nivelan, hay profesores que

	son, que hacen que el estudiante debata y también ponga mi granito de arena como profesor.
E. 3.124	I.T: Eh, ¿se lo vaí' a mostrar a Coydan esto? (risas).
E. 3.125	Pélalo si querí'.
E. 3.126	I.T: No, yo creo que todo esto que pasa, no es culpa de los profesores, yo creo que es culpa de, de nosotros mismos cachai.
E. 3.127	Como estudiantes.
E. 3.128	I.T: Como estudiantes que, bueno y tal vez ni siquiera es culpa nuestra po', es culpa del sistema educacional cachai, que vinimos saliendo doce años de un colegio en donde creemos que todo lo evaluado debe ser así.
E. 3.129	Y un poco también como lo que estábamos conversando recién de que, en algún momento pasa que el teatro se enseña de tal manera que pasa esto que la gente solo cree que lo importante es el actor y uno va a ver una obra por el actor o por una actriz y le da lo mismo lo demás. Lo que tú mencionas del sistema educativo y sobre todo de la educación artística está un poco...
E. 3.130	I.T: Sipo', entonces uno llega aquí a estudiar una carrera artística y cree que uno tiene que aplicar los mismos patrones que aplican afuera, bueno, pero también estamos bajo un contexto universitario en donde las cosas si se dan bajo un patrón educacional, cachai, eh, en donde hay notas, en donde hay asistencias, en donde hay evaluaciones, entonces, ¿qué esperamos po'?
E. 3.131	Y repitiéndote un poco la pregunta, volviendo al tema, para ti, ¿cómo han sido los profesores de acá, de la escuela?, ¿cuántos profesores ya has tenido?, ¿han sido tres profesores de diseño diferentes o no?
E. 3.132	I.T: Eh, dos.

E. 3.133	Dos, ¿cómo han sido esos profesores?, han sido buenas experiencias, pésimas experiencias, porque por ejemplo, ligándolo a mi experiencia educacional, de hace muchos años atrás, claro, yo tuve, eh, profesores de diseño que no eran de mi agrado, entonces por eso me interesa saber, para ti como ha sido tu experiencia del diseño y los profesores.
E. 3.134	I.T: Ha sido grata, sorprendente, en los dos casos, primero y segundo semestre, muy grata, eh, por un lado el trabajo que hicimos con Coydan y contigo, se alejaba, se alejaba de todo lo otro que estábamos haciendo con los otros ramos, cachai, no es que ustedes nos permitieran hacer otras cosas, porque permitirse no es la palabra, sino que ya naturalmente estaba permitido otro tipo de cosas, como lo que decía hoy día el Coydan, como permitirse el error, como que uno acá no se permite el error, menos en actuación, entonces en ese sentido, el proceso de diseño fue diferente, fue sorprendente, en donde teníamos como un contacto, un diálogo constante entre el estudiante y el facilitador. Hacíamos trabajos y el Coydan nos llamaba como a una reunión, ¿te acordai’?, todavía lo deben hacer, y como que él te alimenta de lo que ve de ti po’ y él te dice: “bueno yo te veo así, yo creo que debería’ hacer esto” o “cómo te sentí’ tú”, y es constante, también yo le podría decir a él lo que siento en cuanto a la clase.
E. 3.135	O sea, hay una reciprocidad durante las clases.
E. 3.136	I.T: Si, sí, fuerte, el hecho de la autoevaluación también quiebra con todo este esquema...
E. 3.137	Piramidal quizás.
E. 3.138	I.T: ...sipo’, y es diferente, y tal vez eso hace que también uno como estudiante le tome un peso distinto, para mal.

E. 3.139	¿Para mal?
E. 3.140	I.T: Sipo' porque eso hace que tal vez uno se relaje y empiece a ver que esto no tiene rigurosidad, o que recaer en mí, o que el profe no me va a paquear, que, por un lado es bueno que se haga, es bueno que el profe lo aplique, pero se pierde el sentido, empieza a ser malo cuando uno empieza a aflojar.
E. 3.141	Claro, cuando empieza a aparecer como esta diferencia entre "libertad" y "libertinaje", que uno piensa que puede ser...
E. 3.142	I.T: Tú me preguntaste recién po', de quién es la culpa, del profesor o de los estudiantes y sipo', es difícil.
E. 3.143	Es difícil decidir, quién es el culpable. Eh, ahora ligándolo un poco, por ejemplo, en las clases de diseño tú crees que hay relación con lo que está pasando afuera, con la, con el tema de la educación, con que sería, a qué voy con esto, con lo que está pasando afuera, porque, existe la opción de hacer clases de diseño donde hablen de obras del año, del siglo XV y aprendamos todo el siglo XV o para ti estás clases que has tenido están más ligadas a lo que pasa afuera, a mi realidad, a tu realidad, cómo estudiante, como actor, están ligadas a esta nueva "generación", llamémoslo.
E. 3.144	I.T: Siempre yo creo está ligado a como lo que está pasando afuera, desde el momento en que se dan como estos debates o se permite el debate en clases, como, y no está solo el profesor explicando algo, ahí aplica como, traemos la realidad a la sala desde el momento que nos permitimos conversar sobre ciertas cosas.
E. 3.145	Claro, entonces en estos casos, cuando tú vas a esas clases, lo que decíamos recién, hay una reciprocidad, hay

	un trabajo de que el profesor permite que se contextualice, mientras que el estudiante también habla de la realidad actual, no es solo “yo hablo y no importa lo que digan”.
E. 3.146	I.T: Por ejemplo yo no recuerdo muy bien si, como que temas hemos hablado así en clases de diseño el año pasado, porque, mucha droga (risas).
E. 3.147	Mucha droga en primero.
E. 3.148	I.T: Claro. Pero sí, por ejemplo, ahora el Matías me comento la otra vez, hace tiempo, cuando entro a clases, como que estuvieron en diseño hablando sobre: “qué era un flaite”, algo así.
E. 3.149	Si, tuvimos una clase de “qué es un flaite”
E. 3.150	I.T: Y varios dijeron, varios dieron su opinión sobre que es un flaite po’.
E. 3.151	Hubieron hasta amenazas de muerte.
E. 3.152	I.T: ¿Si?
E. 3.153	Pa’ los flaites, no para los profesores.
E. 3.154	I.T: Yapo’, cachai’, amenazas de muerte y eso, ya empezamos a traer la realidad a la sala de clases, nuestro punto de vista acerca de algo o de alguien y nada más potente o actual, real, político social, que hablar de un flaite po’.
E. 3.155	Sí, eso surgió porque también comenzamos a hablar de, por ejemplo, la técnica, de si Comedia del Arte hoy en día tiene relación, por ejemplo, con Morande con Compañía. Donde claro, ahí surge un debate grande también po’, si es lo mismo, si no es lo mismo; si uno es técnica, el otro no es técnica, entonces, eh, a que voy también con esto de ligarlo a la contextualización, porque, por ejemplo, hoy en día, siguen habiendo compañías que siguen haciendo obras del siglo XV y quizás sumergen, entre comillas, al

	<p>público a una, a un tipo de sueño llevándolo a otro siglo, sin mostrarle lo que está pasando en la realidad, no sé, a lo que quiero llegar es, desde tu punto de vista, tanto como actor, interprete o futuro profesor o director, eh, tú crees que debe existir eso o es más necesario en este momento que la, que se muestren realidades actuales, lo que pasa quizás con temas de drogas en las poblaciones o, por ejemplo, el feminismo, la violencia contra la mujer, etc., etc., o también crees que en un momento se agota.</p>
<p>E. 3.156</p>	<p>I.T: Pero, ¿cuál es la pregunta?, como si ¿creo que debiésemos seguir mostrando este tipo de cosas como del siglo XV o si debiésemos empezar a ocuparnos de lo que está pasando?</p>
<p>E. 3.157</p>	<p>Lo ligo sobre todo porque lo que te preguntaba recién, si, tú crees que por ejemplo en las clases de diseño sigue habiendo está contextualización, o el profesor, por ejemplo, todavía te habla de la escenografía del siglo XV, que la vamos a representar tal cual.</p>
<p>E. 3.158</p>	<p>I.T: No. De hecho, eso fue raro como, claro, igual pudimos haber visto “tipos de escenarios”, “tipos de...” cachai, porque existe po’ y te lo pasan: “bueno, este es el escenario a la italiana”, no sé cómo es. Nopo’ y nunca vimos ese tipo de cosas, porque trabajamos desde otra perspectiva y creo que, no sé, no sé, no sabría decirte como debiese ser o cual debiese predominar, si debiesen haber obras así o el teatro debiese encargarse de esto, pero en cuanto a lo personal, yo prefiero siempre, claro, en una obra o en algún trabajo mostrar un punto de vista influenciado por la realidad y por el contexto actual, eh, un ejemplo, el fin de semana pasado, fui a ver una obra que se llama “Colombina enamorada”, que tiene que ver con la</p>

	<p>Comedia del Arte y claro po', era sumergirte una hora en algo que al final no te entrega nada más que una visión antigua y mezclada un poco con la actualidad, sí, pero con una actualidad estigmatizada en cuanto a la mujer, al rol de la mujer, al rol del hombre, cachai, en torno a lo sexual, a la posesión, a las parejas, al amor, una idealización del amor, que está latente, como ver Morande con Compañía po'.</p>
E. 3.159	Comedia del Arte, Morande con Compañía...
E. 3.160	<p>I.T: Colombina Enamorada po', puta que coincidencia. En ese sentido, las dos se mezclan po', pero no sé si para bien o no sé si con una finalidad tan consciente de querer entregar algo.</p>
E. 3.161	<p>Y por ejemplo, es que, me pasa por ejemplo también que, ahí deriva en otro tema también que creo que es importante que, al final, pareciera que la mala educación artística, lo poco fomentada que está, al final es más culpa de nosotros mismos, como artistas, actores, que de las, el público, o sea, nosotros les mostramos algo que hace que ellos digan: "no pa' que vaí a estudiar teatro, mejor estudia ingeniería, estudia medicina que te va a dar plata", que quizás, en esta sociedad lo que importa en estos momentos es la plata. Te lo pregunto en sentido de, tú crees que al final, ¿estás de acuerdo también con que la culpa de la mala educación artística que hay en el país, es culpa de nosotros, como artistas más que de la gente externa al arte?</p>
E. 3.162	<p>I.T: Sipo', la culpa no es del público o de la gente que recibe el, el mensaje, sipo' es uno y por eso es tan difícil dedicarse a esto de repente, porque hay que replantearse ciertas cosas, como, ¿qué es lo que quiero decir?, ¿a quiénes</p>

	<p>quiero llegar?, ¿qué quiero impactar?, y cuando esas preguntas no están en el trabajo, que son parte del trabajo, hay que preguntárselas, pasa esto, son trabajos vacíos, en faltos de cuestionarse porque lo hacemos también. Y claro, por otro lado, he visto obras últimamente que me han abierto la cabeza en cuanto a lo que está pasando hoy en día y que el teatro tiene que ser un medio como para acusar lo que está pasando po'.</p>
E. 3.163	<p>Hay harto que hacer en realidad todavía.</p>
E. 3.164	<p>I.T: Sipo', si bien, el teatro o las artes escénicas es algo apreciativo, estético, me he dado cuenta que también el teatro, el teatro callejero es un medio pa' acusar lo que está pasando.</p>
E. 3.165	<p>Como decía el hombre del seminario, también es una bomba.</p>
E. 3.166	<p>I.T: Es una bomba po'.</p>
E. 3.167	<p>O como sale en la película "Noviembre", el arte, el teatro es una, el arte es un arma cargada de futuro.</p>
E. 3.168	<p>I.T: Sipo'. Eso. Fui a ver "Mateluna", ¿no viste Mateluna?, que, de Guillermo Calderón, que tiene una obra que se llama "Escuela", que dieron "Escuela" primero y después "Mateluna" y "Escuela" trata sobre una escuela de guerrilla en plena dictadura, que se está formando en algún barrio del país y la obra todo el rato es plana, cachai, pero todo el rato te está preparando a ti, como espectador, para la guerrilla, para la guerra, te está diciendo como utilizar una bomba, una pistola, que pasa si, las partes de la pistola, te está enseñando y ahí el conflicto no está en la obra, sino el público, que uno va a ver una obra...</p>

E. 3.169	Claro, que lo toma, que no lo toma, si está bien matar, si no está bien matar, si está bien defenderse o tomarse el poder con las armas.
E. 3.170	I.T: Sipo' cachai, y que entraí' a ver algo y al final salí, saliste de una clase, no saliste del teatro, saliste de una clase de defensa personal y de una guerrilla, cachai. Y está, este proceso, está obra fue ayudado por Jorge Mateluna, que fue integrante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que ellos, lo ayudo como, con la obra, con esta gente que era, que hacía teatro y que no cachaba de esto, este lo ayudo y pasa que este loco un día lo acusaron de un, de asaltar un banco, puso una bomba supuestamente, siendo que es inocente, está preso actualmente.
E. 3.171	Bueno, ahí también hay muchas controversias con todo lo que supuestamente hicieron.
E. 3.172	I.T: Sipo', lo tienen preso porque, porque es una persona que sabe mucho, sabe mucho como de defenderse y como, es una amenaza para el Estado.
E. 3.173	Hay que guardarlo, hay que esconderlo.
E. 3.174	I.T: Sipo', hay que esconderlo. Entonces ahora está culpable de algo que no hizo y claro, está "Escuela" y ahora estos locos hicieron una obra que se llama "Mateluna", que habla sobre Jorge Mateluna. Y claro, ahí me doy cuenta como el rol que tiene el teatro...
E. 3.175	Fuerte.
E. 3.176	I.T: Fuerte po', o sea que, voy a ver "Surinam", que me habla de las series de Netflix y que se gastó mucha plata ahí y no entiendo que chucha o...
E. 3.177	O voy a ver "Mateluna".

E. 3.178	I.T: Que son formas de, no sé, gustos varios distintos po', pero ahí yo me cuestiono que, que debiese ser el teatro en nuestras vidas, como debiésemos aplicarlo.
E. 3.179	Bueno, por mi parte no tengo nada más que preguntarte, fue una conversación humanamente hablando, no sé si quieres decir algo, agregar algo antes de terminar.
E. 3.180	I.T: Eh, no sé, de que, agregar de que, ahora recién después de esta conversación o durante cuando veníamos caminando, si me doy cuenta como de lo importante que llega a ser el diseño, tal vez, o sea, no es así como: "aah, es muy importante el diseño", no, pero, si me doy cuenta de que no es una cosa sin la otra de repente y que hasta el propio vacío como dices tú o el teatro pobre puede llegar, porque es un lenguaje.

Entrevista a P.F.

E. 4.1	Lo primero que quiero saber, para ahondar en este tema de diseño, es, cómo tú lo abordas, en qué sentido, si lo abordas desde el nombre de “diseño teatral” o desde el nombre de “diseño escénico”.
E. 4.2	P.F: Diseño escénico. O sea, como que en el compendio del diseño teatral, que la única escuela, la Chile, como que hace rato ya le estamos diciendo diseño escénico, de hecho, no se le ha cambiado el nombre a la carrera por cosas de formalidad más que nada, pero es diseño escénico porque al final uno lo que comprende hacer es como la construcción visual de imágenes en el escenario, en cualquiera de sus formatos, que un diseñador teatral está capacitado, o debiese estar capacitado, o tiene la estructura de la construcción de imágenes pa’ poder diseñar tanto una obra de danza, como una ópera, como una performance, como un evento o un recital, o un desfile de modas, cachai.
E. 4.3	Entonces está más ligado ya a salirse un poco del teatro y empezar a verlo como un mundo más amplio, para tener más opciones también.
E. 4.4	P.F: Pa’ tener más opciones y porque ese es el rol que cumple. Diseño teatral es un nombre que le pusieron acá y en pocos lados en realidad existe el nombre diseño teatral, es generalmente diseño escénico, por lo mismo, porque las escuelas enseñan a la construcción visual en el escenario, desde la base, lo que pasa es que la teatralidad es lo más complejo, cachai, como no podí comparar el diseño de una obra de teatro con el diseño de un recital, como en términos

	de construcción y de capas de lecturas y toda esa huea, entonces partiendo de la base de, del teatro, como que te capacita para desarrollarte en otras áreas.
E. 4.5	Como aprender lo más difícil para después...
E. 4.6	P.F: Eso, lo más complejo.
E. 4.7	Y tú, ¿cómo llegaste al diseño?, como te dio esta idea de entrar a estudiarlo o navegarlo.
E. 4.8	P.F: Más que nada, fue por error (risas), yo soy dibujante desde chico, de los catorce años, o sea de siempre, y cuando tenía que estudiar, estaba ahí mirando la malla, eh, tenía que entrar a estudiar si o si, una porque, o sea, tenía que entrar a estudiar algo en una universidad estatal, ese era mi primer pie forzado, no existía el CAE, ni una de esas huea, existía el crédito universitario nada más, entonces no tenía la opción de estudiar en privadas y quería dibujar, pero no quería ser artista visual porque no me, era, encontraba demasiado, a esa edad, chico, dieciocho años, lo encontraba demasiado elitista, burgués, toda la huea del arte, como que la sentía demasiado lejano, para mí no tenía el circuito, no tenía amigos, nadie era artista, no conocía ningún artista. El diseño gráfico lo encontraba demasiado mercenario en términos de trabajar con corporaciones, con marcas, con hacer trípticos, tampoco conocía esa otra parte del diseño gráfico más artística y veo esta carrera de diseño teatral que tiene ramo de dibujo casi todos los años y como que dije ya, voy a estudiar esto, o sea, y el puntaje me daba para dar la prueba especial, saqué seis treinta en la prueba de actitud y cuando doy la prueba especial, eh, quede pa' dentro, era, era, venía de recoleta, así como de, mi hermano es metalero, todos mis amigos eran metaleros, eh, como de otro ambiente po',

	más, más, amigos trabajadores, obreros, cachai, como que el mundo del arte no estaba...
E. 4.9	No lo conocías tanto.
E. 4.10	P.F: No lo conocía nada, y eso que dibujaba, como que estaba más ligado al mundo del rock, como a los tatuajes, esa onda.
E. 4.11	Quizás era porque el dibujo igual es un poco más hermético de repente.
E. 4.12	P.F: Si po'.
E. 4.13	Como que tenía que estar ahí siempre, cuesta salir.
E. 4.14	P.F: Y, como se llama, voy a la prueba especial y me encuentro con puros seres extraños, como puros seres raros y cada uno con su rollo y viendo sus portafolios, sus dibujos en carboncillo, con papel craft, bueno yo dibujaba con cualquier huea y como que me maravillo la huea, como que encontré que había un mundo para hueones raros como yo y me fue muy bien en la prueba especial, saqué ocho gambas en total, entre con ochocientos a la escuela, con la prueba especial. Entonces dije, esta huea, sirvo pa' esto.
E. 4.15	Aquí está mi mundo.
E. 4.16	P.F: Sipo' y me metí al tiro.
E. 4.17	Y ahí empezaste a estudiar el diseño teatral como tal, como carrera.
E. 4.18	P.F: Como carrera, si, el 2001.
E. 4.19	Ya, y de ahí, después de haber estudiado el diseño teatral, haber trabajado quizás en algunas cosas, ¿cómo llegaste al mundo de la pedagogía?, porque hoy en día haces clases en la Humanismo Cristiano, tienes algunos ramos, como llego esa decisión de pasarte a la pedagogía.

E. 4.20	P.F: No sé hueón (risas). No sé, estaba el, lo que pasa es que, salí de cuarto y me llama, me pidieron ser ayudante altiro.
E. 4.21	¿En la Chile?
E. 4.22	P.F: En la Chile. Ser ayudante de, ¿de qué fui ayudante primero?, de iluminación y después, así como, fui ayudante de iluminación, fui ayudante de escenografía y después, como una profe se enfermó, la reemplace, en diseño aplicado y la reemplace y después la profe, después el otro profe se murió y que me pasaron el ramo de ese profe y así.
E. 4.23	Y ahí te fuiste quedando.
E. 4.24	P.F: Claro, ese fue un camino natural. Me empezaron a llamar para hacer clases también porque, cuando estaba estudiando, armamos una compañía de teatro, eh, de calle y nosotros fabricábamos, construíamos todo y hacíamos muñecos y toda la huela, chico, como diecinueve, entonces al ramo que me invitaron fue diseño aplicado, que ya no existe, que es un ramo de materiales, construcción y ahí empecé, y después, yo también fui creciendo, también yo, como a los veintisiete, veintiocho años, me llaman a hacer el ramo de espacio no convencionales en la Chile, que es como, escenografía en espacios no convencionales, porque, por mi experiencia en el teatro calle, ya llevaba, como con la compañía, siete años y era como de los pocos diseñadores, junto con mis colegas de la compañía que nos habíamos especializado y trabajado...
E. 4.25	Específicamente en la calle.
E. 4.26	P.F: Entonces fue como que, nos llama, o sea, me llamaron a cumplir ese rol y con la compañía también, paralelo, como trabajo compañía, caleta de talleres, como en

	poblaciones, barrios, comunas, entonces ahí yo creo que la pedagogía se fue afirmando, me toco enseñarle a cabros chicos, a viejas, viejos, maestros, eh, colegas.
E. 4.27	Ahí empezaste a ver, quizás el mundo del arte de otra manera.
E. 4.28	P.F: Sipo', sí. Más que nada era porque había adquirido un conocimiento que no muchos, o una expertis de algo que no había, como, como, esa obsesión por estudiar el diseño pa' calle, así una huea súper específica.
E. 4.29	Me interesa conocer eso igual, esa realidad, por ejemplo de cuando hacías talleres y tenías que, porque realizabas talleres yo creo que de diseño, ¿cierto?, específicamente. Si te acuerdas qué relevancia tenía para esas personas el saber que de algún modo le estabas enseñando algo de, relacionado con el teatro, pero que no era con la actuación.
E. 4.30	P.F: Eh, ha sido súper complejo, de hecho, ya no lo hago, por lo mismo, porque eh, la gente, el espectro de personas que tomaban los talleres, es el mismo espectro de los diseñadores, me refiero a que, hay mucha gente que ama el teatro y que quiere hacer teatro, pero no quiere actuar po', es extrovertida, más introvertida, le gusta más la imagen, le gusta cómo construir realidades desde otro lado y generalmente tocaba que la gente que tomaba los talleres cumplía ese perfil po', que, cuando hacíamos los talleres, lo hacíamos como compañía, entonces hacíamos junto, taller de actuación, de diseño y de música, entonces los músicos obviamente se iban a la música, la gente que tenía aptitudes pal' dibujo, manualidades, que le gustaba construir.
E. 4.31	Se quedaba en diseño.

E. 4.32	P.F: Se quedaba en diseño. En algunas partes, en otras partes, en otras comunas, no sé po', tiraban a los cabros chicos, como para entretener a los pendejos y ahí no funcionaba nada.
E. 4.33	Era como que lo fueran a pasar bien y listo.
E. 4.34	P.F: Claro, una vez me toco hacer en La Pincoya, un semestre, taller de diseño y, lo mismo po', eran como las personas que querían aprender algo que tenía que ver con la, con el dibujo, con la plástica, entonces no tenían ese conflicto, porque el que quería actuar, actuaba nomás. Ahora, siempre, siempre ha habido personas que le gustan hacer las dos cosas y que trataron de tomar los dos talleres, pero tiene que ver con intereses, como que no entran en conflicto.
E. 4.35	Hoy en día, el diseño para ti, ¿qué sentido tiene?, como lo ves en Chile.
E. 4.36	P.F: Creo que es una disciplina que está en, o sea, el teatro en general, es joven en Chile y creo que el diseño es más joven y creo que se ha pegado un salto los últimos, yo creo, como quince años, desde la, desde cómo, que tiene que ver con los teatros independientes principalmente y con, con, más el concepto del diseñador más de autor que el diseñador más como del oficio, entonces hemos visto como nuevas estéticas, nuevas puestas en escena, ya no tan tradicionales y creo que el teatro, hoy día que ya cruza como las barreras de ser simplemente representación, ha llevado a nuevas formas de explotar el espacio escénico y creo que el diseño en eso ha sido bastante responsable, como en esa nueva construcción de esa nueva visualidad, que va más allá de la idea de figura-fondo, como del actor-fondo, que es una huea más vieja que el hilo negro.

E. 4.37	En ese caso, podríamos decir que, el diseño ha ido tomando mucha más relevancia o está a casi la misma importancia que la, que el actor.
E. 4.38	P.F: Es que, yo creo que siempre ha estado a la misma importancia, si me preguntaí' a mí, como que, no es que alcancé más relevancia, es que, es que, depende mucho en realidad, porque por ejemplo en mi experiencia, así personal, particular, a mí me llaman para proyectos donde el diseño está diseñado antes que lleguen los actores.
E. 4.39	O sea, tú llegas ahí a casi construir.
E. 4.40	P.F: Claro, porque, hay algunos directores que les gustan trabajar ya con la plástica, porque no es solo la imagen, cachai, es desde donde se construyen las convenciones, de ¿cuál lenguaje se va a usar para crear los espacios?, cachai, si es con visuales o es con, con una palabra que me enseñó David Coydan, o con sinécdoque, que si es una parte por el todo, que si es el todo por una parte, si es una metáfora, si es espacio vacío, si lo que vamos a mostrar es la crudeza del teatro, si lo que vamos a hacer es una ilusión. Toda esa huea son conversaciones que a veces los actores ni siquiera se enteran, malamente, por malas prácticas en el teatro yo creo.
E. 4.41	De algún modo se pierden ese proceso también.
E. 4.42	P.F: Se lo margina, diría yo, se lo margina más que se lo pierden, como que me he dado cuenta que hay muchas personas que creen, muchos directores creen que no es importante que el actor sepa como la estructura del lenguaje sobre la que está trabajando y es un problema yo creo que del teatro de acá, uno va a ver el teatro y cachai que están en una tecla, que la puesta en escena, que la teatralidad...

E. 4.43	No está completa, o sea, está la escenografía muy bonita, muy bien preparada, pero el actor está delante de todo y apenas toca la mesa.
E. 4.44	P.F: Exactamente. Y actuando en otra tecla, cachai, como pasa caleta esa huea.
E. 4.45	No hay, por ejemplo, eh, te lo planteo también, como desde el punto de vista del Cirque du Soleil, que es algo de afuera, ya que lo planteamos como de que aquí en Chile el teatro está más joven que afuera, eh, de algún modo, en el teatro du, o sea, en el Cirque du Soleil, el diseño si tiene una labor importante junto al actor porque hay un complemento.
E. 4.46	P.F: En el Teatro du Soleil también.
E. 4.47	Si, como que ahí está mejor desarrollado en sentido de, se trabaja con las cosas de un modo, con todo, o sea, la música, la luz, los personajes, todo tiene un complemento, eh, por qué te lo pregunto, por el sentido, por ejemplo de lo que hoy en día podría ser la performance, de que algún modo, se está poniendo mucha cosa en escena, se está, y el actor se está como alejando, al final están habiendo más intervenciones que representaciones teatrales, será porqué está mal visto el tema de la performance o porque se mantiene esa premisa de que tú dices de que el teatro es muy joven acá.
E. 4.48	P.F: No entendí la pregunta, perdona, disculpa, de nuevo.
E. 4.49	Si.
E. 4.50	P.F: (risas) Estoy medio adormilado.
E. 4.51	Es la hora, es la hora. Está la performance, que por ejemplo, hoy día, tú vaí pasando por la calle y veí que hay un grupo de actores que quiere hacer una performance, pero está performance está desarrollada en sentido de que

	<p>pusieron, de que hicieron una instalación, pero el actor no está participando de esa instalación, o quizás participa lo más mínimo. A lo que quiero llegar es, si de algún modo, el diseño está tomando más relevancia que está dejando al actor afuera, hoy día, como por lo que estará pasando en el mundo, que el actor está evitando actuar, como ves tú esa...</p>
<p>E. 4.52</p>	<p>P.F: Es que la performance, es la performance po'. Me refiero a que la performance, casi como que no se busca la actuación al final, se busca el estar, cachai, y el estar, puta que son límites complejos porque un actor sentando en una silla sin hacer nada, está actuando po', en una instalación. Está actuando y está actuando caleta, brigido, está dándolo todo, puede estar dándolo todo sin visiblemente ver nada, son distintos estilos, cachai, entonces, yo creo que, están llegando un poco a lo que es el teatro contemporáneo también po', no está huea del actor como primer actor parado tres cuarto, mirando pa' delante pa' que lo vean, cachai, como que creo que el teatro está, y en el mundo ya se entendió, pero acá sobre todo, están entendiendo que el actor es un signo más, un signo importante, pero un signo más dentro de la escena y como signo, no tiene que estar todo el rato así vibrando y saltando, si no que puede tener un viaje, donde poco, puede hacer mucho, como que es una nota, es el instrumento principal de una banda o de una orquesta, pero ese instrumento no tiene por qué estar sonando arriba, arriba en la primera línea de la melodía todo el tiempo, de hecho se tiene que poner más atrás, para que cuando le toque meterse con más fuerza.</p>

E. 4.53	Se está entendiendo que es parte de ese complemento que tú dices.
E. 4.54	P.F: Sipo' y ahí tiene que ver con la pregunta anterior, que creo que tiene que ver que los directores, sobre todo los jóvenes, o hartos directores jóvenes, se están dando cuenta, o sea, como que están asumiendo más poética, más particulares y más propia, cachai, más allá del simple hecho y el simplón hecho y lo digo así casi despectivamente, de "aquí está tu texto", pa' todo el equipo, no estoy hablando solo de actores, como: "aquí está tu texto, montémoslo", onda, "elijamos está obra y hagámosla", que es el paso que ha tenido el 80% del teatro. Sino que es: ¿qué vamos a hacer?, ¿qué queremos decir?, ¿qué texto elegimos?, ¿cómo se lo vamos a representar?, que esa pregunta...
E. 4.55	Se la están saltando.
E. 4.56	P.F: Se saltan muchas veces y creo que son menos las, los directores y menos los grupos que se la están saltando, es como vamos a representar esto, cachai.
E. 4.57	Hay una necesidad también, como de esto, de hoy en día hacer todo rápido también, como de, ya saquemos obras, saquemos obras, saquemos obras, da lo mismo como, pero saquemos, tengamos diez pa' año, pa' de algún modo ganar plata, ganar plata, ganar plata.
E. 4.58	P.F: Entre comillas (risas)
E. 4.59	(risas) Claro, entre comillas, tampoco se gana tanto. Pero claro, está como esa necesidad de apurar todo porque...
E. 4.60	P.F: Sí, sipo'. Es que bueno, hay mucho teatro, hay mucho y hay mucho desechable también.
E. 4.61	Pero por ejemplo, será que este apuro, por hacer teatro o de las compañías de repente de querer adelantar todo, de

	que evitemos procesos, evitemos, solo actuemos y ya, será, tendrá, estará ligado con que la educación artística igual tiene un problema en Chile.
E. 4.62	P.F: Está ligado al capitalismo completamente, pa' todo, lo chorrea pa' todos lados.
E. 4.63	Por qué te lo pregunto, retomando mucho lo que estábamos hablando recién, porque de algún modo, cuando se enseña teatro, ya sea en las escuelas de teatro o en los colegios, donde sea, se sigue incitando a que el actor es el importante, en que hay que actuar para ser importante, de que tení' que trabajar en la teleserie para ser importante, entonces aún se sigue viendo el teatro como ir a la tele, por ende, la educación artística está...
E. 4.64	P.F: O sea, ahí ya de la educación artística en los colegios, yo ahí no cacho mucho en que se está moviendo, como en que parámetro está, pero si, y eso va a seguir también, si yo creo que el mito del teatro como, el mito de confundir el teatro con la tele primero, y el mito de que, como, de que para hacer teatro solo se tiene que actuar, es una cosa que yo creo que se da, se va a seguir dando nomás.
E. 4.65	Va a ser eterna casi.
E. 4.66	P.F: Si, porque el actor es la cara visible del teatro y está bien, si uno no trabaja para ser la cara visible del teatro, entonces las personas de afuera lo van a seguir entendiendo así y está bien, los temas es que los que hacemos teatro y nos dedicamos, no nos sintamos así.
E. 4.67	En ese sentido, será culpa de nosotros, como personas artistas, del mundo del arte, que la gente público siga creyendo eso, o será problema del público que ve mal el teatro entre comillas.

E. 4.68	P.F: No, nunca va a ser problema del público, no puede ser el público el que ve mal el teatro, si uno no ve mal, cachai, si no es como se muestra y el como se muestra, claro, es culpa de esos profes en colegios que invisibilizan las otras partes, porque una cosa es como seguir enseñando lo importante y la otra es invisibilizar lo otro, o menospreciar. La prensa tiene un rol fundamental, ahí, fundamental, o sea, a los diseñadores los eliminan de las fichas, cachai.
E. 4.69	O solo los ponen para decir: “tuvo mal esto, pa’ que usan esto”.
E. 4.70	P.F: Ojalá que fuera solo pa’ eso, pero ponte tú, cuando hacen esta página “Foto Teatro”, le saca fotos a la obra, con tu iluminación, con tu escenografía y en la ficha de la obra no te ponen, no ponen, no existen los diseñadores, en los afiches, en algunos afiches, antes en el GAM, ya no ya, en algunas piezas gráficas te eliminaban, onda, nadie diseñaba, se actuó y la dirigieron, nada más y ahí, la reseña de los diarios también, entonces ahí se hace un daño tremendo, cachai, porque no está la información, porque más de que sepan, o sea quien sea el que diga el diseño, saber que hubo una persona, que hubo, un diseñador integral, “ah, hay una mente que imagino visualmente todo esto”, o entender que hay una vestuarista o un vestuarista, o un escenógrafo, un iluminador o incluso hueón, entender de que hay una vestuarista o hay un vestuarista y hay una iluminadora o un iluminador, ya incluso temas de género de entender de que hay un hombre haciendo vestuario o una mujer construyendo escenografía, cachai.
E. 4.71	O sea, también está, todo este tema del género, de que, la que hizo el vestuario es mujer, el que puso las luces es

	<p>hombre, porque puede mover los focos, es musculoso y todo eso, o el que martillo es hombre. Entonces, para ti, hoy en día, con toda tu experiencia y lo que has vivido, ¿qué significa para ti ser parte del diseño teatral o diseño escénico?</p>
E. 4.72	P.F: ¿Qué significa para mí?
E. 4.73	¿Cuál es tu rol también?, se podría decir.
E. 4.74	<p>P.F: Mi rol, o la pregunta difícil, es como meterse así en la cama. El rol del diseño, mi rol, pucha ha sido bien bonito este rol que te explicaba como del diseño del teatro de calle, como que ha sido bien bonito, me lo busque también como que el reconocimiento desde ese lugar del diseño, como de volverme “experto” en eso, como la necesidad de eso, pa’ mi es una necesidad también de eso traspasarlo, a los actores o diseñadores, por lo mismo que hemos hablado todo el rato, porque una cosa, ya el diseño está invisibilizado y ahí el de calle es transparente, como que no se entiende, o cómo de lograr hacer entender que la lógica de la construcción es distinta, visual, y ahí creo que mi rol ha sido importante porque he logrado como establecer que existe un diseño para teatro de calle, he logrado establecer en escuelas, en la misma Chile, en la Humanismo, en el Arcis en su momento también, en talleres, entonces eso es, y no solo ha sido como porque me han llamado a hacer clases, sino porque también, con el trabajo con la compañía, con “La Patriótico Interesante”, fue como que se estableció de ahí, desde esa premisa, una compañía que tenemos parte, estamos divididos entre músicos, diseñadores y actores, como en partes iguales, entonces como defender la imagen, la visualidad en la calle ha sido también una premisa, como no pasar por alto,</p>

	<p>entonces eso ha, me ha llevado a que, eso lo he podido ir transmitiendo a otras personas y como ir tratando de alguna otra forma, que es un objetivo que también hemos logrado con la compañía, de hacer escuela de eso po', como de enseñar teatro de calle, de enseñar visualidades de teatro calle, música pa' teatro de calle, entonces ahí yo creo que he cumplido un rol, porque aparte cuando me llaman, me llevan a la sala de vuelta, porque fue que yo ya no estaba en la sala, como que me llaman y dicen: "oye, diseñanos la obra", está obra, el Marco pa' "La Resentida" y Sebastián Jaña también, cuando como que me agarran pa', devuelta pa' la sala, yo vengo de vuelta, pero vengo de vuelta con ese rollo y ahí también voy como diseñando desde otro lugar yo creo, no sé si será mejor o peor.</p>
E. 4.75	Pero viendo el espacio de otra manera.
E. 4.76	P.F: Pero claro, viendo el espacio de otra manera, como más, menos, desde una mirada menos cómoda...
E. 4.77	¿Menos estructurada quizás?
E. 4.78	P.F: Menos estructurada, como que creo que salir, diseñar desde la calle, donde tení' que mirar, donde está' haciéndolo, como dónde está' haciendo el teatro, entender la, la arquitectura de donde está' haciendo el teatro, me llevo a que en la sala volviera y entendiera la arquitectura de los espacios que estaba construyendo y no dar nada, que me he dado cuenta después mirando, por sentado o por dado, esa arquitectura que es el teatro en sí mismo, cachai, como partir realmente de cero cero y por ahí yo creo que ha sido un rol que he cumplido, o que me ha gustado o yo me engrupo que lo hago bien.
E. 4.79	Me acuesto pensando que lo hago bien.

E. 4.80	P.F: No si lo he hecho bien, los roles no son hacerlo bien o mal, o sea, los roles pueden ser buenos o malos y no sé si será bueno o malo, pero el rol que me han dado y que me he asumido yo también.
E. 4.81	Vamos a pasar ahora, al mundo de la pedagogía y de las clases de diseño. Me interesa saber, sobre todo, desde tú experiencia, ¿cómo ves tú hoy en día la enseñanza del diseño?
E. 4.82	P.F: Me es complejo verla, porque no veo mucho lo que hacen los colegas, entonces no podría hacer un diagnóstico de lo que hacen los colegas, ¿cómo es la enseñanza del diseño?, como de mis reflexiones de la enseñanza del diseño si te puedo hablar.
E. 4.83	Si.
E. 4.84	P.F: A mí me pasaba que desde que estoy en la escuela y veía a los actores en la Chile que tenían diseño y le hacían hacer maquetas y vestuario, no, vestuario es más coherente, pero hacer maquetas, yo los miraba trabajando ahí y todos tullidos tratando de hacer algo que no les correspondía.
E. 4.85	Claro, maquetas de escenografías, palitos de maqueta.
E. 4.86	P.F: Sipo', todo eso. Que lo encontraba igual de ridículo que a mí me hacían actuación po', cachai, que a mí me hicieran actuación, yo tuve actuación en la escuela y creo que el que me enseñó, sin querer, como mi actitud pedagógica frente al diseño para actores fue Rodrigo Pérez, que él me hizo actuación a mí, a mi curso y el loco agarro y la primera clase y dijo: "yo no les voy a enseñar a actuar, o sea, no les voy a hacer actuar, no les voy a enseñar a aprenderse un texto", a diferencia del curso anterior y el que vino después de nosotros, al curso

	anterior le decían, ya este es el texto y vamos actuando cachai, y apréndetelo.
E. 4.87	Y muévete en escena...
E. 4.88	P.F: No, una obra, actuar obras. Como toda una situación de presión y de tiempo que es inútil igual, nadie dice: “desde ahí saqué la experiencia actoral”, bueno, al final terminaba siendo un, una caña de pescar pa’ actores, ahí habían talentos que estaban perdidos en diseño y se los llevaban pa’ actuación, varios, varios. Bueno la cosa es que este Rodrigo Pérez va y nos dice: “no les voy a hacer na’ de eso, sino que lo que quiero que logremos con este curso, que ustedes entiendan, que es lo que sucede con un cuerpo en escena, que lo vivan, que sientan la escena desde adentro”, y a eso nos dedicamos, cachai, todo el semestre y después finalizamos el semestre y quedamos “ooooh”, y desde lo más básico, como empezar haciéndose masajes en el escenario, como todo el proceso del actor con el cuerpo en el escenario, hasta como: “tú párate ahí, tú párate ahí, que te pase esto”, como hacerte pasar por emociones y el otro resto del curso mirando, fue súper claro, desde ese lugar tan básico o tan basal del teatro...
E. 4.89	Pa’ entenderlo después en el diseño igual.
E. 4.90	P.F: Absolutamente, porque entendí’ tu cuerpo en el espacio, te veí’ ahí, veí’ de afuera la construcción más simple, más elemental. Entonces cuando me tocó a mí, me ofrecieron hacer clases, como que quise llevar un poco esa misma experiencia, pero al revés.
E. 4.91	Hacia los actores, ahí empezaste a trabajar de esa manera cuando empezaste a enseñarles diseño a los actores.

E. 4.92

P.F: Sipo', como hacerles sentir, no quería que, actor, tuviera que estar parando una maqueta, intentando saber cómo se pega con agorex, o todas las mañas que hay para hacer maquetas o cómo enseñarles a usar, hoy día les tení que enseñar a usar programas 3D, cachai, que son herramientas que sí les pueden servir, obviamente, pero que son una demanda de tiempo que entre que se está aprendiendo la obra y el trabajo de movimiento, mejor que, lo que más necesitaba un actor era entender justamente todo esto que estamos hablando, la importancia del diseño y saber desde, más que construir todo, porque esa es la pega del diseñador, no pretender que un actor diseñe, así como, por sí todos, ni que todos los diseñadores actúen, sería una estupidez po', lo más lindo es que haya gente experta en su área, pero que si un actor sepa como que sucede con lo que tiene a su alrededor, con la materialidad, con los objetos y entenderse a él, como signo en escena y que ese signo está en diálogo con la mesa, con la silla, con el fondo, o con, con la luz y saber construir y proponer desde ahí. Y así empecé a enfrentar la pedagogía más claramente, que fue justamente en la Humanismo, como, porque yo había hecho reemplazo para actores a otros profes, pero nunca me había tocado a mí ser profe directo para actores. Entonces quise traspasar esa experiencia y ahí fue intentar construir el diseño desde lo más basal también, desde el esqueleto, el alma del diseño y que eso lo entendieran absolutamente y desde dinámicas muy actorales, como no, no de dinámicas que hablamos que es más extrovertido grupal del actor más que de introspectivo y solitario del diseñador, entonces eran ejercicios, son ejercicios simples que llevan a entender la composición de

	<p>forma empírica, como partir de la base de trabajo con sillas, mirado desde afuera, primero hacer mirar desde afuera y reemplazar su cuerpo, como reemplazar la figura del actor por sillas, para entender como las sillas funcionan en el ordenamiento espacial, pueden contar distintas cosas, sensaciones y de a poco vamos trasladando, traspasando de sacar esas sillas y sean ellos y que ellos empiecen a actuar y como son, intentar el teatro, no sé po', el teatro son cien capas, partir de la...</p>
E. 4.93	<p>Van pasando capita por capita, van rompiendo como esas barreras de primero verlo desde afuera, pa' entenderlo, pa' después ser parte de...</p>
E. 4.94	<p>P.F: Ser parte y empezar a sumar capas, sumar capas, sumar capas y hay otro, hay otra cosa pedagógica que he aprendido mucho y me ha dado muy buenos resultados, que es, respetar los procesos creativos grupales, no individuales, porque cuando uno se pone a poner notas por proceso individual, cuando son muchos, al final también te podí', como que al final también estancaí', sino que respetar el proceso grupales, de que la cosa vaya avanzando todos juntos, bueno y siempre hay casos de que gente se queda atrás o gente que está cien pasos más adelante, los que se aburren.</p>
E. 4.95	<p>En ese caso, ¿cómo te posicionas tú para enseñar?, como profesor hacía los estudiantes.</p>
E. 4.96	<p>P.F: Yo, sin, con, absolutamente ninguna jerarquía, no, a mí no, nunca, partí haciendo clases muy joven, muy chico, partí como de ayudante a los veintidós y así clase a clase, clase propia, veinticinco, veintiséis, que fue unos ramos como que en la Chile hay de profe guía de taller, profe guía de taller integrado, que era como acompañar a los cabros</p>

	a la construcción, como apoyo técnico o iluminación, si están faltar, entonces yo tenía, no sé po', veintiséis y estaba con cabros de veintiuno, cachai, entonces no tenía mucha distancia de edad y siempre me quede como con esa sensación, no es que me crea cabro chico, pero siempre me quede con esa sensación de que la pedagogía no necesitaba el estatus.
E. 4.97	No necesitaba la jerarquía del profe diciéndole: "ya, muévete, muévete, muévete".
E. 4.98	P.F: No, o sea, es que es como el teatro po', pa' mi hacer clases es lo mismo que el teatro, o sea, hay una, como que tengo pensamientos políticos súper claros en relación al capitalismo y todo, que no vale la pena así como detallarlos y como que mi principal forma de entender, de lograr hacer algo en la vida humana, es que, como no repetir las figuras que justamente uno crítica dentro del aula o dentro del teatro.
E. 4.99	No convertirse en ese profesor que uno tuvo, sino que romper ese paradigma.
E. 4.100	P.F: Romper ese paradigma. Y por ejemplo, eh, las relaciones transversales, pa' mí son, horizontales son fundamentales po', pero con respeto y entendiendo roles y como expertises, cachai, ahí está la clave, como, claro, tenemos, no establezco una jerarquía absoluta, nos reímos en las clases, tratamos de hacer lo más ameno posible...
E. 4.101	Pero se disfrutan.
E. 4.102	P.F: Sí, pa' mi la clase, las clases tienen que ser entretenidas, si o si, sin que sea un juego de payasos y nada po', pero deben ser entretenidas, sobre todo este tipo de clases que son más teóricas, entre comillas, o que no

	son la línea principal de la carrera, tienen que ser entretenidas, dinámicas, hay que sorprender.
E. 4.103	Que no vayan a sufrir.
E. 4.104	P.F: La huea, la cosa es, inspirar, fundamentalmente inspirar, como que más que pasar contenido duros, duros, duros, así como: “ya, el diseño es esto, esto, esto y hasta donde cachaste, no, rojo, rojo, rojo, rojo”, es que entiendan de que existen y los inspiren a lo que los motive después.
E. 4.105	Entrando un poco más, nuevamente en la pregunta que te hacía de ¿cómo se enseña el diseño hoy en día para los actores?, y como tú lo abordas, lo que mencionabas recién, está la necesidad de tú parte, de tú experiencia o de lo que puedes ver, de enseñar el diseño como teoría, en qué sentido, el diseño partió en esta época, estos son los tipos de escenarios, la luz es así, así, o lo ves de una forma más, trabajarlo desde, no sé cuál es la palabra, pero sacarlo de esa estructura de: “vamos a pasar cien maquetas hoy día, apréndanse todas las escenografías, todos los autores”.
E. 4.106	P.F: Ehh...
E. 4.107	Enfocado en los actores, que es lo importante.
E. 4.108	P.F: Sí, sí. No, pa' na', o sea, sí, hago las dos, siempre hago una clase como teórica fuerte, dura, así como, esto es así, fue así, porque así, como histórica...
E. 4.109	Pa' conocer los referentes.
E. 4.110	P.F: Pa' que entiendan de adonde viene y de ahí ya nos lanzamos con lo otro y jamás nunca les haría una prueba escrita de como: “me pusiste atención o no”.
E. 4.111	Claro, así como: “ya, dime las cinco que pase la primera clase”
E. 4.112	P.F: No, de memoria no. De hecho, como mi mirada de las notas con los actores, pucha, hay notas de resultado, pero

	<p>las notas más, las más duras son las de proceso, o sea, como las más intransigentes, me refiero como del actor que no va en tres clases, que se aparece al final, cachai, sobre todo porque trabajo, los trabajos que hago son grupales todo el año, entonces finalmente se empiezan a cagar a los compañeros cuando faltan, he tenido locos que, o locas que no han llegado a muestras y han tenido que resolver ahí, como ese tipo de cosas, ahí es donde he ocupado la nota, así como...</p>
E. 4.113	Como recurso...
E. 4.114	<p>P.F: No y como duro, así como de poner rojos o ese tipo de cosas, no entregaste un rojo, cachai. Tampoco creo como la volá de no poner ninguna nota o como el David, que lo encuentro hermoso, pero a mí no me resultaría como la autoevaluación constante, cachai, si hay notas de autoevaluación, pero no todas, como también hacerles entender de que si están fallando en términos de compromiso al final: “oye loco estaí’ fallando y te lo podí’ echar, y te lo podí’ echar si seguí fallando”, ahí y cuando hay resultado, me refiero a como las muestras finales, claro, como que la nota se parte de que lo hizo.</p>
E. 4.115	<p>En ese sentido, eh, no me gusta mucho la comparación, pero para conocer tu punto de vista, ¿tú crees que es importante que el diseño teatral o el diseño escénico tenga la misma rigurosidad que la actuación?</p>
E. 4.116	P.F: ¿Rigurosidad en qué sentido?
E. 4.117	<p>En, por ejemplo, cuando uno como actor quiere, va a las clases de actuación, claro, está esta rigurosidad de no podí’ faltar o está rigurosidad de ensayar constantemente, de aprenderte los textos, de trabajar con tus compañeros,</p>

	el diseño, ¿tiene que tener esa misma rigurosidad?, de no dejarlo como: “ah es diseño, me puedo relajar”.
E. 4.118	P.F: Mira, como hago yo las clases, la tienen que tener, si no, se van a la cresta. La tienen que tener porque yo no trabajo, no hago materia, no paso materia, vemos referentes, ejemplo, cuando llegué a la Humanismo me di cuenta que los cabros eran chicos, les hice en primero, el primer ramo de diseño, onda segundo semestre de primer año, no tenían ningún referente, entonces pasábamos la mitad del semestre, un tercio del semestre lo pasamos viendo vídeos, justamente mostrándoles: “mira, el teatro puede ser esto, puede ser esto, pero puede ser esto”, como abriendo cabezas, porque, sino, no se podía trabajar y eso eran clases po’ cachai, y el resto son trabajos grupales, entonces si no van...
E. 4.119	Aparte, te gusta trabajar desde la experiencia de ellos, o sea, como desde el conocimiento que tienen, o sea, tú les muestras ciertas cosas, pero tampoco está la necesidad de, por ejemplo, les mostré una escenografía realista del año, del siglo XV, después no está la necesidad de trabajar todo el año en esa escenografía, sino que empezar a buscar desde sus referentes.
E. 4.120	P.F: Sí. Eso es.
E. 4.121	Desde sus realidades.
E. 4.122	P.F: Desde su opinión, desde su mirada, desde sus realidades, desde sus realidades todo el rato, como, al final, como así bien duramente, el ramo de diseño que le hago y que les he hecho intenta enseñarles a observar y a narrar visualmente, cachai, y pa’ eso, no podí’ enseñarle materias duras po’, sino que tení que como activar

	sensibilidades y saber cómo canalizar, como ellos las pueden sacar, eso es po'.
E. 4.123	¿Tú consideras que hay elementos que se puedan aprender en diseño que se puedan utilizar en actuación?
E. 4.124	P.F: ¿En actuación o en el teatro?
E. 4.125	En actuación.
E. 4.126	P.F: Sipo', si están haciendo muestras con diseño todo el tiempo, si están trabajando todo el rato la visualidad, si la única forma de que no lo hicieran es que hicieran teatro negro o teatro en malla negra cachai, en espacio vacío, como ya despojados absolutamente y el diseño igual influenciaría ahí, pero claro, si están todo el rato proponiendo personajes, están todo el rato construyendo, armando visualidad, los actores, todo el tiempo, estudiando sobre todo, están vueltos locos y como represento personaje y que podría tener esto y vestirse así, entonces podrían añadir más capas a eso, sin restarle a la actuación, sino que complementarlo. Por ejemplo, una parte fundamental del ramo, que es el rollo del vestuario escenográfico al final, que es como ellos logran construir un vestuario extra cotidiano, que les modifique el cuerpo cachai, como actores, entonces empezar a descubrir cómo es actuar arrastrando cosas, como sería tú personaje si tuviera un brazo gigante, entonces arrastrar un brazo, o si tuviera un pie más largo, o si estuviera encorvado o si estuviera demasiado recto y eso influye, total y completamente, absolutamente a la actuación, también es hacer entender que la actuación no es estar, lo que hablábamos delante, no es estar parado tres cuartos declamando, cachai, o sea, lo saben, pero llegan hasta cierto nivel en el que ya, en el que podrían por ejemplo, me

	<p>acuerdo una vez que estaba en taller integrado, en la Chile, mi egreso, lo dirigía el Raúl Osorio y era el personaje de un viejo y el loco justamente llegaba a la formalidad del viejo medio agachado y el Osorio, con toda su escuela barbiana, grotowskiana, va y salta y se le tira en la espalda y le dice: “ahora actúa”, con el Osorio, el viejo en la espalda y ahí empecé a cachar como que, claro, eso también es parte del diseño, me refiero como, o sea, ni siquiera es diseño, es como del teatro, solo que se le entiende, se le separa muy duramente, cachai.</p>
E. 4.127	<p>Si, te lo pregunto sobre todo por esa palabra, por separar, porque hoy en día en las escuelas pasa eso, que la actuación va por un camino, el diseño va por otro camino, pero cuando uno sale de la escuela y se enfrenta a esta realidad del mundo teatral, se da cuenta que en realidad estaba todo mezclado y uno se pierde en la escuela porque siempre te lo enseñaron separado, entonces quizás, hoy en día en las escuelas si debería haber un momento en que se empezaran a juntar, que empezaran a hacernos entender quizás a las nuevas generaciones de que uno sale al mundo con todo esto complementado.</p>
E. 4.128	<p>P.F: Claro. Pero es que ahí, bueno es que ahí las, no sé po', que donde yo estudie, no pasaba po', estábamos ahí, mezclados y teníamos tres instancias de que...</p>
E. 4.129	<p>Claro, ustedes en la escuela de la Chile, si no me equivoco es, está diseño teatral, también está vestuario y también está actuación en la misma escuela.</p>
E. 4.130	<p>P.F: Sipo.</p>
E. 4.131	<p>Entonces, claro, hay otra visión de...</p>
E. 4.132	<p>P.F: Y no, tenemos tres momentos, por malla, que nos juntamos, que era taller integrado en segundo año, en</p>

	<p>tercer año y el egreso, todo eso junto, más allá de todo lo que uno logra hacer extra curricularmente, de tener un departamento lleno de gente haciendo teatro po', cachai. Entonces como que ese, me han hablado harto de lo que tú me está' diciendo, pero pa' mí es un poco como complejo porque yo no lo viví, no sentía que el teatro no tenía actores, yo iba a maquillar a locos pa' su muestra de actuación y ellos iban a ser modelos de mis muestras de diseño.</p>
E. 4.133	Entonces de algún modo estaban complementados.
E. 4.134	<p>P.F: Si, y más encima con este trabajo con "La Patriótico Interesante", que fue mi otra universidad al final, más todavía, porque estábamos ahí trabajando, me dedicaba mucho a hacer máscaras al principio, entonces me sentaba a mirar ensayos horas y hasta que le veía la cara a un actor, ensayando, de lo que el proponía y esa cara la dibujaba y esa cara me iba a modelar y esa cara la exageraba...</p>
E. 4.135	Y salía una máscara.
E. 4.136	<p>P.F: Y una máscara de ese actor, de su gesto, de lo que el proponía. No era como en mi casa, viendo películas rusas y como, me gusta ese personaje de comic y lo voy a hacer, no era como ver que el ensayo, que la escena, empezaba a sacar y eso meterlo de nuevo, entonces al final, yo le entregaba la máscara al actor y el actor se la ponía, por ejemplo, el Pancho, que era de la Finís y que tampoco tenía este proceso, entonces no era natural, y era como: "oye, hueón, pero me queda muy cómoda", pero hueón, soy tú po, es tú, es lo que tú hiciste yo lo lleve a máscara.</p>
E. 4.137	O sea, de algún modo, siempre viviste esa complementación.

E. 4.138	P.F: Siempre lo he vivido cachai, y por eso todavía me choca cuando veo tanta separación, desde el mismo mundo de los diseñadores, de los actores a los diseñadores, como tan lejos, a veces cachai, tan distanciado, que pa' mí siempre y las mejores creaciones que he hecho son, van, las mejores experiencias que tengo, o sea, en procesos son terribles, pero como de resultados, que es con "La Resentida", que también es así, los cabros van trabajando, trabajando y ellos proponen el espacio cachai, entonces yo llego después y ellos llegan y tienen un, ya tienen un círculo, entonces llego después y vengo con, como agarrar eso y moverlo, agrandararlo, ponerle más capas cachai, como a complementar, a arreglar o darle cimiento a lo que ellos están construyendo en escena, no voy a la misma cantidad de ensayos que "La Patriótico Interesante", pero si voy como...
E. 4.139	Pero si los acompañas como en partes del proceso.
E. 4.140	P.F: Si, caleta. Como enfermos de la cabeza aparte, ensayan todo el año, todo el día, entonces como que...
E. 4.141	Si y no con "La Resentida", tienen un estilo de teatro súper claro, entonces se nota que trabajan, trabajan, trabajan.
E. 4.142	P.F: No, todo el día. Entonces, hay voy recogiendo y claro en las escuelas creo que, creo que la, cuando no hay diseño, es que sabí' que el problema de las escuelas y esto es de todas las escuelas, la Chile salvaba porque tenía está cosa, de que estaban las dos escuelas ahí, el problema es que están muy a merced del profe que les toque cachai, y lamentablemente la mayoría de las escuelas no, hay una malla que es ficticia, pero al final es el taller de dirección del profe que tenía po'.

E. 4.143	Sipo', por ejemplo a mí me paso un caso, que viene relacionado con la siguiente pregunta, de que una vez tuve, bueno yo me dedico a sacar fotos, igual hago hartas cosas aparte de ser actor, entonces pa' un día del teatro, tuve la oportunidad, saqué fotos pal' día del teatro, todo el tema y claro, después llego a una clase de actuación con un profe que me dice: "pero usted por qué saco fotos, si usted es actor", entonces yo quede así como: el profe me está diciendo que soy actor entonces solamente tengo que actuar, nada más. Y aquí viene la pregunta y te la hago en sentido de, ¿si un actor solamente quiere actuar, no quiere hacer nada más de su vida, existe para él la necesidad de tener que aprender diseño?
E. 4.144	P.F: Sipo', completamente. Es que no podí actuar si no sabí' que soy en el escenario po', si no, estái' solo po', onda si no sabí, o sea, tení' menos herramientas como actor de oficio, pal' teatro de hoy me refiero.
E. 4.145	Claro, es necesario conocerlas.
E. 4.146	P.F: Si, por ejemplo, si te toca actuar frente a ese mueble amarillo, entender que está proyectando ese amarillo po'.
E. 4.147	Claro, es como todo lo que hay hablado también del tema del proceso, no solamente ser el actor divo que llega al final de que está todo hecho y ya, aquí me paro yo y declamo.
E. 4.148	P.F: No, porque podí usar ese color, complementarlo con las emociones que estái' transmitiendo, como estái' diciendo un texto, o sea, si llegái' y te estái' diciendo un texto y saber cómo hacer el contrapunto, como actor, como el contrapunto desde la emoción del espacio, o reiterativo, o sutil, o si entendí' de que la escenografía ya algo está diciendo, entonces tú lo podí ocultar más, podí guardar ese secreto, como que son herramientas pa' entender, si

	<p>no quiere decir que tenga' que parar ni diseñar todo, sino que saber desde donde está' construyendo. Mi experiencia con actores, secos actores, mis mejores experiencias con los secos actores, son los actores que saben proponer vestuarios por ejemplo.</p>
E. 4.149	<p>Claro, con los que no se quedan solo con la necesidad de: "¿dónde me muevo?, ¿dónde me pongo?"</p>
E. 4.150	<p>P.F: Nopo', que llegan a los ensayos, proponen sin esperar de que eso, bueno, ahí está el límite visible, sin esperar de que esa propuesta sea la final, porque ellos entienden que están dentro también, pero si entendiendo de que tienen que empezar a proponerse, sobre todo estas cosas que hablábamos, entender de que el personaje tiene una modificación corporal, entonces cuando ellos mismos las proponen y uno agarra esas propuestas, lo que te hablaba delante po'. Pero creo que un actor que se quiere dedicar, o sea, partiendo de la base de que un actor actúa, simplemente, entre comillas, o, o sea, es lo que hace po' y es experto en eso, tiene que saber, tiene que entenderse como signo y tiene que entender al final la teatralidad po', que eso es, como lo que pasa en el teatro, que no es la palabra hablada.</p>
E. 4.151	<p>Y cuando te llega, o sea, cuando llega a la clase un estudiante que tiene está realidad, de que solo quiere actuar, entonces no le importa nada más, por ende, va a la clase de una manera, podríamos decirlo, tosca o aburrido, ¿qué herramientas tienes tú o de qué manera logras desarrollar e incentivar y motivar a ese estudiante pa' que sea parte de la clase?, y no se quede solamente queriendo pasar el ramo lo más rápido posible.</p>

E. 4.152	P.F: Que como son trabajos grupales, si no lo arrastro yo, lo arrastran sus compañeros cachai, eso es lo entretenido, o sea, me he dado cuenta po'.
E. 4.153	Se exigen entre ellos.
E. 4.154	P.F: Sipo', porque claro, el loco también está ahí, le está afectando, entonces lo agarran y lo obligan a meterse en el rollo y aparte como todo esto que hemos hablado, es desde donde enfoco las clases también cachai, entonces no les pido que hagan cosas, no les pido artesanía ni que hagan cosas difíciles, sino que les pido actuar cachai.
E. 4.155	Claro, trabajen desde su realidad.
E. 4.156	P.F: Sipo', como que, al principio que no es actuar, que es mirar, es a través, son entretenidos, lo hago entretenido, de verdad, porque son clases que las he hecho a cabros chicos de quince años, que están en talleres pa' ser actores, les he hecho a tatas, son cosas como de cualquier persona, si tú se la explica' a cualquier persona, la puede entender y una vez que la entiende, se le puede abrir una puerta en la cabeza, entonces, cuando esta' en un taller, me paso que hacía clases en Maipú, en la Escuela de Arte, que en paz descansa, pos Katty Barriga, muy triste proyecto que murió, le hacía clases a niños entre quince y diecinueve años, entonces tu abrí una pequeña puertita, pequeña todavía porque el diseño necesita mucho referente, complejo, pero un cabro de primer año de actuación, abrí un portón po' cachai, entonces como que, nunca sienten que están haciendo algo que no les corresponda cachai, entonces al final terminan las muestras, ponte tú por ejemplo, son actuando o terminan ellos adentro, entonces no.
E. 4.157	O sea, siempre están interviniendo.

E. 4.158	P.F: Y son, y el trabajo en grupo, la exigencia es que siempre hay uno afuera, onda, no pueden hacer trabajos en grupos y que estén todos adentro, entonces siempre hay alguien que dirige las muestras dentro de ese grupo, entonces el que no quiera hacer, realmente al que no le interesa, se presta a ser lo que supuestamente él solo quiere hacer que es actuar y el que quiere dirigir, el que quiere diseñar, como que se van armando dinámicas teatrales en sus mismas micro teatro, micro compañías, dentro de un grupo y ahí cada uno ve donde aporta, de todas formas, cualquier rol, como en el teatro se aprende también po'.
E. 4.159	Bueno, no tengo nada más que preguntarte, fue una entrevista con hartito que decir, hartito que escribir. Bueno no tengo nada más que preguntarte, no sé si quieres agregar algo, algo que se te haya quedado en el tintero.
E. 4.160	P.F: No, si yo soy bueno pa' hablar, si no se me quedan las ideas.
E. 4.161	Lo dijiste todo.
E. 4.162	P.F: Y más.

Entrevista a D.C.

E. 5.1	Primero para empezar a conocerte un poco, en esta entrevista, quiero que me cuentes, primero que todo, cómo entraste al mundo del diseño.
E. 5.2	D.C: El mundo del diseño no era ajeno a mi familia porque tengo un tío que es diseñador gráfico publicitario, que estudio en los setenta, en la Universidad Técnica del Estado, que ahora es la USACH y, entonces, a diferencia de otros lugares, a otras familias a lo mejor donde la palabra diseño es así como extraña, en mi casa, más o menos se entendía un poco de que iba la cosa, por lo menos en ese ámbito. De muy chico, siempre dibuje mucho y cuando llegué a la media supuse durante un tiempo que me iba a dedicar a dibujar comics, ese iba a ser mi...
E. 5.3	Tú futuro.
E. 5.4	D.C: Mi futuro, y después de algunas como vicisitudes, a la salida del colegio y eso, termine decidiéndome por ser diseñador, por estudiar diseño y el destino quiso que no me diera el puntaje en la prueba de aptitud para estudiar en la Católica, que era mi objetivo en ese momento, en ese momento habían dos escuelas de diseño en Santiago solamente y la opción de estudiar en universidad privada era imposible, no se podía, mi mamá no tenía como abordarlo, no tenía como afrontarlo, estoy hablando como del noventa y tres, noventa y cuatro, y por este tema de puntaje que no me dio, me quede así como a unos diez puntos de entrar en la Católica, entre a la UTEM, que no figuraba para nada en mí, como, quería estudiar en una

	<p>universidad, universidad, así como esa lógica, pero al final, siempre, como casi siempre, la cuestión opera como por un libreto y fue mucho mejor entrar a esa universidad, entre otras cosas porque primero entre a un plan común, que duraba un año y uno se podía especializar en estudiar comunicación visual, que es diseño gráfico, que es a lo que entre originalmente o equipamiento, que es diseño industrial básicamente, que no figuraba entre mis expectativas, pero termine optando por ser diseñador industrial finalmente, por estudiar diseño y equipamiento, así llegue al diseño.</p>
E. 5.5	¿Y al mundo del diseño teatral?
E. 5.6	<p>D.C: La formación del diseño en la UTEM era muy holística, no tenía ninguna especialidad así como concreta, como decir, ya uno sale de ahí y está listo para cualquier cosa, a mí siempre me había gustado por mi casa y las cosas que veía alrededor mío, mi abuelo reparaba máquinas de escribir, siempre estuve como, mi papá también era un poco artesano, como siempre con cosas que se hacían, como con herramientas y todo, y durante la carrera empecé a trabajar en una fábrica de muebles y aprendí como el oficio de mueblista de estilos, no me volví carpintero yo, pero si como para dibujar y resolver y entender cómo funciona, aunque podría eventualmente tratar de hacer un mueble de buena y a primero y creo que sobreviviría. Cuando estaba con ese conocimiento que tenía que ver con lo de los muebles, que tiene que haber sido como tercer o cuarto año, me invitaron a trabajar en una obra de teatro que tenía escenógrafo, pero el escenógrafo estaba como sobrepasado en ese momento de pega, como para poder construir y necesitaba alguien</p>

que le ayudará a construir y un profesor pensó en mi porque yo tenía está otra vertiente, que sabía que yo sabía ocupar herramientas, así llegue a trabajar a una obra que se llamaba: “Frida, si hubiera muerto sin conocerte”, que era una compañía que se llamaba “Todos”, “TO2”, que era de Jorge Gajardo y Mónica Carrasco, Los Venegas, ellos dos, con otros dos amigos que eran César Arredondo y Héctor Vallejos, estaban armando está obra y el escenógrafo era Eduardo Jiménez y así, estando estudiando, este profesor me ofreció hacer la práctica, adelantar mi práctica profesional y hacer está, trabajar en esa obra y construí esa escenografía y de alguna manera ayude, un poco colaboré con el diseño de Eduardo Jiménez y trabamos amistad con Eduardo, así, nos hicimos muy amigos, pero eso coincidió con que estaba, en ese momento trabajaba en la fábrica, había una movilización súper larga en la universidad, entonces como que tenía todo el tiempo para trabajar en esa cosa y esa obra se estrenó como noviembre del noventa y siete, una cosa así y después no supe más de Eduardo hasta que salí de la universidad el año siguiente, el noventa y ocho, que lo llamo así como en la de, más amigos: “oye, termine la universidad, salí”, sin pretender como: “oye, dame trabajo” y, de hecho, tenía así, estaba metido en una seudo práctica, que ya tenía pega, tenía como resuelto ese tema y me dice: “sabí que estoy metido en otro proyecto teatral, que yo creo que te serviría caleta y tu servirías caleta para el proyecto y todo”, así que un día lo fui a ver, llegue en bicicleta a la Estación Mapocho y termine metido en “Gemelos” de “La Troppa”, así llegue, absolutamente de manera fortuita, “Gemelos” ya estaba como avanzado,

	<p>estaba entrando en los últimos, cuatro, cinco meses, antes del estreno, o sea, de hecho, el estreno se postergo en ese tiempo, era un cuestión mucho más concreta se supone, al final se terminó estirando y alargando y deje ese otro trabajo que tenía, que al final nunca llegue a ir, tenía que ir como una semana después y nunca fui y fui abducido por el diseño, porque después de “Gemelos”, cuando termino y supuse que ya no, ya estaba estrenado, me invitaron a ir a la primera gira que fue la de Buenos Aires, en ese período “Gemelos” también quedo seleccionada para ir al festival de Aviñón y termine siendo tramoya y viaje y todo eso.</p>
E. 5.7	Te fuiste por el mundo.
E. 5.8	<p>D.C: O sea, no por el mundo, si fui un par, dos veces a Europa en un año, estuve en Buenos Aires, estuve en México con ellos, también girando por la Quinta Región, pero al final, toda esa, todas las giras son significativas, no es solo como, claro, para mí en ese momento era ir a Europa, nunca había pensado en salir de Chile, o sea, había ido a Argentina, pero así como ir a Europa y todo eso.</p>
E. 5.9	Era otra cosa.
E. 5.10	<p>D.C: Claro. Y todo se fue dando de una manera muy fortuita, en esa parte claro, hacía aparte de lo que ya había trabajado con “Gemelos”, que fue más que nada, diseñar marionetas y construir varias cosas que estaban resueltas por otros o resolverlas técnicamente, varias que, ya esto va a ser así, pero como se hace, claro, eso ya es diseño teatral, no es, no estaba a cargo de la escenografía y nunca me robaría así: “yo diseñe ‘Gemelos’”, para nada, eso es un diseño del Eduardo y del Rodrigo Bazaes, pero</p>

	<p>si hay mucha cosa ahí dentro, mecanismos, cositas que al final definen que las cosas funcionen, en las que si estaba metido y viéndolo ahora en perspectiva, si estaba involucrado y eran, fueron significativas, tanto para el montaje como para mí...</p>
E. 5.11	<p>Como diseñador.</p>
E. 5.12	<p>D.C: Como diseñador, o sea, en ese caso, como un diseñador de equipamiento y después, después de ese año, noventa y nueve, como a fines del dos mil, deje “La Troppa”, ya como decidido a “ya voy a ser diseñador teatral”, quiero, porque también, eso me paso, con las giras, claro uno empieza a orbitar siempre el mismo trabajo y empezal’ a ver siempre la misma obra, la ves y todo, pero ya quería, de alguna manera, no lo notaba, pero quería desarrollar mi propio lenguaje o tratar de abordar el teatro desde las cosas que yo veía, que me parecía, también las que no me gustaban de lo que pasaba como con “La Troppa” y así llegue, así empecé y también la primera pega fue después gracias al Eduardo Jiménez, como que al Eduardo lo llamaban y él me llamaba a mí como de collera, hasta que el dos mil uno trabaje por primera vez solo y ahí fue ya: “soy escenógrafo, soy diseñador teatral”, por adopción, porque me creyeron que era.</p>
E. 5.13	<p>Y, después de todo este tiempo en el que has trabajado en el mundo del teatro, hoy en día, ¿cómo lo abordarías durante las clases por ejemplo?, lo abordarías como “diseño teatral” o lo abordarías como “diseño escénico”.</p>
E. 5.14	<p>D.C: Si, haber, o sea, yo creo, me decanto más por el “diseño escénico” si es que entiendo bien la diferencia de los conceptos que haces, es que no es para un tipo de lenguaje en particular, o sea, el teatro y el diseño teatral,</p>

	<p>llamémoslo así, entendiendo así el concepto, claro, tiene un en común legado y un acervo y un ámbito normalmente donde se desarrolla, pero como ese ámbito actualmente por un montón de factores, por la irrupción de nuevas tecnologías, por la, por el acceso finalmente a muchas otras cosas y por una como coexistencia de muchos lenguajes, lo entiendo mucha más como el fenómeno escénico y lo que pasa y lo que ocurre en vivo y que ocurre delante de público y que eso puede tomar un montón de derroteros, como infinito, o sea...</p>
E. 5.15	Toma distintos caminos podría ser.
E. 5.16	<p>D.C: O sea, formas de expresión que alguien puede mirar y decir: “pero están haciendo danza, pero están haciendo performance, están haciendo teatro, están haciendo quién sabe qué”, pero eso ocurre en un espacio escénico, por esto que es cualquiera, que ya ni siquiera es una sala, pocas salas quedan o el lenguaje se ha vuelto mucho más flexible por la escases, supongamos de, creo que ya no hay procesos tan regulares, que uno diga así: “vamos a montar este texto y de cabo a rabo, una línea”, no.</p>
E. 5.17	<p>O es una obra de teatro de, realista. Y por ejemplo, en el caso de la performance, que hoy en día igual está como tomando una vigencia importante, para ti, ¿qué es la performance hoy en día?, en qué sentido, es mucho más un trabajo de diseño o es mucho más un trabajo de teatro, de actuación.</p>
E. 5.18	<p>D.C: Es que depende como se aborde, no, o sea, hay, yo creo que hay una economía, así de forma básica y una economía de recursos con la performance, así como que no, la performance como que se priva de construir una escenografía particular, precisamente para aumentar la</p>

	carga de espontaneidad y de sorpresa de lo que ocurra, pero eso podría ser diseñado también, yo creo que lo que diferencia como una obra de teatro o una pieza escénica de una performance, es como el porcentaje de factores al azar que hay.
E. 5.19	Sí, porque por ejemplo, hoy en día, de repente uno igual se encuentra con performance que, en donde, el actor de algún modo se está alejando de la escena y está permitiéndole un paso extra quizás a la “intervención” entre comillas y a la utilización más de recursos.
E. 5.20	D.C: ¿A la intervención de, de gente, de otras personas o de cosas?
E. 5.21	No. De materiales.
E. 5.22	D.C: Ya, claro.
E. 5.23	Por ejemplo, la, la, ponen más data, ponen más elementos audiovisuales, ponen más música, entonces como que de algún modo, el actor está poniendo algo, pero se está alejando.
E. 5.24	D.C: Pero eso pasa también en las salas, también, como, creo. O sea, no es solo una cosa de la performance así como lenguaje.
E. 5.25	Las salas de teatro así como convencionales
E. 5.26	D.C: Claro. O sea, lo mismo que hablábamos como de la facilidad de, no sé si es facilidad completa, pero hay muchos más accesos a recursos técnicos, es mucho más fácil trabajar con una cámara digital, los datos son más, o sea, si hay un teatro que tiene foco, capaz que tenga data probablemente, es mucho más viable, entonces es un recurso que está ahí, que se aprovecha más, pero también, como en casi todo uno suele cebarse con eso, es como el uso del celular, así como, ya, existe está comunicación,

	entonces toda mi vida se basa en eso y si no lo tengo me siento desnudo.
E. 5.27	De algún modo también, algunas compañías están descansando en esas cosas.
E. 5.28	D.C: Claro, por eso, o sea, como que no es una, pasa a ser una nueva convención, “bueno, es que a lo mejor ya no necesito pintar fondo” y está esta lógica de, hay que pintar un fondo, entonces lo proyecto con un data, entonces está ahí el fondo igual, pero no hay un cuestionamiento ni de lo anterior, ni de esto, es una herencia así directa, como, necesito un fondo. Y por ejemplo, era eso, cuando yo les trataba de explicar a gente más antigua lo que yo hacía: “ah tú así los decorado”, entonces yo así como: “no, yo soy diseñador, no hago decoración ni hago decorado en teatro tampoco”, como enojado así de, nadie decora, o sea, no decoramos, o sea, por lo menos, desde la perspectiva mía, no decoramos, tratamos de encontrar cosas que son sustantivas, sustantivas para el montaje y que sin eso, el montaje se convierte en otra cosa completamente distinta, no es que no se pueda hacer el montaje, sino que son elementos capitales.
E. 5.29	En ese caso, siguiendo con el tema del diseño, hoy en día, el diseño ¿tiene vigencia en el teatro?
E. 5.30	D.C: ¿Si tiene importancia?
E. 5.31	Si tiene importancia, vigencia.
E. 5.32	D.C: Sin duda, o sea, por esto mismo, por lo mal que se hace, a veces, y la importancia que tiene, creo yo, de hacerse bien, o hacerse, no, no es bien, porque no hay una forma exacta, pero de hacerse de una manera más consiente, más, precisamente el diseño como disciplina, así en términos generales, tiene una, es como iconoclasta,

	<p>es curioso, porque hace cosas, pero internamente los diseñadores estamos permanentemente cuestionando porqué esa cosas, porque esas cosas tienen que ser hechas de esa manera, ya sea en lo material o en lo inmaterial, o sea, porque estos son los métodos para hacerlo.</p>
E. 5.33	<p>Sigue habiendo un cuestionamiento de, por qué se prepara todo, por qué vamos a poner esta mesa.</p>
E. 5.34	<p>D.C: Claro, yo no sé si cuando llaman a un diseñador teatral, o me llaman a mí para hacer una escenografía, están llamando al loco que cuestiona o están llamando al loco que: “es que queremos hacer una mesa”, como, como seguir la tradición y aparece uno o aparezco yo puntualmente, me meto y empiezo a cuestionar, ya, pero por qué necesitamos la mesa, por qué necesitamos, no me estaban llamando pa’ eso, pero depende a fin de cuentas que es lo que hace el diseñador o como aborda alguien el diseño, lo que termina siendo el diseño, pero sin duda es trascendente.</p>
E. 5.35	<p>Y estas compañías que toman esta decisión de tener un diseño en la escena y, pero prescindan del diseñador durante todo el proceso, o sea, desde tu punto de vista, ¿crees que hay una conexión entre estos dos mundos?, el diseño y el teatro, en qué sentido te lo pregunto, porque, lo que te decía recién, hoy en día, hay compañías que ensayan toda la obra, pero cuando tienen que hacer el diseño lo hacen al final, entonces llaman al diseñador al final y el proceso se pierde, se pierde quizás, entre comillas, no hay un cuestionamiento de parte de los actores hacia el diseño.</p>

E. 5.36	D.C: Esa forma en que el diseño aparece como un ropaje que se compra al final, es bien usual, no necesariamente es errada, yo particularmente la encuentro fome, pal' trabajo de uno, así como llegar y que tení' que ponerle...
E. 5.37	Claro, como llegar solo a diseñar: "ya vengo a poner la mesa, vengo a poner las luces"
E. 5.38	D.C: Claro, decir: "esto va a ser rojo, va a ser metálico", a mí particularmente me gusta más el diseño desde la...
E. 5.39	Desde el proceso, desde la creación.
E. 5.40	D.C: Y desde todo, del proceso de creación, desde cómo se aborda el texto, porque por ejemplo, no sé po', hay muchos textos antiguos sobre todo, que están llenos de indicaciones y que, por así decirlo, el diseño escenográfico ya está hecho, ya está cortado, mejor dicho, la dramaturgia del espacio, ya está cortada, esto pasa en tal lugar y el problema es cómo hacemos ese lugar. Pero a mí me gusta más pensar como en los espacios, usualmente como espacios mentales, porque me gusta mucho supongo la abstracción, porque me gusta mucho ver el trabajo, ver como la actuación finalmente completa los espacios o significa a los objetos, pero eso a mí me gusta ya metiéndome de plano en el ámbito de lo que normalmente ve el director, pero eso como espectador lo encuentro alucinante y me gusta más verlo como diseñador, cuando alguien toma un objeto cualquiera...
E. 5.41	Y le da un significado diferente
E. 5.42	D.C: Claro, a lo largo de toda la obra. Usualmente con mucha economía de medios, o sea, como, a son solo dos cubos, toda la obra y con esos dos cubos...
E. 5.43	Crean algo...

E. 5.44	D.C: Por ejemplo. Esa, de alguna manera, también es mi escuela con “La Troppa”, no sé si tanto en “Gemelos”, pero es más lo que hacían antes, como, como, a veces puede ser un súper objeto, como en el caso de “Viaje al centro de la tierra”, que es un...
E. 5.45	Que se va transformando...
E. 5.46	D.C: Claro y es un objeto preciosista, un objeto lleno de detalles, muy barroco, lleno de mecanismos. Y antes de eso está “Pinoquio”, que es más abstracto todavía porque es un objeto mucho más, también llega a un resultado como preciosista, pero el objeto es mucho más abstracto de base, por así decirlo, es mucha más fácil de hacer, el perro de ropa que la locomotora. Y además a mí, paradójicamente me toco en “La Troppa”, ir viendo cómo se volvían más barroco y más lleno de técnica, cuando a mí lo que me gustaba más particularmente era lo que hacían antes, como y volverme constructor o...
E. 5.47	Trabajar en esos detalles que eran sutilezas
E. 5.48	D.C: Claro, claro, en esos engranajes, y también me paso con ellos de ir viendo como el teatro o lo que yo encontraba que era interesante del fenómeno escénico se iba tapando, se iba enmascarando pa’ poder ver el mecanismo como de forma más, es el camino que optaron ellos, yo no digo que sea errado, no es el que me gusta más a mí.
E. 5.49	Claro, de algún modo, hoy en día, las cosas se las están tomando, llamémoslo así, entre comillas, fácil, en vez de buscar un mecanismo que pueda dar un detalle importante, prefieren buscar la solución como más fácil.
E. 5.50	D.C: Yo creo que en el caso de ellos nunca es más fácil, siempre es más compleja, o sea, requiere más pega y requiere más diseñadores, pero, insisto, o sea, no la critico

	por eso, sino que, a mí me resulta más interesante como lenguaje...
E. 5.51	Lo que hacían antes a lo que hacen
E. 5.52	D.C: No, no, pero además en términos generales, no solo con ellos, cuando el espectador, digamos, no la tiene tan, no tiene la pega tan hecha, donde hay un componente importante que el espectador tiene que poner, que el espectador tiene que completar.
E. 5.53	Que cuestiona. Más que ir a sentarse a ver la obra y decir: "ah ya esto es así y me voy, listo".
E. 5.54	D.C: O sea, vi esto, vi esto, vi esto otro, me mostraron, me mostraron. Yo creo que se generan unos vínculos emocionales mucho más profundo, cuando finalmente lo que uno coloca es el signo, no, por eso siempre hablo del icono de McCloud, porque los iconos dependen mucho del espectador, dependen mucho del lector, el que interpreta el icono y le da un sentido, lo vincula con algo, ese vínculo ya no viene predeterminado por una imagen, eh, ya sea naturalista, todo, lo que hace "Teatro Cinema", lo que hace "Viaje in Móvil" en muchos aspectos puede resultar alucinante, o sea, también, yo no lo descarto, no es lo que me gusta hacer a mí.
E. 5.55	Pero si trabajan una buena técnica.
E. 5.56	D.C: Claro, o sea y no es que sea más fácil, eso no, insisto, está comparativa de: "ah trabajar con un data es más fácil", sí, trabajar con un data es más fácil porque proyectaí' más cosas, donde antes, sí, eso puede ser más fácil, puede ser más barato, pero no necesariamente es malo o tiene que estar mal hecho porque sea simple.
E. 5.57	Es otro tipo de técnica que, en tú caso, no te...

E. 5.58	D.C: Claro, o sea, no es la que me gusta más, pero si la usará, trataría de refinarla a lo que más me dé.
E. 5.59	Darle otro sentido.
E. 5.60	D.C: Claro, no haría un power point de escenografía, así como ya, ya, ahora esto, este lugar, no.
E. 5.61	En ese caso, la labor del diseño, ¿cómo las ves hoy en día en el mundo del arte teatral?
E. 5.62	D.C: O sea, yo la veo desde cuando empecé, que fue hace veinte años, ahora la veo como consolidada, en cierta forma, no sé si consolidada de la mejor manera, es como que antes una obra de teatro tenía que tener, como, no sé, tenía que tener una sala y ese era como el deber ser de la compañía: “no, hay que llegar a tener una sala”. Ahora, puede ser el deber ser llegar a tener un diseñador, como que hay que tener un diseñador, o sea, pa’ qué, no sé, pero hay que tener un diseñador. Yo lo digo en términos generales, me burlo hartito de eso, pero usualmente se identifica al diseñador con estas etapas que decías tú, como con esta etapa final, que es como de darle: “ya, mira, mira, mira, tenemos esto”.
E. 5.63	Como la de: “queremos hacer esta mesa gigante, ya llámate al diseñador”.
E. 5.64	D.C: Claro, un poco eso o “tenemos la obra gruesa y ahora tú deja que esto”, a mí me paso mucho tiempo y creo que me dio mucho tiempo de comer el hecho de haber trabajado con “La Troppa”, porque me llamaban así: “ya, y ahora, entraí’ tú y dejaí’ que se vea igual que ‘Gemelos’”, pero cachai, como, no va a funcionar, ese era mi discurso, pero sin duda, a mí me dio de comer, me dio de comer, no siempre hice eso, siempre trate de meter la carga como, no sé, teórica, intelectual o abstracta que espero que

	<p>caracterice mi lenguaje, que es la que yo percibo, pero no siempre se pudo, a veces fueron mochas, a veces fueron cosas exitosas, la más siempre fueron mochas, siempre es una pugna, porque de alguna manera tú está', como diseñador, está' tensionando cosas que el resto ya daba por aceptadas.</p>
E. 5.65	<p>Sí y de algún modo es, como este egocentrismo quizás que de repente pueden tener los actores o el director de que alguien no les venga a tocar la obra casi.</p>
E. 5.66	<p>D.C: Por una parte. O cuestionar solamente: "¿cómo vas a cuestionar?, puedo cuestionar, como. Yo no sé si, como nunca estudié teatro, no sé me ocurriría, o sea, se me ocurre porque lo, porque nadie me dijo que era como una razón de que me iban a excomulgar por eso, entonces voy y lo hago y porque en mi escuela era todo lo contrario, ya, pero quitemos y quitemos cosas, hasta que quede lo esencial y de alguna manera, supongo que también me aproximo al teatro de esa forma, como despojemos, despojemos, no le metamos nada que no, que sea accesorio, el diseño trabaja con eso, desasiéndose del ornato, desasiéndose de la decoración.</p>
E. 5.67	<p>O sea, hoy en día, para ti, la labor del diseño es un rol súper importante en el mundo del teatro, tiene está complementación que tú decías, de que el diseñador ahora tiene que ser más parte de la obra.</p>
E. 5.68	<p>D.C: Yo creo que es más, eso es más, puede ser el diseñador o puede ser quién sea, pero vivimos una, o sea, no hemos salido de una época en que, ya sea por las razones ecológicas más ultra, generar basura, desecho, acumulación de espacios, son cosas que ya, no solo como gente de teatro hay que cuestionarse, sino que hay que</p>

	cuestionarse como ser humano, entonces, yo no digo que no sea bonito ver obras que tienen mucha artesanía, pero...
E. 5.69	Pero qué pasa después con toda esa...
E. 5.70	D.C: Por una parte. ¿Se va a ver la obra o no? Entonces si lo logras hacer con mayor economía de medios, durante mucho tiempo eso se asoció con pobreza, de hecho, ese es un discurso como que había mucho en “La Troppa”: “no queremos nunca pasar por una compañía pobre, que se vea que no hay inversión en las cosas”, y está bien, eso también caracterizo el trabajo de ellos, pero también te podí’ desequilibrar en ese lado, como que solamente se va a ver teatro si tengo construido como una suerte como de palacio de Versalles y no po’.
E. 5.71	Como el castillo de Shakespeare.
E. 5.72	D.C: Claro y el teatro no po’, cabe hacer teatro con una bolsa, y no digo solamente teatro de objetos, sino que cabe, cuestionarse la escenografía desde esa perspectiva.
E. 5.73	O trabajar netamente con espacio vacío, de repente también es un gran cuestionamiento.
E. 5.74	D.C: O el data, pero, ¿cómo lo ocupamos bien?, que no sea una muleta: “ah es que no teníamos más, entonces le metimos data”, no po’, porque hay formas de ocupar la proyección, desde la época de las diapositivas, si el data tampoco es...
E. 5.75	Tampoco es nuevo.
E. 5.76	D.C: Claro. La posibilidad de proyectar lo que hace un computador, claro, eso ya es importante, porque tiene variación, porque es mucho más fácil, porque es más simple, pero hay que hacerlo con razones, con argumentos, que tenga un significado para la obra, no sirve

	cualquier cosa, genera un tipo de imagen que además el público identifica rápidamente: “esto está proyectado con un data”, entonces como generar una ensoñación como de que estoy en un bosque sureño, porque pongo una araucaria, no pasa nada, es casi un chiste, entonces, es lo que pasa normalmente en una sala de espera, como que te ponen una foto de naturaleza pa’ creer que está’.
E. 5.77	Como los matinales, los antiguos, que ponían una foto.
E. 5.78	D.C: El que lee el tiempo no, está como en el Salto del Laja atrás. Suena broma, es una broma arriba del escenario, entonces si las vas a hacer, que sea broma, no nos juguí’ así como...
E. 5.79	No la pasí’ por real si nos estamos dando cuenta que es una. Vamos a pasar ahora al mundo de la pedagogía primero y después vamos a de alguna manera mezclar estos dos temas.
E. 5.80	D.C: Como para hablar de más dinero decí’ tú.
E. 5.81	Si, aquí, como viene la pedagogía, hay más plata. Va subiendo de nivel, de dinero.
E. 5.82	D.C: Socioeconómico.
E. 5.83	¿Por qué decidiste también ahondar en la pedagogía?
E. 5.84	D.C: Es otro negocio familiar, mi mamá es profe y es otro, no sé, la gracia que tiene, si la vemos desde la perspectiva teatral, la pedagogía es una, es como una obra en la que, haces una obra más corta para que el público salga y haga algo, así como que, con el teatro también, lo está’ provocando, así como que, este sueño de que, puede ser está obra, que es súper incendiaria y que la gente al salir...
E. 5.85	Va a cambiar el mundo.
E. 5.86	D.C: Claro, va a destruir las micros y va a romper un banco, pero la pedagogía es eso, es básicamente es eso otro,

	preparai' una, algo cortito, como un estímulo y esperai' resultados, esperai' conmover, pero a la vez activar al que recibe y que salga a hacer algo, que salga hacer algo con eso.
E. 5.87	Como implantarle esa semillita para que...
E. 5.88	D.C: Claro, y básicamente desafiarlo, desafiarlo, o sea, yo siempre ocupo la metáfora en clases, de que una abre como una brecha, ni siquiera una puerta, porque no es como, abro el espacio y tú pasai', no, abrí como un orificio, pequeñito, es una brecha, una posibilidad y él que pasa por ahí, salta, ve que pasa con eso, cachai y ahí tú estai' como al otro lado, lo atajai' o pasai' con él.
E. 5.89	O lo devolví'.
E. 5.90	D.C: O lo devolví', claro. Pero también, si yo sé que mi visión de la pedagogía tampoco es tan, no sé po', eh, como, ortodoxa, es súper como heterodoxa, al contrario, es mucho más, y también nutrida por estás otras experiencias, lo que le pido a las personas cuando son estudiantes en las clases mías, generalmente están perdidos, como, siento que salen perdidos, que nunca reciben una pauta, así como esto es exactamente lo que te estamos pidiendo, ni un manual de instrucciones, pero yo creo que esa es la forma de construir conocimiento, o sea, no funciona de otra, porque así aprende uno en la vida.
E. 5.91	Claro, es que de algún modo, la gente está acostumbrada a después de doce años de clases, que siempre va a haber alguien que te va a decir como tomar un camino y encontrarse con este bosque, se puede llamar, de sin caminos, es, a veces da miedo, a veces es entretenido, a veces te ayudo.

E. 5.92	D.C: O sea, yo creo, ojalá fueran solo los doce años de escolaridad, pero yo creo que como la mayor parte de la gente quiere, por eso los dictadores funcionan.
E. 5.93	Claro, porque te mantienen...
E. 5.94	D.C: Porque te dicen exactamente que lo que podí' hacer y qué es lo que no tení' que hacer y está resuelto, entonces tú no tení que tomar grandes decisiones, porque este otro método se auto valente, autónomo, auto determinado, sin duda, es mucha más pega, es mucha más pega, entonces como, cuál es la razón de estar permanentemente cuestionando, yo creo que como diseñador, como artista, como alguien que se dedica al teatro, es ineludible esa decisión, porque pa' eso existe el asunto. Y en la pedagogía bueno, finalmente la pedagogía se da dentro de instituciones que son formales y de objetivos formales y todo eso, pero por suerte, ahora estoy trabajando en una escuela que es una facultad de artes, entonces no...
E. 5.95	Que de algún modo es un poco más libre.
E. 5.96	D.C: Claro, o sea, debiera preparar para una libertad, un caos así permanente y no pa' una: "ya cabros, les voy a enseñar a ocupar un data, para hacer obras de teatro con data".
E. 5.97	En ese caso, ya que tomaste el tema de estar en una facultad de artes y el tema de la pedagogía, ¿cómo ves tú hoy en día el rol de la enseñanza de la educación artística?, tanto en colegios como en, educación artística para personas "artistas".
E. 5.98	D.C: O sea, yo creo que lo principal es, ese entrenamiento para incertidumbre, o sea, eso es transversal, da lo mismo si vas a hacer arte, o si vas a hacer, o sea, no sé si alguien querrá y que lo encuentre digno, pero no sé si sería mi caso

de despertar y “quiero ser cajero de banco”, yo creo que aun así, esa persona que tenga una aspiración, llamémoslo así, nada artística, o como completamente alejada, necesita, se va a ver enfrentado en su vida a decisiones que tienen que ver con incertidumbres absolutas, o sea, como, la paternidad, la maternidad, no sé, el género actualmente, cómo se aborda una sociedad que está permanentemente cambiando, permeándose y enfrentando lo distinto, que a veces no tiene nada que ver con generar arte, ni generar una propuesta artística, simplemente estar abierto a que de repente puedes estar viendo algo que te resulta completamente como algo ridículo en primera instancia, risible, así como y después: “no, parece que esto es como, es una forma de baile”, o sea, antiguamente existía esta cosa, lo que se denomina, etnocentrismo, que es entender las cosas desde la perspectiva de uno, entonces desde esa, ver la vida, por ejemplo de los aborígenes, ver la vida de los, la vida de los Mapuche por ejemplo, si los tomamos como cerca: “claro, está gente es de la edad de piedra y todo eso”, y resulta que es su forma, entonces una educación artística efectivamente abierta a la divergencia, a una otredad, que puede estar dada por un cuadro abstracto, o que puede estar dado por una pintura completamente realista, canónica, o bien esto, esa gente que de repente está ahí parada y dice: “¿qué están haciendo?, que es una performance o es una predica de evangélicos”, no sabemos que es, pero la forma de pararse con eso, por lo menos lo que puede hacer la educación artística es combatir la visión unilateral: “no esto está absolutamente fuera de paradigma, entonces están mal ellos, yo estoy

	<p>bien y ellos están mal” y después empezar a descifrar y la experiencia estética puede ser súper, puede ser así de libre, o sea, de repente estar viendo algo: “no, pero me resulta, me significa algo, me gusta la emoción que me provoca” y después cachar que era, no sé po’, una, era el cántico de una barra brava y por qué no podría pasar: “no, es que el fútbol”, ahí está’ cargado como de toda una, como un aparataje, que además en nuestra sociedad lo dan en los noticiarios, hay que verlo así.</p>
<p>E. 5.99</p>	<p>Te lo planteo también desde el punto de vista, todo esto de la educación artística, porque de algún modo hoy en día, como se enseña el teatro, hace que el público y nosotros mismo como gente del mundo del arte, vea al actor, a la actuación como el teatro, o sea, actuación es igual a teatro, en vez de enseñarle a la gente que el teatro tiene mucho más allá de la actuación. La pregunta es, ¿será culpa de nosotros como personas del mundo del arte que la gente vea así al teatro, o será culpa de ellos como público que ven mal el teatro?</p>
<p>E. 5.100</p>	<p>D.C: Yo creo que no se puede responsabilizar del todo a ambos lados, pero, el público es el público, o sea, yo creo que es mucho más usual la queja desde el mundo de la gente de teatro hacía el público que ya no pesca el teatro, como lenguaje, que ya no van a las salas, que no pagan, que no sé qué, que ven tele solamente, esa situación no es culpa del público, o sea, es una, actualmente hay una forma de control respecto de lo que uno, de los mensajes que se emiten y los mensajes que son aceptables, que está absolutamente cortado, que no es por la gente de teatro, ni de que el público es esencialmente víctima, o sea, el tipo de tele que se ve y no estoy despotricando así, toda la tele</p>

	<p>que se ve es mala, capaz que haya hasta cosas buenas dentro de la misma tele que se ve, algo, no, algo rescatable, pero lo que sí, viene cortada, viene cortada por alguien que determina, estas son las clases, estos son los tipos de mensajes que se quieren emitir, evidentemente los mensajes que son como disruptivos, o políticamente incorrectos, o que cuestiona, quedan fuera y probablemente esa es una de las razones de porque cualquier lenguaje artístico en realidad, no solo el teatro, queda segregado y queda como...</p>
E. 5.101	<p>Queda como en esta variable de “si tú vas a estudiar teatro entonces es porque vas a ir a la tele, si vas a estudiar danza es porque vas a hacer clases de zumba”.</p>
E. 5.102	<p>D.C: O sea, claro, eso es lo que dentro de este como gran paradigma que se quiere imponer en los medios debiera ser, como que la gente de teatro, bueno y también pasa mucho por eso, hay mucha gente de teatro que tiene tribuna en la televisión por sus carreras televisivas, que también va ahora como fenómeno, particularmente acá e Chile, va en retroceso, porque las áreas dramáticas de los canales de televisión están desapareciendo.</p>
E. 5.103	<p>La están llenando de tele extranjera y todo eso.</p>
E. 5.104	<p>D.C: Claro. Entonces ya ese espacio tampoco existe tanto, como está figura de actor de tele y de teatro, pero tampoco se le puede responsabilizar del todo a la gente de teatro, así como decir: “no, esto es un problema que no han sido”, tienen todas las de perder, sobre una maquinaria que tiene plata para promover, que tiene la, la, porque además está todo como concentrado en un tema de ventas, el teatro poco puede vender, o sea, como mucho podí poner una cafetería, si es que tení espacio para teatro, podí vender</p>

	<p>sopaipillas, entonces claro, dentro de una perspectiva de libre mercado, lo del teatro es insignificante porque va poca gente, no se puede vender nada, no la podí' asociar a nada y no controla particularmente, no modela como hábitos de consumo finalmente, que es lo que hacen los otros medios de comunicación que están focalizados y orientados precisamente por eso, que es lo que se consume, entonces claro, sin duda es más responsabilidad de la gente de teatro, pero tampoco el fenómeno recae sobre sus hombros completamente.</p>
E. 5.105	<p>Ahora entrando al tema de las clases, sobre todo de diseño, que son las que tú trabajas, primero quiero saber, cuál es tu rol, o desde que lugar te posicionas tú como profesor para enseñar.</p>
E. 5.106	<p>D.C: Solamente como, puede ser un poco autorreferente, o sea, de hecho lo es, pero es como adelantarles a los estudiantes los problemas que van a tener cuando no tengan súper estructura, o sea, cuando no sea una escuela la que pueda responder por ellos.</p>
E. 5.107	<p>¿Cuándo estén como en la calle?</p>
E. 5.108	<p>D.C: Claro, o sea, básicamente cuando termino el trabajo con "La Troppa", me convertí, o sea, en "La Troppa" nunca estuve contratado, pero todo ese año yo estaba en función de: "oye nos vamos, vamos pa' acá", yo no tenía que tomar ninguna decisión aparte de eso, pero cuando me convertí en independiente coincidió que también me convertí en independiente en la vida, deje la casa materna que es donde vivía con mi mamá y a pelarse, a pelar el ajo cachai uno solo no más po', por la de uno, entonces ahí viene la pregunta, ¿qué hago con lo que sé?, y ¿qué hago con lo que aprendí?, ¿en qué me convierto?, y ahí en mi caso,</p>

con otro amigo que estábamos trabajando juntos, armamos el “Zapallo de Troya”, pensando como: “ah mira, existe un, existe algo como un mercado, no, como pa’ trabajar en teatro” y claro en ese momento nos sobraba entusiasmo y como ganas, garra y todo sin calcular de que no nos podían pagar como un grupo de diseñadores, con cuea le podían pagar a uno, entre cuatro, ya era una cosa así completamente quijotada y lo hicimos durante un tiempo, estuvimos como casi tres años armándolo de esa forma, quizás cuando volvimos a trabajar con “La Troppa”, porque como “Zapallo de Troya” trabajamos en “Jesús Beat”, ahí recién fue la vez que cada miembro del colectivo recibió como un sueldo y eran unos, el colectivo funcionaba como, aparecía como colectivo, pero éramos individuos que trabajábamos de nuevo con otra superestructura que nos pagaba un sueldo, pero en ese lapsus intermedio, fue como cualquier cosa, así, nos la jugamos, y nos la jugamos por obras que de repente con las que no estábamos tan de acuerdo: “ya, pero las vamos a hacer igual porque así es la cosa” y eran amigos o eran más cercanos, pero también hubo mucho aprendizaje en eso y yo cuando hago clases como que me remito a ese momento, que es esa, la incertidumbre máxima, así como, entonces les trato de adelantar eso a los estudiantes y en este caso a los que son estudiantes de teatro o de diseño también, o bueno, tengo estás habilidades, espero que me llame alguien para, como que alguien me contrate y me llame tal loco, un mesena que quiera darme sueldo o empiezo a ver qué hago yo y por eso, de alguna manera me gusta que se entienda que el espacio escénico, porque el espacio escénico aún, con todo, con todo lo que el FONDART hace

	<p>por normar cuál es el tipo de persona que puede postular a un proyecto, lo que sea, el espacio escénico sigue siendo un espacio libre y tiene que seguir siendo un espacio libre, o sea, que aguante a cualquiera, si viene un aficionado que se quiere subir, que se suba, si nadie dice que hay que creerle y que uno tiene que aplaudirlo necesariamente y te tiene que gustar porque el loco ocupó el espacio, pero puede ocuparlo, ese es la, y eso además la gente de teatro, que probablemente a la gente que estudia actuación y que tiene grado, que tiene magister y que tiene, claro no le va a gustar, pero es la esencia de lo que ellos hacen, entonces si se lo reservan solamente, va a pasar igual como pasa con todas las otras cosas, con la medicina y todo, pero la diferencia es que nadie necesita, cuando uno está enfermo llama a un médico, cuando no sé, te duele el alma: “oh, voy a llamar a un actor que me resuelva este problema”. Entonces claro, los ingenieros y los médicos y los gasfiter pueden hacer eso, pero la gente de teatro no, menos en este ambiente que estamos diciendo que es de beligerancia al pensamiento divergente, entonces lo que hay que encontrar es formas para colarse en este...</p>
E. 5.109	En este cardumen o este mundo que va avanzando.
E. 5.110	D.C: Claro, claro y vaya contra corriente como decí' tú si es un cardumen efectivamente, entonces tení' que encontrar como hacer que el pescado tengo colores, tenga, que se, por último que alguien se detenga un rato.
E. 5.111	A mirarlo y que sepa que existe.
E. 5.112	D.C: O sea, claro y a lo mejor ya no nada tan pegado al cardumen o se va definitivamente del cardumen, como sea, por eso te decía que la pedagogía y el teatro ahí se parecen, como la responsabilidad política que tienen

	<p>ambos, que es, creo yo, liberar a las personas, liberarlas de, por lo menos de este discurso único, no es que todas las obras tengan que ser, que tengan que abordar por ejemplo está, este tema político así de la misma manera, pero yo creo que sí existe esa responsabilidad de que: “sabí que por último reparen en que nosotros estamos haciendo otra cosa, distinta de esto, estamos, trabajamos de una manera que es diferente, proponemos una cuestión que es distinta y por intereses completamente distintos”. Entonces cuando una compañía se, como lo que hace Moulian, no, Vasco Moulian, de “aliarse” como con una forma, lo encuentro terrible, porque además, claro como abusa de su rostro televisivo, de su gancho para decir: “esto es teatro y esto es cultura y además esto es cultura bien hecha y comercialmente rentable”, que le pague a los actores primero ese hueón, entonces como, primero, que les pague, por lo que hacen efectivamente, porque no hay una, a lo mejor hay modelos más virtuosos, hay modelos más virtuosos de relación con grupos económicos y todo, a lo mejor lo hay, a mí no me ha tocado, no lo he visto, o sea, alguien que tiene un interés particular que se compre algo, no te va a dejar tranquilo, no te va a dar una libertad, te va a dar una liberad relativa, entonces en base a eso mejor me las valgo por mí mismo, construyo yo mis propias redes comerciales con mi público, si es que eso se puede, a lo mejor tampoco se puede, pero por último me voy en ese intento que en este otro que es más, que es más como, no sé po.</p>
E. 5.113	Como un camino más pavimentado.
E. 5.114	D.C: No es terrible, es venderle el alma al diablo, no tiene puntos medios en eso.

E. 5.115	Y la enseñanza del diseño teatral o diseño escénico para actores y actrices, cómo las ves, remontándote netamente a tu experiencia en clases para actores de las clases de diseño.
E. 5.116	D.C: O sea, yo creo que, o sea, se me puede acusar de muchas irresponsabilidades por eso, pero es la misma lógica de la liberación, así como de, no necesita' un escenógrafo, no necesita' un diseñador, o sea, lo que necesita' es tener claro porque te va' a subir al escenario y a qué, y cómo vas a convertir eso en signo, si tení claro cómo vas a convertir eso en signo, claro, podí llamar a un diseñador y como conversar con ese diseñador, así con alguien que sea especialista en eso o, si no tení plata, porque no lo podí llamar o porque no tení un diseñador amigo que te ayude, resuélvelo tú po', o sea, imagínate que el diseño como concepto así: "vamos a llamar a un diseñador", existe recién de la revolución industrial y de finales de la revolución industrial, entonces y esto es otra cosa como frase que se repite mucho en mis clases: Ni Brecht, ni Stanislavski, ni Shakespeare si nos vamos pa' atrás, llamaba a un diseñador teatral, así con cuea llamarían a un loco, si llamaban a alguien, así a un loco que supiera pintar y pintaba una que otra cosa, pero el resto lo veían ellos por la de ellos, con lo tenían a la mano, ocupando veinte mil veces los mismos objetos probablemente porque son épocas tanto o más pobres materialmente que las nuestras
E. 5.117	De algún modo trabajas o haces que los estudiantes encuentren sus propias herramientas para que las puedan desarrollar sin miedo.

E. 5.118	D.C: Sin duda, o sea, eso es, eso es, o sea, eso debiese ser el teatro en, total.
E. 5.119	Que trabajen desde su experiencia sobre todo.
E. 5.120	D.C: Claro, claro. O sea, hay técnicas por ejemplo, lo entiendo mucho más con la corporalidad, la corporalidad, las posibilidades de elongar un musculo, ya están como requetecontraarchi probadas, es como, andar en una bicicleta, la bicicleta sirve pa' esto, si la manejaí' así hace tal cosa, el cuerpo hace esto, la voz si la ocupas de esta manera te va a durar más, si la ocupas de esta manera te va a durar menos, pero es súper concreto y eso está bacán que se pueda, pero la dramaturgia, así como...
E. 5.121	Como se escribe la obra así, se escribe de esta manera.
E. 5.122	D.C: Claro, el lenguaje, está por descubrirse, el lenguaje se está modificando con cada cosa que aparece. Me da risa estos actores viejos que se quejan de estás generaciones como que se forman viendo YouTube, ¿cuál es el problema?, sí, a lo mejor, claro, YouTube no necesariamente van a haber visto las obras cinematográficas más, como objetivamente más reconocidas, pero son, tienen todo el derecho generacional de proponer el lenguaje que les parezca.
E. 5.123	Son nuevas herramientas.
E. 5.124	D.C: Sí, pueden que no nos gusten, puede que no le guste a todo el mundo, pero se comunican cachai.
E. 5.125	Pero hay generaciones que están creciendo con eso, que en algún momento la van a poder reutilizar de maneras distintas.
E. 5.126	D.C: Y las van a, a lo mejor, aunque puedan ser toscas, puedan ser básicas, o nos puedan parecer toscas, básicas

	y superficiales, puede que las refinen y que hay repertorios y obras clásicas que debieran ser re-estudiadas, sin duda.
E. 5.127	Re-estudiadas y quizás, contextualizadas.
E. 5.128	D.C: También, o también alguien podría, efectivamente, como hacen algunos, como algunos escultores, no sé po', tratan de mantener la comedia del arte como en su estado más primitivo o cuando hacen obras griegas a lo griego, pero yo si tomo cierta distancia con eso que, una cosa es eso y la otra es decir: "no, para formar un actor actual, tiene que ser un actor capaz de hacer eso, eso", como de reconstruir la historia del teatro completa, en sí mismo, creo que no, o sea, creo que es mucho más urgente el llamado a construir un lenguaje vigente, que le permita comunicarse con alguien, porque hacer, no sé po', "Medea" a lo "Medea", ahora.
E. 5.129	No tiene mucha lógica.
E. 5.130	D.C: O sea, no sé si lógica, si es como, es pa' quién, es solo por el acto de museo, la museografía de mantener una cuestión viva, de acuerdo, sí, es importante, pero tenemos problemas muchísimo más urgentes.
E. 5.131	Que se pueden expresar a través de.
E. 5.132	D.C: Claro. Creo que necesitan ser abordados, como eso, la violencia, está unicidad de discurso, lo que el chileno, si es que existe el chileno promedio, cree y vota por quién vota y que es lo que cree de la sociedad, que es lo que le muestran las noticias finalmente.
E. 5.133	Desde todas esas posturas tú te posicionas para enseñarle a los actores estás clases de diseño.
E. 5.134	D.C: O sea, claro, yo vengo a buscar más respuestas que a tratar de...
E. 5.135	De llegar a pasar la escenografía...

E. 5.136	D.C: De enseñarles cosas, claro. O sea, cuando se evalúa algo, también uno, yo trato de evaluarlo de una manera, a lo diseñador, de ponerme en el rol del usuario, así como: “haber, que va a ver el espectador”, que no tiene idea del proceso y ve solo esto, trato de hacer ese ejercicio.
E. 5.137	Más que verlo como el experto de diseño: “esto no sé hace así”.
E. 5.138	D.C: Claro, no, tienes un uno. Pero es complicado, es complicado también porque particularmente, bueno tú lo has visto, lo vemos en primer año, o sea, está bien, puede que vengan del colegio directo a esto, o que es la primera vez que escuchan una filosofía así, y también, siempre pienso que la asignatura es media marginal, dentro de la estructura y todo porque es la única, no sé si es la única, pero yo creo que durante un rato y sobre todo por lo que tiene que ver con actuación, después todos se vuelven súper canónicos pa’ actuar y el, por ejemplo, ahora que están preparando el egreso acá en la escuela y todo, como que hay un encapsulamiento: “no, es que estamos en el egreso, ahora sí vamos a hacer una obra”, cachai, como que no hubieran hecho nunca antes otra.
E. 5.139	Los cinco años anterior fueron pruebas
E. 5.140	D.C: Claro, como, así, versiones de cartón de esto mismo.
E. 5.141	No como el egreso.
E. 5.142	D.C: Que es en un teatro y nos pasan. Pero también es una situación bien ficticia y es una crítica que hago porque, claro, como que en un momento toda la atención y toda la potencia técnica de la escuela, se vuelve por un semestre hacia un grupo de gente.
E. 5.143	Se pierden los demás.

E. 5.144	D.C: Un poco. Y lo otro es que después, se les quita eso y quienes quedan, quedan como eran antes, o sea, sin recursos técnicos, sin sala exclusivamente dedicada a ellos y quedan en esta perdición, que es un poco la que, no es que yo aparezca así como un profeta seis años después: “ven, yo les dije en primero”, no, no es la idea.
E. 5.145	Se ven como en el limbo.
E. 5.146	D.C: Claro, pero es el mismo limbo que estábamos hablando.
E. 5.147	Lo tenemos todo y después nada.
E. 5.148	D.C: Y ahora, ¿cómo hacemos para conseguirnos técnicos, cómo hacemos para conseguirnos sala? Pero yo creo que eso les pasa a todos los egresados de la escuela de teatro, o sea, mi responsabilidad con esto, si yo puedo intervenir en algo en primer año, es justamente hablar de eso otro, es hablar de ese otro momento, cuando no, y al que nadie aspira tampoco. Porque la idea, como la formación del actor es como: “no, es que voy a estar parado ahí, cuando me pegué el foco y es ese momento”, pero pa’ ese momento que es como, qué será, el 2% del tiempo, te tení que calar el otro noventa y ocho que es puro, pura incertidumbre, sufrir, sudar y pensar y darle de vuelta y todo eso. Yo no estoy diciendo que hay que suprimir todo este otro tipo de formación, pero yo creo que es necesario balancear eso, sobre todo en las aspiraciones de los estudiantes, que se conciban así mismo como mucho más artesano finalmente, que es lo que les va a tocar ser, artesanos de sí mismo, que como, soy un obrero de la emoción, puesto a disposición de un capataz, no existe, esa constructora no existe.

E. 5.149	En ese caso, el diseño teatral, ¿tiene que tener la misma rigurosidad que la actuación?
E. 5.150	D.C: O sea, nunca me forme como actor, pero...
E. 5.151	Pero en sentido por ejemplo, de términos que se pueden llamar rigurosidad en la actuación es: ensayar, ir a todas las clases, estar pendiente, cuestionarse, buscar referentes. ¿El diseño tiene que tener este mismo cuestionamiento?, de estar presente, de cuestionárselo, de buscar referentes, de asistir quizás a todas las clases.
E. 5.152	D.C: Yo creo que sí, o sea eso, si, idealmente sí, yo cuando pienso en mi trabajo como diseñador o con mis colegas diseñadores teatrales a los que conozco, a los que les conozco más el método y como lo hacen, claro, particularmente todos dirían que eso es como un ideal, es difícil de implementar porque habitualmente los diseñadores teatrales que trabajan de la forma que sea, como planteo yo o lo que sea, siempre están metidos en más de una cosa a la vez, entonces no, claro, tampoco tiene tanta utilidad de repente, así como estar en todos, todos, todos, no, o sea, también tienen que estar haciendo otras cosas en ese tiempo, generando propuestas y todo, pero sí, yo creo que, tratar de estar el máximo posible en contacto con el proceso, tratar de intervenir desde el texto, o sea, desde el mismo texto, como para poder, esa, esa, ese trabajo dual es más con el diseñador, con el director o el que asuma la función o quién asuma la función de la dirección final del asunto, como ir mancomunando ideas desde ya porque hay varias cosas que el diseño uno dice o que puede decir, que modifican sustantivamente lo que hacen los intérpretes.

E. 5.153	Para ti, ¿cuál es la importancia entonces que tiene que tener una cátedra de diseño en una escuela de actuación?
E. 5.154	D.C: Primero concebir el hecho escénico como un fenómeno integral, o sea, que se puede separar analíticamente en partes y esas partes tener responsables diferentes, pero que se entienda también que todo eso, al final, desemboca en una cosa simultánea, que debiera tener grado importante de equilibrio y de pertenencia y pertinencia una cosa con otra, porque es usual y eso pasa, que hay trabajos donde se desmarcan las actuaciones por sobre tal cosa, o se desmarca la escenografía por tal otra, o se desmarca la música que se va mucho más lejos que.
E. 5.155	Es de algún modo lo que hablabas recién también que pasa mucho o es nuestra realidad en las escuelas, que cuando uno está estudiando te enseñan todas estas aristas del teatro muy separadas, sin relación y cuando salimos al mundo “real”, fuera de la escuela, nos encontramos con que en realidad estaba todo mezclado y ahí uno se pierde un poco en esta, en este laberinto de que te lo enseñan todo separado, pero al final estaba todo junto.
E. 5.156	D.C: O sea, ese es el enfoque analítico, como de cortar la, cortar el fenómeno en partes. Claro, tiene comodidades, tiene comodidades y tiene la factibilidad de poder ver cada faceta por vez, es más organizativo, pero los espectadores no lo ven así, entonces, y ahí yo creo que los directores que llevan harto más tiempo y todo, agarran una maestría particular sintetizando de nuevo todo eso, haciendo crecer una cosa por un lado, una cosa por otra, como teniendo como la idea general de lo que está pasando en la cabeza, o sea, lo que les pasa por la cabeza es como va a ser, como va a terminar, pero también hay veces que cada una,

	<p>cada cosa se arranca por su propio lado y después queda una quimera así, como que cojea, entonces, yo ahí creo que eso también es un oficio colectivo, creo que a mí como diseñador, también, supongo, mucha veces me toca meter la cuchara en la dirección porque miro del mismo lado que el director, no miro como interprete, de afuera, de forma oblicua incluso, “oye está pasando tal cosa, notaste que”, se le dice al director, se le dice a los actores, a veces y es bacán cuando eso pasa, que te encontraí’ con directores que permiten eso, que tienen esa visión integral del asunto. Ahí yo, no sé, tengo una visión un poco más, quizás más rupturista con la, con las academias, porque yo creo que la forma, este es un oficio en que uno se forma haciéndolo y ahí técnicas, o sea, como decíamos...</p>
E. 5.157	<p>Que hay que conocerlas, pero también se hace mucho haciendo, haciendo, haciendo.</p>
E. 5.158	<p>D.C: Claro, claro. O sea, o eso puede ser simultaneo, yo creo que no hay que retrasar la producción, no hay que retrasar la, tener cosas que mirar, lo hemos conversado en clases, o sea lo hemos visto, ya, ahora tenemos un producto del que hablar, no es una teoría, o sea, si es teoría, no es un elemento imaginativo, no es una ficción.</p>
E. 5.159	<p>Está hecho, es concreto, se puede trabajar desde ahí.</p>
E. 5.160	<p>D.C: Sabemos cuánto dura, sabemos cuánto guatea, sabemos dónde guatea, conocemos sus puntos débiles y conoces también sus potencias o incluso eso, puede pasar eso, que se desarrolla algo y se ignora la potencia que tiene y cuando se ve recién, así puesta, cuando la gente empieza a reaccionar o se ríe o aplaude, que eso pasa mucho también.</p>
E. 5.161	<p>Hay uno empieza a notar que hay algo especial.</p>

E. 5.162	D.C: Claro, cuando la gente, cuando se estrena una obra y: “nunca pensé que se iban a reír acá” y crece porque la gente reacciona con ese texto, que uno nunca pensó que iba...
E. 5.163	Que iba a ser gracioso
E. 5.164	D.C: O que iba a pasar o ese vínculo y se empieza a explotar eso. Claro, eso es lo que debiese pasar desde los primeros años, o sea, rápidamente tener una, un, creo yo, un elemento como una suerte de repertorio que lo podí’, es como si te supieras dos chistes: “no, estos son mis dos chistes así como, son mi caballito de batalla, entonces yo sé que estos los puedo contar bien así y en este contexto los puedo contar también así, aquí me salen, esto me va a salir muy bien”, entonces como rápidamente dotar al que se está formando en teatro, de la perspectiva que sea y en lo que sea, yo por lo menos creo, me da la impresión acá en la escuela, mucha de la gente, mucha de la gente que se forma, podría desempeñarse en cualquier parte de la, como el proceso teatral completo, en general, las compañías suelen ser bien como circo de chamorro, así, soy productor y a la vez, vendo las funciones y llevo la escenografía, pongo el foco y todo, pero eso no es una debilidad, o sea, si se ajusta correctamente y no es porque estoy supliendo, porque claro si es uno solo, va a llevar a una obra que es como un elenco de trece, así como, “sueño de una noche de verano”, así llevado por una persona, es un despropósito, pero no sé po’, hay, a mí me encanta como paradigma “Nahuelqueo”, cachai, como una obra de una persona y una persona que le vende las funciones y le hace todo y que puede poner la música y con eso se hace la obra y no es una obra que tenga que

	pedir disculpas, así como: “oh, me hubiera encantado traer cinco actores”, no, es un monologo, que se sustenta en ese personaje.
E. 5.165	Y en el caso, por ejemplo de que, un estudiante de teatro solamente quiera actuar, no quiere hacer nada más de su vida, ¿será necesario para él tomar clases de diseño?
E. 5.166	D.C: En realidad, más que, más que, que sea necesario o no, es como, si escucho un discurso así: “no, es que yo solamente quiero ser actor”, es como: “es que yo quiero ser dueño de casa”, cachai, es como, estoy poniendo todas mis posibilidades de ser yo en función de que alguien me mantenga mientras yo mantengo la casa, en un esquema bien patriarcal y hetero normado, pero que está en función de si me caso bien, cachai, como de tener alguien que me mantenga, que me dé trabajo y que me ponga a actuar finalmente, porque si ese es, así como actor mono neuronal.
E. 5.167	Como que está esperando que lo llamen.
E. 5.168	D.C: Claro, que solamente puede actuar, está frito, está frito, o sea, creo yo.
E. 5.169	O sea, tiene que tener la necesidad de conocer estás otras herramientas que hay en el mundo del teatro.
E. 5.170	D.C: O sea, porque, es que si es un, o sea, si eso que él quiere, o ella, no sé, quiere hacer, se puede hacer solo, solo, solo, solo, ya, podría ser, pero si no, igual se tiene que comunicar con otras personas, tiene que lidiar con otras, por lo bajo con un director, o sea, tiene que tener la capacidad de interpretar, aparte de interpretar en escena, poder como: “a ver que me está diciendo este que yo haga”, y hacerlo, si uno no lee el texto y actúa, cachai, es una visión poco realista, una visión arcaica y muy cómo, no

	sé, no, no conozco a nadie que haga eso, o sea, en veinte años, debe significar algo.
E. 5.171	Todavía no llega alguien que te dice...
E. 5.172	D.C: Soy solo actor. O sea, hay gente que claro, dentro de las compañías solo actúa, pero para poder hacer eso, hace otras veinte mil cosas.
E. 5.173	Entonces, en el caso de que llega alguien a tus clases que no tiene ningún interés, que va desganado, que piensa que no sirve para nada, como ¿qué herramientas utilizas tú para que esa persona se incentive en la clase, se integre?
E. 5.174	D.C: Arrojarlo por la ventana.
E. 5.175	¿Lo tiraré por la ventana?
E. 5.176	D.C: Claro. Sin ningún miramiento. No, haber, primero no me ha pasado, no me ha tocado alguien que me, si hay, o sea, si hay gente que en el discurso dice: “no, en realidad lo que a mí me interesa más es ser interprete”, pero aun así, hasta eso que, uno podría decirte, está súper como perdido y todo, tiene, tienen alguna noción, alguna, como idea, de que esto es una, es un hecho multifacético y que hay otras facetas, que se, quizás en la cuestión, es la forma más como prejuiciosa, podría decir que se subordinan a que el actúe y que va haber alguien que me haga el vestuario y alguien me va a poner las luces en alguna parte para que yo me vea y pueda hacer mi gracia no, entonces, ya por lo bajo, incluso en el más egocéntrico o egocéntrica de los intérpretes, yo creo que está esa noción y por último tiene que haber público porque si no, tiene que haber alguien, sino nadie me ve. Entonces, de tener la necesidad de incentivar así, porque, que es lo que, si yo busco que esa persona se convierta en diseñador, estoy mal planteado yo, no es lo que estoy buscando y no es lo que

	<p>las clases aspiran, pero si dotarlos de lenguaje de, dotarlos de una visión global del asunto, seguro y en general no me he topado con nadie que quiera asumir esa dimensión global, pueden tener problemas con un, lo usual es cuando llegan como personajes que pueden tener mucha inseguridad respecto a lo que en la clase se puede hacer, que empiezan a disculparse de ante mano: “yo no tengo ninguna habilidad manual, soy muy malo pa’ dibujar, no sé hacer maqueta”.</p>
E. 5.177	No tengo imaginación.
E. 5.178	<p>D.C: Pero nadie te dice: “es que yo en realidad”, nunca he escuchado así a alguien: “es que quiero ser actor nomás, entonces no me interesa la escenografía”, nunca he escuchado eso, he escuchado lo otro, no sé si eso otro es un disfraz de, no creo, yo creo que es más bien un tema de inseguridad absoluta del, pero finalmente yo creo que salen entendiendo, incluso a lo mejor en esa perspectiva, que puedo haber tenido estudiantes que a lo mejor ese era su discurso interno, no te lo confesaban, aun así tengo la noción de que todos los que han aprobado, han aprobado teniendo una visión global del asunto o entendiendo en algo que los ejercicios o que el paradigma que el diseño propone o de adonde viene, de alguna manera complementa algo, lo que están haciendo.</p>
E. 5.179	<p>Complemento por ejemplo, quizás hay algún elemento que tú encuentres, palabra o materia que se pase, de que se haga en diseño, que se pueda utilizar en actuación, le encuentras algún complemento a esos dos mundos.</p>
E. 5.180	<p>D.C: Si claro, o sea, así como nominalmente le ponemos, “traducción” a eso, lo llamamos una “traducción”, como se traduce un elemento auditivo, es que tiene que ver con el</p>

	fenómeno de la percepción, como un elemento auditivo se convierte en, cuando alguien quiere pedir un gesto físico, normalmente lo acompaña de un sonido, siempre uno está haciendo esa clase de traducciones, entonces hay cosas que vienen, por ejemplo, del vocabulario de la música que son transcripciones, o sea, son conceptos, como no sé, “estacato”, “esforzando” y todo eso, que se pueden expresar visualmente también, la misma música tiene códigos para hacer eso o elementos pictóricos que se traducen en otra cosa, elementos corporales que se traducen en elementos verbales y así, entonces en las clases, por lo menos que yo propongo, siempre está ese fenómeno de traducción, de poder pasar de un concepto...
E. 5.181	Siempre está ese complemento con las clases de actuación, que es para que lo puedan ligar.
E. 5.182	D.C: O sea, esa es una posibilidad, porque por ahí, que lo hay de repente, hay otros que tienen inclinaciones musicales mucho más fuerte y termina traduciendo a...
E. 5.183	A música.
E. 5.184	D.C: Claro, a un lenguaje netamente sonoro y que también es parte de la interpretación si se quiere, no tiene por qué ser instrumental necesariamente, puede ser una música vocal. Entonces, yo creo que esa es como la principal oferta, de meterse en esos problemas, eso, como, es mucho más complejo de lo que suena, son pocas cosas, pero esas pocas, dan mucho jugo, dan mucho jugo además cuando tení' más de veinte alumnos, tení' más de veinte respuestas para eso, formas de resolver, formas de abordar, énfasis, resultados distintos.
E. 5.185	Experiencias, herramientas.
E. 5.186	D.C: Claro, claro.

E. 5.187	Bueno, eso, no tengo más preguntas, las otras sesenta que me quedan, me las voy a saltar porque es tarde ya.
E. 5.188	D.C: Me voy a despedir de mis auditores.
E. 5.189	Sí, si quieres decir algo.
E. 5.190	D.C: Mando un saludo pal' futuro.
E. 5.191	No sé si quieres decir algo más, agregar algo que se te haya quedado en el tintero.
E. 5.192	D.C: No sé. Quizás lo más inteligente que he escuchado decir acerca del teatro, es una cuestión que decía Hernán Lacalle: "hay veinte mil buenas razones para no hacer teatro y por eso, hay que hacerlas."
E. 5.193	Muchas gracias.

Tabla categorías Profesores

TEMAS	CATEGORÍAS	CODIFICACIÓN	SUB CATEGORÍAS
1. Visión Pedagógica.	1.1 Miradas hacia la enseñanza del diseño.	<p>1.86 Con todo lo que me gustaría, pero creo que es posible que lo evite y no me parece terrible. Lo que sí me parece terrible es que, okey, puedes no tomar eso, pero dentro del plan común tiene que estar sí o sí historia del arte, pa' mi eso es la piedra fundamental de entender, porque si va a entender, va a comprender la dimensión, va a sonar súper hippie, holística, que nosotros estamos dentro de un tremendo espacio que hay artes visuales, artes plásticas, está la escultura, que hay instalación, que hay otra, que es la performance, que está la literatura y otras cosas que nos rodean y que es fundamental relacionarlas con el teatro, o que el teatro se relacione con ellas (...) Insisto, no es</p>	<p>El diseño como conciencia espacial.</p> <p>El diseño como un complemento.</p> <p>Distintas metodologías de enseñanza del diseño.</p>

		<p>algo para que salgan diseñadores, si para que, el objetivo de esto es, como yo entiendo, que haya una consciencia del espacio, que no es algo simplemente, que no sale de una ocurrencia mágica, no es Sui Generis, que es algo que tiene un trabajo, que viene desde el estudio del texto, desde una, manejar un abanico de referentes, que no es solamente, porque me gusta así nomás (...)</p> <p>1.88 (...) Pero en el caso de la, de las escuelas, a mí me parece que es necesario que haya consciencia de la visualidad.</p> <p>1.90 Eh, es bien importante ahí, sí, hay ganchos, hay formas de seducir a alguien y no sé po', uno se apoya harto también con imágenes o con vídeos. Entonces llega un momento, que les muestro, no sé, una que otra</p>	
--	--	---	--

		<p>cosa de Castelucci, (), y quedan todos pa' dentro, ya comentamos (...) esto es corpóreo, es material, es distinto a verlo en un boceto, esto cambia, eh, pienso que una de las formas que encuentro es más menos seducir, con hechos, decir que esto no es letra muerta, no son puras fotos.</p> <p>1.102 En el, es que además, que es lo que uno hace ahí, yo a un alumno de actuación, no lo voy a hacer dibujar, no lo voy a obligar a hacer maquetas, porque me parece que es un despropósito. Cuál creo que debería ser el ejercicio, eh, ampliar sus referentes visuales, eh, más enfocado a la percepción que a la manufactura.</p> <p>1.104 (...) Exacto, o decir, miren hay cosas que uno ve, pero esto tiene también hay una (...) técnica que tiene, que esto por ejemplo, se ocuparon estás</p>	
--	--	---	--

		<p>materialidades (...) Se pueden hacer proyectos más pequeños. Creo que es súper bueno aterrizar un poco.</p> <p>1.108 (...) por eso yo evito un poco que la clase se vuelva como un taller de realización de máscaras o algo así.</p> <p>1.110 (...) hay que tener cuidado porque como hacer, como proporcionar eso pa' que tampoco se vea todo como mucha teoría ni tampoco una clase de técnica, pero la técnica es importante y hay que mostrar de pronto con hechos, esto se hace de esta forma, pa' saber que uno, un poco lo mismo que, uno es teoría, pero es como hacer dramaturgia o escribir, la literatura dramática funciona súper bien en el papel, pero cuando se escenifica, cambia y te daí' cuenta de</p>	
--	--	--	--

		<p>pronto que: oh está escena en realidad, funciona bien acá, pero yo a través de una construcción de imágenes mudas, simultaneas, la conté, entonces, todo este texto, tijeras, pa' la casa.</p> <p>1.120 (...) básicamente estamos haciendo, en, lo que ustedes están haciendo en actuación, está escenificado desde el cuerpo, están hablando de, hay un texto, pero acá estamos más centrados en lo visual, eh, me decían: "pero no puede ser solamente una instalación", no, no, necesito que haya al menos un cuerpo en escena porque, lo que nosotros vamos a hacer, trabaja con el cuerpo, si no es artes visuales, y, eh, lo que ustedes están enfocados en el teatro.</p> <p>4.84 A mí me pasaba que desde que estoy en la escuela y veía a los actores</p>	
--	--	---	--

		<p>en la Chile que tenían diseño y le hacían hacer maquetas y vestuario, no, vestuario es más coherente, pero hacer maquetas, yo los miraba trabajando ahí y todos tullidos tratando de hacer algo que no les correspondía.</p> <p>4.92 lo que más necesitaba un actor era entender justamente todo esto que estamos hablando, la importancia del diseño y saber desde, más que construir todo, porque esa es la pega del diseñador, no pretender que un actor diseñe, así como, por sí todos, ni que todos los diseñadores actúen, sería una estupidez po', lo más lindo es que haya gente experta en su área, pero que si un actor sepa como que sucede con lo que tiene a su alrededor, con la materialidad, con los objetos y entenderse a él, como signo en escena y que</p>	
--	--	--	--

		<p>ese signo está en diálogo con la mesa, con la silla, con el fondo, o con, con la luz y saber construir y proponer desde ahí (...)Entonces quise traspasar esa experiencia y ahí fue intentar construir el diseño desde lo más basal también, desde el esqueleto, el alma del diseño y que eso lo entendieran absolutamente y desde dinámicas muy actorales, como no, no de dinámicas que hablamos que es más extrovertido grupal del actor más que de introspectivo y solitario del diseñador, entonces eran ejercicios, son ejercicios simples que llevan a entender la composición de forma empírica (...)</p> <p>4.122 Desde su opinión, desde su mirada, desde sus realidades, desde sus realidades todo el rato, como, al final, como así bien duramente, el ramo de diseño que le hago y que les</p>	
--	--	--	--

		<p>he hecho intenta enseñarles a observar y a narrar visualmente, cachai, y pa' eso, no podí' enseñarle materias duras po', sino que tení que como activar sensibilidades y saber cómo canalizar, como ellos las pueden sacar, eso es po'.</p> <p>5.116 (...) es la misma lógica de la liberación, así como de, no necesitaí' un escenógrafo, no necesitaí' un diseñador, o sea, lo que necesitaí' es tener claro porque te vaí' a subir al escenario y a qué, y cómo vas a convertir eso en signo (...)</p> <p>5.154 Primero concebir el hecho escénico como un fenómeno integral, o sea, que se puede separar analíticamente en partes y esas partes tener responsables diferentes, pero que se entienda también que todo eso, al</p>	
--	--	---	--

		<p>final, desemboca en una cosa simultánea (...)</p> <p>5.176 (...) Entonces, de tener la necesidad de incentivar así, porque, que es lo que, si yo busco que esa persona se convierta en diseñador, estoy mal planteado yo, no es lo que estoy buscando y no es lo que las clases aspiran, pero si dotarlos de lenguaje de, dotarlos de una visión global del asunto (...)</p>	
1.2	Relación Estudiante – Profesor.	<p>1.68 Si, si, cambiar el paradigma, desde la formación del actor, cuando tú no le puedes decir a un alumno: “es que usted no tiene talento. No te echas la culpa a ti, échale la culpa a Dios que no te dio talento. Que yo lo he escuchado de “maestros”.</p> <p>1.82 (...) Porque lo que creo que uno tiene que hacer, lo primero es, potenciar al alumno (...) Tení que potenciar, o sea, si no, si</p>	<p>Relaciones didácticas y responsabilidades (Tino)</p> <p>Trabajo de colegas y la autosuficiencia</p>

		<p>sabes que alguien, porque hay que ser bien honesto también, hay veces que, no todo el mundo es para esto. Uno puede cometer errores también y equivocarse, pero lo que no podí' es cortar las alas, si tu encuentras que esa persona no tiene las aptitudes para, de pronto como, o su rollo no está en esto y esta pa' otro lado, hay que ofrecer las alternativas.</p> <p>1.148 (...) uno aprende, bueno, uno nunca termina, si de pronto a mí me sorprenden con algunos referentes, cosa que yo no tengo idea, como: a lo vi una vez, pero no sabía que era eso, feedback, si esa es la gracia. Después eso lo incorporas para el próximo referente o investigai' más y decí, sí, saben hay un detalle con eso que ustedes no sabían, pa' pa' pa'.</p> <p>1.152 (...) uno, cuando impulsai' a los alumnos a,</p>	
--	--	--	--

		<p>decí oka, veí que Fulano o Fulana tiene más, su fuerte es más el vestuario, cuando alguien te pregunta: "oye, necesito un asistente pa' esto", sabí que en mi curso tengo alguien que, pregúntale. Así como yo llamo alumnos pa' trabajos de iluminación o a compañías jóvenes que: "necesitamos un iluminador, Rodrigo, nos podí enseñar tú", no, porque creo que tiene que ser alguien que este cercano a su referente, a su proceso, que tenga esa idea fresca, es el abanico de referentes que ustedes manejan, les puedo decir, Fulano, Sutano, Merengano y son ex alumnos, o alumnos que están en el último curso y que tu veí que pa' allá van.</p> <p>1.156 (...) Pero si uno no le da, no se relaciona con los alumnos en términos laborales, puta habla, creo que habla de una</p>	
--	--	--	--

		<p>mezquindad y no puede ser po', si el medio es muy chico.</p> <p>4.154 Sipo', porque claro, el loco también está ahí, le está afectando, entonces lo agarran y lo obligan a meterse en el rollo y aparte como todo esto que hemos hablado, es desde donde enfoco las clases también cachai, entonces no les pido que hagan cosas, no les pido artesanía ni que hagan cosas difíciles, sino que les pido actuar cachai.</p> <p>5.148 (...) yo creo que es necesario balancear eso, sobre todo en las aspiraciones de los estudiantes, que se conciban así mismo como mucho más artesano finalmente, que es lo que les va a tocar ser, artesanos de sí mismo, que como, soy un obrero de la emoción, puesto a disposición de un</p>	
--	--	---	--

		capataz, no existe, esa constructora no existe.	
	1.3 Miradas hacia la labor pedagógica.	<p>1.24 (...) en algunas personas está lo de enseñar y en otras no y no por un tema de egoísmo, sino porque, o tení' las herramientas o no, o te enfocas en explotar eso otro y hay gente que puede hacer talleres después.</p> <p>1.68 Cambiar el paradigma, desde la formación del actor, cuando tú no le puedes decir a un alumno: "es que usted no tiene talento. No te echas la culpa a ti, échale la culpa a Dios que no te dio talento. Que yo lo he escuchado de "maestros".</p> <p>1.72 No y eso es castrador. Creo que esa dinámica tiene que desaparecer, es como, que poco más, que necesariamente te tienen que, que aporrear pa' eso. Si es por eso, puta, me voy a hacer el servicio militar y</p>	<p>Nula Pedagogía.</p> <p>La función pedagógica.</p> <p>Es una motivación.</p>

		<p>me aporrean, que anda por ahí nomás. El aporreo es psicológico en la escuela. A cuánta alumna no le dicen: “estaf’ gorda”.</p> <p>4.100 (...) por ejemplo, eh, las relaciones transversales, pa’ mí son, horizontales son fundamentales po’, pero con respeto y entendiendo roles y como expertises, cachai, ahí está la clave, como, claro, tenemos, no establezco una jerarquía absoluta, nos reímos en las clases, tratamos de hacer lo más ameno posible.</p> <p>4.104 La cosa es, inspirar, fundamentalmente inspirar, como que más que pasar contenido duros, duros, duros, así como: “ya, el diseño es esto, esto, esto y hasta donde cachaste, no, rojo, rojo, rojo, rojo”, es que entiendan de que existen y los inspiren a lo que los motive después.</p>	
--	--	--	--

		<p>4.142 (...) es que sabí' que el problema de las escuelas y esto es de todas las escuelas, la Chile salvaba porque tenía está cosa, de que estaban las dos escuelas ahí, el problema es que están muy a merced del profe que les toque cachai, y lamentablemente la mayoría de las escuelas no, hay una malla que es ficticia, pero al final es el taller de dirección del profe que tení po'.</p> <p>5.84 (...) la pedagogía es una, es como una obra en la que, haces una obra más corta para que el público salga y haga algo, así como que, con el teatro también, lo estaí' provocando, así como que, este sueño de que, puede ser está obra, que es súper incendiaria y que la gente al salir...</p> <p>5.86 (...) la pedagogía es eso, es básicamente es eso</p>	
--	--	--	--

		<p>otro, preparái' una, algo cortito, como un estímulo y esperái' resultados, esperái' con mover, pero a la vez activar al que recibe y que salga a hacer algo, que salga hacer algo con eso.</p> <p>5.88 Básicamente desafiarlo, desafiarlo, o sea, yo siempre ocupo la metáfora en clases, de que una abre como una brecha, ni siquiera una puerta, porque no es como, abro el espacio y tú pasái', no, abrí como un orificio, pequeñito, es una brecha, una posibilidad y él que pasa por ahí, salta, ve que pasa con eso, cachai y ahí tú estái' como al otro lado, lo atajaí' o pasái' con él.</p> <p>5.98 Yo creo que lo principal es, ese entrenamiento para incertidumbre, o sea, eso es transversal, da lo mismo si vas a hacer arte, o si vas a hacer, o sea, no sé si alguien querrá y que lo</p>	
--	--	--	--

		<p>encuentro digno, pero no sé si sería mi caso de despertar y “quiero ser cajero de banco”, yo creo que aun así, esa persona que tenga una aspiración, llamémoslo así, nada artística, o como completamente alejada, necesita, se va a ver enfrentado en su vida a decisiones que tienen que ver con incertidumbres absolutas (...)</p> <p>5.112 (...) la pedagogía y el teatro ahí se parecen, como la responsabilidad política que tienen ambos, que es, creo yo, liberar a las personas, liberarlas de, por lo menos de este discurso único (...)</p>	
	<p>1.4 Posicionamiento frente a la enseñanza.</p>	<p>1.82 (...) Uno puede cometer errores también y equivocarse, pero lo que no podí' es cortar las alas, si tu encuentras que esa persona no tiene las aptitudes para, de pronto como, o su rollo no está en</p>	<p>La nota es un medio.</p> <p>Desarrollo de la cátedra.</p>

		<p>esto y esta pa' otro lado, hay que ofrecer las alternativas.</p> <p>1.86 Con todo lo que me gustaría, pero creo que es posible que lo evite y no me parece terrible. Lo que sí me parece terrible es que, okey, puedes no tomar eso, pero dentro del plan común tiene que estar sí o sí historia del arte, pa' mi eso es la piedra fundamental de entender, porque si va a entender, va a comprender la dimensión, va a sonar súper hippie, holística, que nosotros estamos dentro de un tremendo espacio que hay artes visuales, artes plásticas, está la escultura, que hay instalación, que hay otra, que es la performance, que está la literatura y otras cosas que nos rodean y que es fundamental relacionarlas con el teatro, o que el teatro se relacione con ellas.</p>	
--	--	---	--

		<p>1.108 (...) por eso yo evito un poco que la clase se vuelva como un taller de realización de máscaras o algo así.</p> <p>1.114 (...) de pronto, no doy mucho espacio pa' que haya ese feedback, entonces cuando aparece eso, eh listo, okey, vimos esto, esto y esto, entonces eh, pa' la próxima semana, no sé, me gusta, si fueran pocos alumnos me encantaría que, escribieran, un ensayo respecto a esto, o desarrollen algo sobre este tema.</p> <p>4.94 (...) hay otra cosa pedagógica que he aprendido mucho y me ha dado muy buenos resultados, que es, respetar los procesos creativos grupales, no individuales, porque cuando uno se pone a poner notas por proceso individual, cuando son muchos, al final también te podí', como que al final</p>	
--	--	--	--

		<p>también estancaí', sino que respetar el proceso grupales, de que la cosa vaya avanzando todos juntos (...)</p> <p>4.96 Yo, sin, con, absolutamente ninguna jerarquía, no, a mí no, nunca, partí haciendo clases muy joven, muy chico, partí como de ayudante a los veintidós y así clase a clase, clase propia, veinticinco, veintiséis, que fue unos ramos como que en la Chile hay de profe guía de taller, profe guía de taller integrado, que era como acompañar a los cabros a la construcción, como apoyo técnico o iluminación, si están faltó, entonces yo tenía, no sé po', veintiséis y estaba con cabros de veintiuno, cachai, entonces no tenía mucha distancia de edad y siempre me quede como con esa sensación, no es que me crea cabro chico, pero siempre me quede con</p>	
--	--	---	--

		<p>esa sensación de que la pedagogía no necesitaba el estatus.</p> <p>4.98 (...) mi principal forma de entender, de lograr hacer algo en la vida humana, es que, como no repetir las figuras que justamente uno crítica dentro del aula o dentro del teatro.</p> <p>4.100 (...) por ejemplo, eh, las relaciones transversales, pa' mí son, horizontales son fundamentales po', pero con respeto y entendiendo roles y como expertises, cachai, ahí está la clave, como, claro, tenemos, no establezco una jerarquía absoluta, nos reímos en las clases, tratamos de hacer lo más ameno posible.</p> <p>4.112 De hecho, como mi mirada de las notas con los actores, pucha, hay notas de resultado, pero las notas más, las más duras son las</p>	
--	--	---	--

		<p>de proceso, o sea, como las más intransigentes, me refiero como del actor que no va en tres clases, que se aparece al final, cachai, sobre todo porque trabajo, los trabajos que hago son grupales todo el año, entonces finalmente se empiezan a cagar a los compañeros cuando faltan, he tenido locos que, o locas que no han llegado a muestras y han tenido que resolver ahí, como ese tipo de cosas, ahí es donde he ocupado la nota, así como...</p> <p>4.114 No y como duro, así como de poner rojos o ese tipo de cosas, no entregaste un rojo, cachai. Tampoco creo como la volá de no poner ninguna nota o como el David, que lo encuentro hermoso, pero a mí no me resultaría como la autoevaluación constante, cachai, si hay notas de autoevaluación, pero no</p>	
--	--	--	--

		<p>todas, como también hacerles entender de que si están fallando en términos de compromiso al final: “oye loco está’ fallando y te lo podí’ echar, y te lo podí’ echar si seguí fallando”, ahí y cuando hay resultado, me refiero a como las muestras finales, claro, como que la nota se parte de que lo hizo.</p> <p>5.90 (...) yo sé que mi visión de la pedagogía tampoco es tan, no sé po’, eh, como, ortodoxa, es súper como heterodoxa, al contrario, es mucho más, y también nutrida por estás otras experiencias, lo que le pido a las personas cuando son estudiantes en las clases mías, generalmente están perdidos, como, siento que salen perdidos, que nunca reciben una pauta, así como esto es exactamente lo que te estamos pidiendo, ni un manual de instrucciones, pero yo creo que esa es la forma de construir</p>	
--	--	--	--

		<p>conocimiento, o sea, no funciona de otra, porque así aprende uno en la vida.</p> <p>5.108 (...) también hubo mucho aprendizaje en eso y yo cuando hago clases como que me remito a ese momento, que es esa, la incertidumbre máxima, así como, entonces les trato de adelantar eso a los estudiantes y en este caso a los que son estudiantes de teatro o de diseño también, o bueno, tengo estás habilidades, espero que me llame alguien para, como que alguien me contrate y me llame tal loco, un mesena que quiera darme sueldo o empiezo a ver qué hago yo y por eso, de alguna manera me gusta que se entienda que el espacio escénico, porque el espacio escénico aún, con todo, con todo lo que el FONDART hace por normar cuál es el tipo de persona que puede postular a un</p>	
--	--	--	--

		<p>proyecto, lo que sea, el espacio escénico sigue siendo un espacio libre y tiene que seguir siendo un espacio libre (...)</p> <p>5.136 De enseñarles cosas, claro. O sea, cuando se evalúa algo, también uno, yo trato de evaluarlo de una manera, a lo diseñador, de ponerme en el rol del usuario, así como: “haber, que va a ver el espectador”, que no tiene idea del proceso y ve solo esto, trato de hacer ese ejercicio.</p> <p>5.176 (...) Entonces, de tener la necesidad de incentivar así, porque, que es lo que, si yo busco que esa persona se convierta en diseñador, estoy mal planteado yo, no es lo que estoy buscando y no es lo que las clases aspiran, pero si dotarlos de lenguaje de, dotarlos de una visión global del asunto (...)</p>	
--	--	--	--

<p>2. Visión del Diseño.</p>	<p>2.1 Miradas sobre el concepto.</p>	<p>1.2 (...) ya los últimos años, los diseñadores teatrales (...), estamos evitando hablar de diseño teatral y más bien hablando de diseño escénico.</p> <p>1.4 Porque el campo se ha abierto a muchos más, eh, de lo estrictamente teatral, tú ves que hay gente que está trabajando en danza, en cine (...)</p> <p>4.2 (...) hace rato ya le estamos diciendo diseño escénico, de hecho, no se le ha cambiado el nombre a la carrera por cosas de formalidad más que nada, pero es diseño escénico porque al final uno lo que comprende hacer es como la construcción visual de imágenes en el escenario, en cualquiera de sus formatos, que un diseñador teatral está capacitado, o debiese estar capacitado, o tiene la estructura de la construcción de imágenes</p>	
-------------------------------------	--	--	--

		<p>pa' poder diseñar tanto una obra de danza, como una ópera, como una performance, como un evento o un recital, o un desfile de modas, cachai.</p> <p>4.4 (...) Diseño teatral es un nombre que le pusieron acá y en pocos lados en realidad existe el nombre diseño teatral, es generalmente diseño escénico, por lo mismo, porque las escuelas enseñan a la construcción visual en el escenario, desde la base, lo que pasa es que la teatralidad es lo más complejo, cachai, como no podí comparar el diseño de una obra de teatro con el diseño de un recital, como en términos de construcción y de capas de lecturas (...)</p> <p>5.14 Si, haber, o sea, yo creo, me decanto más por el “diseño escénico” si es que entiendo bien la diferencia de los conceptos que haces, es que no es para un tipo de lenguaje en particular, o</p>	
--	--	---	--

		<p>sea, el teatro y el diseño teatral, llamémoslo así, entendiéndonos así el concepto, claro, tiene un en común legado y un acervo y un ámbito normalmente donde se desarrolla, pero como ese ámbito actualmente por un montón de factores, por la irrupción de nuevas tecnologías, por la, por el acceso finalmente a muchas otras cosas y por una como coexistencia de muchos lenguajes, lo entiendo mucho más como el fenómeno escénico y lo que pasa y lo que ocurre en vivo y que ocurre delante de público.</p>	
	<p>2.2 Miradas sobre el diseño en Chile.</p>	<p>1.26 (...) porque una es mi perspectiva siento que de alguna manera el, la mayoría de los grupos, algunos inconscientemente, pero otros con mucha toma de consciencia y razón, entienden que el teatro no se inscribe exclusivamente en el cuerpo actoral y en el texto dramático</p>	

		<p>representado, sino que hay muchos que, se entiende que, lo visual es algo, es parte esencial.</p> <p>1.32 Puede ser medio Grotowskiano la cosa, pero, eh, creo que hay una toma de consciencia importante, al menos acá. Lo que sí, esa toma de consciencia, está hasta, desaparece al momento de viajar, porque, yo me he topado con grupos que, quieren solo luz, “no es que, queremos viajar con la obra”, entonces no queremos nada de escenografía.</p> <p>4.36 Creo que es una disciplina que está en, o sea, el teatro en general, es joven en Chile y creo que el diseño es más joven y creo que se ha pegado un salto los últimos, yo creo, como quince años, desde la, desde cómo, que tiene que ver con los teatros independientes</p>	
--	--	--	--

		<p>principalmente y con, con, más el concepto del diseñador más de autor que el diseñador más como del oficio, entonces hemos visto como nuevas estéticas, nuevas puestas en escena, ya no tan tradicionales (...) creo que el diseño en eso ha sido bastante responsable, como en esa nueva construcción de esa nueva visualidad, que va más allá de la idea de figura-fondo, como del actor-fondo (...)</p> <p>4.70 (...) en la ficha de la obra no te ponen, no ponen, no existen los diseñadores, en los afiches, en algunos afiches, antes en el GAM, ya no ya, en algunas piezas gráficas te eliminaban, onda, nadie diseñaba, se actuó y la dirigieron, nada más y ahí, la reseña de los diarios también, entonces ahí se hace un daño tremendo, cachai, porque no está la información, porque más de que sepan, o</p>	
--	--	--	--

		sea quien sea el que diga el diseño, saber que hubo una persona, que hubo, un diseñador integral (...)	
	2.3 Relación Actor – Diseño.	<p>1.40 (...) el tema es mucho más amplio porque, eso ya, esta entendido dentro de nuestra realidad, pero en nuestra realidad hay cosas que en cualquier parte del mundo uno dice: en qué cabeza, o sea, no puede ser que acá, hablemos del, voy a hablar, referirme al actor, que el actor tenga que aquí, en este país ser, actor, dramaturgo, director, entrenador físico, productor, gestor cultural, a veces escenógrafo o iluminador, eh, eso es un disparate.</p> <p>1.42 (...) cabros, que si tuviéramos un equipo de técnicos especializados que llegará a montar, primero se optimizan los tiempos y ustedes llegan como tuna a hacer la función. Pero eso implica recursos.</p>	<p>Diseño como proceso</p> <p>Especialización</p> <p>Diseño como complemento</p>

		<p>1.94 (...) Es que tiene que ser, tiene que ser un, una, un dialogo.</p> <p>1.96 (...) Pero, por eso toda esta huea, es diálogo y es proceso, eh, la excelente relación que puede haber con un elenco se da también en qué medida estái', cuando hay un director, una directora que se abre al proceso, porque si tení' a alguien que te dice: "no, yo quiero partir con esto diseñado y esto no se mueve", ya okey, te encontrarí' con cosas como ahora, yo estoy en un proceso en donde, la verdad que ha sido una lata, y la huea partió diseñado, okey, pero nos saltamos toda esa orgánica que aparece dentro de la creación del ensayo, donde alguien dice.</p> <p>4.40 Toda esa huea son conversaciones que a veces los actores ni siquiera se enteran, malamente, por</p>	
--	--	--	--

		<p>malas prácticas en el teatro yo creo...</p> <p>4.42 ... Se lo margina, diría yo, se lo margina más que se lo pierden, como que me he dado cuenta que hay muchas personas que creen, muchos directores creen que no es importante que el actor sepa como la estructura del lenguaje sobre la que está trabajando y es un problema yo creo que del teatro de acá, uno va a ver el teatro y cachai que están en una tecla, que la puesta en escena, que la teatralidad...</p> <p>4.52 (...) un actor sentado en una silla sin hacer nada, está actuando po', en una instalación. Está actuando y está actuando caleta, brigido, está dándolo todo, puede estar dándolo todo sin visiblemente ver nada, son distintos estilos, cachai, entonces, yo creo que, están llegando un poco a</p>	
--	--	---	--

		<p>lo que es el teatro contemporáneo también po', no está huea del actor como primer actor parado tres cuarto, mirando pa' delante pa' que lo vean, cachai, como que creo que el teatro está, y en el mundo ya se entendió, pero acá sobre todo, están entendiendo que el actor es un signo más, un signo importante, pero un signo más dentro de la escena (...)</p> <p>4.84 A mí me pasaba que desde que estoy en la escuela y veía a los actores en la Chile que tenían diseño y le hacían hacer maquetas y vestuario, no, vestuario es más coherente, pero hacer maquetas, yo los miraba trabajando ahí y todos tullidos tratando de hacer algo que no les correspondía.</p> <p>4.92 lo que más necesitaba un actor era entender justamente todo esto que</p>	
--	--	---	--

		<p>estamos hablando, la importancia del diseño y saber desde, más que construir todo, porque esa es la pega del diseñador, no pretender que un actor diseñe, así como, por sí todos, ni que todos los diseñadores actúen, sería una estupidez po', lo más lindo es que haya gente experta en su área, pero que si un actor sepa como que sucede con lo que tiene a su alrededor, con la materialidad, con los objetos y entenderse a él, como signo en escena y que ese signo está en diálogo con la mesa, con la silla, con el fondo, o con, con la luz y saber construir y proponer desde ahí.</p> <p>4.126 Sipo', si están haciendo muestras con diseño todo el tiempo, si están trabajando todo el rato la visualidad, si la única forma de que no lo hicieran es que hicieran teatro negro</p>	
--	--	--	--

		<p>o teatro en malla negra cachai, en espacio vacío, como ya despojados absolutamente y el diseño igual influenciaría ahí, pero claro, si están todo el rato proponiendo personajes, están todo el rato construyendo, armando visualidad, los actores, todo el tiempo, estudiando sobre todo, están vueltos locos y como represento personaje y que podría tener esto y vestirse así, entonces podrían añadir más capas a eso, sin restarle a la actuación, sino que complementarlo.</p> <p>4.144 Sipo', completamente. Es que no podí actuar si no sabí' que soy en el escenario po', si no, estái' solo po', onda si no sabí, o sea, tení' menos herramientas como actor de oficio, pal' teatro de hoy me refiero.</p>	
--	--	---	--

		<p>4.148 Porque podí usar ese color, complementarlo con las emociones que estáí transmitiendo, como estáí diciendo un texto, o sea, si llegaí y te estáí diciendo un texto y saber cómo hacer el contrapunto, como actor, como el contrapunto desde la emoción del espacio, o reiterativo, o sutil, o si entendí de que la escenografía ya algo está diciendo, entonces tú lo podí ocultar más, podí guardar ese secreto, como que son herramientas pa' entender, si no quiere decir que tengaí que parar ni diseñar todo, sino que saber desde donde estáí construyendo.</p>	
	<p>2.4 Visión sobre la relación entre compañía y diseño</p>	<p>a. <u>Autogestión.</u></p> <p>1.12 Nada y lo poco que había era, de verdad, eh, de circo pobre, y uno decía (.....) y todo el teatro es así.</p> <p>1.30 (...) es un, dramaturgo y director importante</p>	<p>A. Economía de medios.</p> <p>B.</p> <p>C.</p>

		<p>argentino que él considera que, la escenografía como gastar esa plata es un desperdicio, él reutiliza o a espacio pelao’.</p> <p>1.32 Puede ser medio Grotowskiano la cosa, pero, eh, creo que hay una toma de consciencia importante, al menos acá. Lo que sí, esa toma de consciencia, está hasta, desaparece al momento de viajar, porque, yo me he topado con grupos que, quieren solo luz, “no es que, queremos viajar con la obra”, entonces no queremos nada de escenografía.</p> <p>5.70 Por una parte. ¿Se va a ver la obra o no? Entonces si lo logras hacer con mayor economía de medios, durante mucho tiempo eso se asoció con pobreza, de hecho, ese es un discurso como que había mucho en “La Troppa”: “no queremos nunca pasar por una</p>	<p>Concientización.</p> <p>n.</p> <p>Invisibilización.</p> <p>D.</p>
--	--	--	--

		<p>compañía pobre, que se vea que no hay inversión en las cosas”, y está bien, eso también caracterizo el trabajo de ellos, pero también te podí’ desequilibrar en ese lado, como que solamente se va a ver teatro si tengo construido como una suerte como de palacio de Versalles y no po’.</p> <p>5.72 Claro y el teatro no po’, cabe hacer teatro con una bolsa, y no digo solamente teatro de objetos, sino que cabe, cuestionarse la escenografía desde esa perspectiva.</p> <p>b. Manejo Técnico.</p> <p>1.42 (...) es necesaria la especialización o que alguien diga “okey, me encantaría que en una compañía los actores pudieran llegar a actuar, el diseñador a diseñar, trabajar en conjunto y que</p>	
--	--	--	--

		<p>hubiera un equipo de técnicos que dijera, fueran quienes montaran” (...) los actores estar montando. En “Viaje in Movil”, Matí, Matías Jordan, se le cayó un fierro en la cabeza, por estar montando o la Fulana, eh, con una luxación y uno dice: cabros, que si tuviéramos un equipo de técnicos especializados que llegará a montar, primero se optimizan los tiempos y ustedes llegan como tuna a hacer la función. Pero eso implica recursos.</p> <p>c. <u>Importancia del diseño.</u></p> <p>1.26 (...) porque una es mi perspectiva siento que de alguna manera el, la mayoría de los grupos, algunos inconscientemente, pero otros con mucha toma de consciencia y razón, entienden que el teatro no se inscribe exclusivamente en el cuerpo actoral y en el texto dramático</p>	
--	--	---	--

		<p>representado, sino que hay muchos que, se entiende que, lo visual es algo, es parte esencial.</p> <p>1.32 Puede ser medio Grotowskiano la cosa, pero, eh, creo que hay una toma de consciencia importante, al menos acá. Lo que sí, esa toma de consciencia, está hasta, desaparece al momento de viajar, porque, yo me he topado con grupos que, quieren solo luz, “no es que, queremos viajar con la obra”, entonces no queremos nada de escenografía.</p> <p>1.34 Es que, creo que son tres, son tres caminos ahí. Uno, es que hay una decisión de decir “queremos trabajar, espacio vacío”, lo que es súper comprensible y que el fuerte es la luz y el vestuario. En otros casos, eh, hay algunos grupos que no consideran que lo espacial sea importante, sin</p>	
--	--	--	--

		<p>embargo, el cuerpo se mueve dentro de un espacio y hay algo que se habita, aunque este vacío, pero eso vacío se compone de un piso. Y hay otras que son decisiones estrictamente, eh, prácticas, creo que lamentablemente asumiendo una responsabilidad que no tenemos que asumir, que es la económica. Hagámosla barata porque así podemos viajar.</p> <p>1.74 ...Tú sabes que hay derechos de autor para el, la, el autor dramático...</p> <p>1.76 ...Sin embargo yo como diseñador teatral no puedo inscribir una...</p> <p>1.78 ...Un diseño, no existe. No está entendido. Entonces, resulta que hay compañías que me dicen: "no, pero a ti ya se te pago, porque tú ya diseñaste".</p>	
--	--	--	--

		<p>4.70 (...) en la ficha de la obra no te ponen, no ponen, no existen los diseñadores, en los afiches, en algunos afiches, antes en el GAM, ya no ya, en algunas piezas gráficas te eliminaban, onda, nadie diseñaba, se actuó y la dirigieron, nada más y ahí, la reseña de los diarios también, entonces ahí se hace un daño tremendo, cachai, porque no está la información, porque más de que sepan, o sea quien sea el que diga el diseño, saber que hubo una persona, que hubo, un diseñador integral.</p> <p>5.28 (...) por lo menos, desde la perspectiva mía, no decoramos, tratamos de encontrar cosas que son sustantivas, sustantivas para el montaje y que sin eso, el montaje se convierte en otra cosa completamente distinta, no es que no se pueda hacer el montaje,</p>	
--	--	--	--

		<p>sino que son elementos capitales (...)</p> <p>5.32 (...) la importancia que tiene, creo yo, de hacerse bien, o hacerse, no, no es bien, porque no hay una forma exacta, pero de hacerse de una manera más consiente, más, precisamente el diseño como disciplina, así en términos generales, tiene una, es como iconoclasta, es curioso, porque hace cosas, pero internamente los diseñadores estamos permanentemente cuestionando porqué esas cosas, porque esas cosas tienen que ser hechas de esa manera, ya sea en lo material o en lo inmaterial, o sea, porque estos son los métodos para hacerlo.</p> <p>d. <u>Vicios del posmodernismo.</u></p> <p>1.128 (...) Ahora bien, lo que tu tocaste de la, de la</p>	
--	--	---	--

		<p>profucción de visuales, dentro del teatro, es otro medio más, que no es nuevo, yo reconozco que a mí no me gustan por un tema, que me gusta la volumetría en el teatro, más que la bidimensionalidad, eh, creo que hay momentos en que está muy bien usada cuando eso establece un diálogo entre texto, imagen y corporalidad, pero si es solamente para hacer fondo, voy a, debe ser como en tres entrevistas más que debo haber dicho la misma cuestión y lo voy a repetir a ultranza, cuando Adolfo Apia escribe un texto sobre la escenografía y él dice que odia los telones pintados, porque el telón pintado es el sinónimo de la falta de creatividad de un director de escena, cuando no logra resolver algo mediante sus actores y su, el espacio, la volumetría del espacio escénico, recurre al telón pintado y ¿cuál es el telón</p>	
--	--	--	--

		<p>pintado contemporáneo?, es la proyección, cuando está mal hecha y creo que hay mucho de eso, simplemente son fondos (...) querer pretender que sea otra cosa, como esos memes que dicen: “inventarán, el tea, cuando inventen el cine 4d, donde haya olor, donde haya gente caminando, se habrán dado cuenta que descubrieron el teatro”.</p> <p>5.26 O sea, lo mismo que hablábamos como de la facilidad de, no sé si es facilidad completa, pero hay muchos más accesos a recursos técnicos, es mucho más fácil trabajar con una cámara digital, los datos son más, o sea, si hay un teatro que tiene foco, capaz que tenga data probablemente, es mucho más viable, entonces es un recurso que está ahí, que se aprovecha más, pero también, como en casi todo</p>	
--	--	---	--

		<p>uno suele cebarse con eso, es como el uso del celular, así como, ya, existe esta comunicación, entonces toda mi vida se basa en eso y si no lo tengo me siento desnudo.</p>	
<p>3. El problema del diseño en la formación actoral.</p>	<p>3.1 Principios en común.</p>	<p>1.86 (...) Ahí se establece un dialogo, cuando un director tiene, o un actor tiene consciencia de la visualidad, pero hay alguien que complementa eso. Si es muy fome que también uno como diseñador, llegué e imponga algo.</p> <p>1.120 (...) básicamente estamos haciendo, en, lo que ustedes están haciendo en actuación, está escenificado desde el cuerpo, están hablando de, hay un texto, pero acá estamos más centrados en lo visual, eh, me decían: “pero no puede ser solamente una instalación”, no, no, necesito que haya al menos un cuerpo en escena porque, lo que nosotros</p>	

		<p>vamos a hacer, trabaja con el cuerpo, si no es artes visuales, y, eh, lo que ustedes están enfocados en el teatro.</p> <p>4.126 Sipo', si están haciendo muestras con diseño todo el tiempo, si están trabajando todo el rato la visualidad, si la única forma de que no lo hicieran es que hicieran teatro negro o teatro en malla negra cachai, en espacio vacío, como ya despojados absolutamente y el diseño igual influenciaría ahí, pero claro, si están todo el rato proponiendo personajes, están todo el rato construyendo, armando visualidad, los actores, todo el tiempo, estudiando sobre todo, están vueltos locos y como represento personaje y que podría tener esto y vestirse así, entonces podrían añadir más capas a eso, sin restarle a la</p>	
--	--	---	--

		<p>actuación, sino que complementarlo.</p> <p>5.180 Así como nominalmente le ponemos, “traducción” a eso, lo llamamos una “traducción”, como se traduce un elemento auditivo, es que tiene que ver con el fenómeno de la percepción, como un elemento auditivo se convierte en, cuando alguien quiere pedir un gesto físico, normalmente lo acompaña de un sonido, siempre uno está haciendo esa clase de traducciones (...)</p>	
	<p>3.2 Desvalorización de la cátedra.</p>	<p>1.60 (...) Sí, creo que hay en algunas escuelas, por desgracia la, hay una tendencia a centrar el mundo del teatro exclusivamente en el actor.</p>	

Tabla categorías Estudiantes

TEMAS	CATEGORÍAS	CODIFICACIÓN	SUB CATEGORÍAS
1. Visión Pedagógica	1.1 Miradas hacia la enseñanza del diseño.	<p>2.12 Yo pienso que sí, es súper importante, aprender todo lo que es escenografía, iluminación, todo lo que tiene que ver, lo técnico es súper, súper importante, porque por lo general, lo que pasa hoy en día es que las compañías tienen que autofinanciarse y hacer las cosas ellos, entonces si no tenía base, con respecto a esto que te acompaña dentro de la actuación, entonces no es mucho lo que podí hacer (...)</p> <p>2.16 (...) también trabajamos como nosotros dentro de la escenografía, pero nosotros, como hacerla, generar esto, no, casi nada, de hecho, paso que pensamos que, estos ramos de diseño se nos iban a juntar también con los de actuación, poder mezclarlos hubiese sido mucho más interesante que tener lo teórico y aparte.</p>	<p>El diseño como complemento.</p> <p>El diseño como proceso.</p> <p>Clases de diseño.</p> <p>La importancia de la contextualización.</p>

		<p>2.20 Claro, si, de diferentes maneras, el teatro callejero, el teatro de sala, o sea, como ver distintas ramas, estar ahí, presente en esa construcción de ese diseño.</p> <p>2.42 Si po', de hecho habían varios, paso también que, "ya entendemos que están cansados por esto, entonces no vamos a hacer esto", no, cachai, yo pienso que no, que hay que hacer. Si me gustaría más, por ejemplo, salir, como esas "salidas a terreno", que se llaman, pero conocer igual de los trabajos que ellos hacen, si nos pueden llevar, no sé a una compañía conocida y mirar, eso, hubiese sido quizás mejor.</p> <p>2.46 Yo siento que ese estuvo bien, cachai, porque llevamos la teoría, para partir igual en primero, está bien, porque entendimos, comprendimos hacia donde se dirigía esto, pero por ejemplo, cuando uno va avanzando, ya necesita de otras</p>	
--	--	---	--

		<p>herramientas, no te podí' quedar solamente en lo teórico.</p> <p>2.62 por mi experiencia yo creo que es un poco desordenado, como que se parte bien en lo teórico, pero después queda en eso po', y pasa también que donde vienen los exámenes, se apura también ese proceso (...), quizás, como llevar un orden, como te comentaba, no sé, partir por lo teórico, después teórico y quizás un poco práctico, teórico y visual, ir a ver, después hacer, porque si nos quedamos siempre aprendiendo...</p> <p>2.96 (...) es un complemento po'. Yo pienso que sí, todo el rato, o sea, si yo quiero, ya, la persona que está de "diseñador profesional" va a ayudarme a lo que mi cabeza igual está pensando que quiero que haya en escena po', cachai, entonces si en definitiva yo tengo conocimientos también, puedo no solamente quedarme afuera mirando cómo se hace, sino</p>	
--	--	--	--

		<p>también poner de mi aporte, de mi aprendizaje en esa creación.</p> <p>2.110 O sea, ya está bien, es tu decisión, tú quieres ser actor solamente, pero igual las cosas que te acompañan son diseño po', cachai, entonces si tení' que tener una familiarización con algo que estái' trabajando po', aunque sea la más mínima, no, no podí estar como cerrado a esto que te acompaña, cachai.</p> <p>3.90 (...) en ese sentido, respondiéndote la pregunta creo que, el año pasado, como primer año, no supimos valorar, por ejemplo, las instancias que tuvimos de adentrarnos en el diseño o empezar a ver las, este otro camino del teatro po', tanto en el primer semestre como en el segundo semestre, yo siento que fue una oportunidad y hablo por mí y por todos, porque yo lo vi, fui testigo, una oportunidad que se perdió, que no se le tomo la importancia (...)</p>	
--	--	--	--

		<p>3.98 Si, porque, te hace, o sea, cuando tu estai' actuando, no estás actuando en el vacío po', estai' actuando bajo un contexto, tení' que entender ciertas cosas y por otro lado, el diseño te da un entendimiento distinto, que nutre mucho a la actuación, porque si yo empiezo a actuar y empiezo a visibilizar como, el contexto, el entorno donde estoy actuando, empiezo a entender otro tipo de cosas (...)</p> <p>3.100 Si, estaría bueno. O sea, no es tarea como urgente que se unan, pero sí que empecemos a entender tal vez que ambas tienen la misma...</p> <p>3.122 Sipo', como de propuesta de que queramos trabajar, en cuanto al diseño, eso es algo que no se hace mucho y que nosotros tampoco hicimos, siendo que, de todas formas lo pudiésemos haber hecho trabajando en diseño el año pasado.</p>	
--	--	--	--

		<p>3.134 (...) en ese sentido, el proceso de diseño fue diferente, fue sorprendente, en donde teníamos como un contacto, un diálogo constante entre el estudiante y el facilitador.</p> <p>3.144 Siempre yo creo está ligado a como lo que está pasando afuera, desde el momento en que se dan como estos debates o se permite el debate en clases, como, y no está solo el profesor explicando algo, ahí aplica como, traemos la realidad a la sala desde el momento que nos permitimos conversar sobre ciertas cosas.</p> <p>3.158 No. De hecho, eso fue raro como, claro, igual pudimos haber visto “tipos de escenarios”, “tipos de...” cachai, porque existe po’ y te lo pasan: “bueno, este es el escenario a la italiana”, no sé cómo es. Nopo’ y nunca vimos ese tipo de cosas, porque trabajamos desde otra perspectiva (...)</p>	
--	--	---	--

	<p>1.2 Relación Estudiante – Profesor.</p>	<p>2.42 Si po', de hecho habían varios, paso también que, "ya entendemos que están cansados por esto, entonces no vamos a hacer esto", no, cachai, yo pienso que no, que hay que hacer. Si me gustaría más, por ejemplo, salir, como esas "salidas a terreno", que se llaman, pero conocer igual de los trabajos que ellos hacen, si nos pueden llevar, no sé a una compañía conocida y mirar, eso, hubiese sido quizás mejor.</p> <p>3.116 (...) creo que no es que el profesor no le tome importancia, sino es que el alumno, tal vez, con el profesor no se entiende, o porque nosotros estamos acostumbrados a que debe haber una rigurosidad o algún, o que el profesor nos tiene que estar diciendo como: "que tenemos que venir, que ta".</p> <p>3.134 Ha sido grata, sorprendente, en los dos casos, primero y segundo semestre, muy grata, eh, por un lado el trabajo que hicimos con Coydan</p>	
--	---	--	--

		<p>y contigo, se alejaba, se alejaba de todo lo otro que estábamos haciendo con los otros ramos, cachai, no es que ustedes nos permitieran hacer otras cosas, porque permitirse no es la palabra, sino que ya naturalmente estaba permitido otro tipo de cosas (...) en ese sentido, el proceso de diseño fue diferente, fue sorprendente, en donde teníamos como un contacto, un diálogo constante entre el estudiante y el facilitador.</p>	
	<p>1.3 Miradas hacia la labor pedagógica.</p>	<p>2.16 (...) también trabajamos como nosotros dentro de la escenografía, pero nosotros, como hacerla, generar esto, no, casi nada, de hecho, paso que pensamos que, estos ramos de diseño se nos iban a juntar también con los de actuación, poder mezclarlos hubiese sido mucho más interesante que tener lo teórico y aparte.</p> <p>2.34 Yo creo que es más por los estudiantes, porque los profesores si están ahí y tienen muchas herramientas, porque</p>	<p>Una complementación.</p>

		<p>hemos tenido buenos profesores, muy buenos profesores, entonces, es como, igual yo creo que la institución genera eso de que uno le dé más importancia a uno que el otro, pero para mí, o sea, son un complemento.</p> <p>2.44 Yo pienso que, quizás una manera, bueno aparte de complementar esto con la actuación es, quizás, como decíamos anteriormente, llevar como a la práctica todo lo que aprendemos, que no creo que uno lo aprenda y lo borre, sino que, que se haga, puede ser ahí mismo, algo pequeño o no sé (...)</p> <p>2.46 Yo siento que ese estuvo bien, cachai, porque llevamos la teoría, para partir igual en primero, está bien, porque entendimos, comprendimos hacia donde se dirigía esto, pero por ejemplo, cuando uno va avanzando, ya necesita de otras herramientas, no te podí' quedar solamente en lo teórico.</p>	
--	--	---	--

		<p>3.116 Tal vez, la rigurosidad, la rigurosidad le empieza a quitar el disfrute, el goce y la importancia al trabajo y en ese sentido, lo que hacíamos en diseño era que no había una rigurosidad tan marcada y eso es bueno, cachai, y porque también no sigue un patrón educacional tradicional (...)</p>	
	<p>1.4 Posicionamiento frente a la enseñanza.</p>	<p>2.44 Yo pienso que, quizás una manera, bueno aparte de complementar esto con la actuación es, quizás, como decíamos anteriormente, llevar como a la práctica todo lo que aprendemos, que no creo que uno lo aprenda y lo borre, sino que, que se haga, puede ser ahí mismo, algo pequeño o no sé (...)</p> <p>3.116 Tal vez, la rigurosidad, la rigurosidad le empieza a quitar el disfrute, el goce y la importancia al trabajo y en ese sentido, lo que hacíamos en diseño era que no había una rigurosidad tan marcada y eso es bueno, cachai, y porque</p>	

		<p>también no sigue un patrón educacional tradicional (...)</p> <p>3.120 O sea, en esta clase y en varias, creo, el rol que debiese tener uno, es como de constante intercambio, como de nosotros también proponer ideas, en base a nuestros gustos, en base a nuestros intereses o lo que estemos trabajando en paralelo con los otros ramos.</p>	
<p>2. Visión del Diseño.</p>	<p>2.1 Miradas sobre el diseño en Chile.</p>	<p>2.22 No, totalmente el diseño es súper importante, porque es un conjunto, el actor si no tiene tampoco una compañía detrás, sea lo que sea, una luz, como que igual es necesario.</p> <p>2.58 Pienso que, que pasa igual en el teatro chileno que, si puede ser también por falta como de información o de aprendizaje, que si muchas veces hay varios que agotan los recursos de diseño, o sea, demasiado, a veces es muy poco, pero yo creo que igual depende de la visión del director y de lo que quiera presentar</p>	

		<p>igual en escena, que eso igual es importante.</p> <p>3.36 Lo veo como un complemento, o tal vez ni siquiera es un complemento, porque complemento es como algo que acompaña a otra cosa más importante y no sabría decirte que es más importante po'.</p>	
	<p>2.2 Relación Actor – Diseño.</p>	<p>2.28 Puede ser que el actor no haga mucho, solamente este en movimiento, también puede ser, pero eso ya le genera vida a esto que está estático que, el diseño, a no ser que esto se encargue también de moverse, qué sé yo, pero no es lo mismo, no es como, como la esencia, la energía.</p> <p>2.68 Si, yo pienso que sí, igual pasa porque en generaciones antiguas es así po' también, que el actor es como lo que uno va a ver y como vive y como genera emoción pero, igual ha pasado que, que el diseño igual ha tomado fuerza frente a esto, porque igual paso que, que</p>	<p>Es un complemento.</p> <p>Relación con el espacio.</p>

		<p>alguien puso al actor solamente sentado y todo lo que generaba esto era el diseño.</p> <p>2.76 Si po', si, completamente, es diseño po', también, porque por algo, no debe moverse po' cachai, porque puede afectar también a otra parte del diseño que este dentro, no sé.</p> <p>2.96 (...) es un complemento po'. Yo pienso que sí, todo el rato, o sea, si yo quiero, ya, la persona que está de "diseñador profesional" va a ayudarme a lo que mi cabeza igual está pensando que quiero que haya en escena po', cachai, entonces si en definitiva yo tengo conocimientos también, puedo no solamente quedarme afuera mirando cómo se hace, sino también poner de mi aporte, de mi aprendizaje en esa creación.</p> <p>3.46 Tal vez el vacío quiere decir po' y es un diseño po', cachai. No sabría decirte tal vez, por un ego artístico de los actores que no quieren que haya otra arista</p>	
--	--	--	--

		<p>más trabajando dentro de su proyecto, pero tal vez, el vacío si quiere decir.</p> <p>3.52 Yo creo que todas las posibilidades suceden, como que una acompaña a la otra, o las dos se complementen y más ahora, 2017, como cuando por ejemplo, se destina dinero, con estas políticas culturales o estos proyectos (...)</p> <p>3.58 Entonces ahí como que, y el mensaje, es una obra que entrega un mensaje, bueno tal vez, se contradice con todos estos recursos que tiene, pero, ahí hay una equidad en cuanto a estos dos, estas dos aristas, que son el diseño y la actuación, ahí se complementan.</p> <p>3.102 Sipo' porque al final tanto la actuación como el diseño van al objetivo del escenario po', la puesta en escena, la actuación, el diseño, van pal' mismo lado si te dai' cuenta, o sea, tal vez se pegan caminos distintos, pero</p>	
--	--	---	--

		ambos confluyen en el mismo fin po'.	
	2.3 Visión sobre la relación entre compañía y diseño.	<p>a. <u>Autogestión.</u></p> <p>2.12 Yo pienso que sí, es súper importante, aprender todo lo que es escenografía, iluminación, todo lo que tiene que ver, lo técnico es súper, súper importante, porque por lo general, lo que pasa hoy en día es que las compañías tienen que autofinanciarse y hacer las cosas ellos, entonces si no tenía base, con respecto a esto que te acompaña dentro de la actuación, entonces no es mucho lo que podía hacer (...)</p> <p>b. <u>Importancia del diseño.</u></p> <p>2.22 No, totalmente el diseño es súper importante, porque es un conjunto, el actor si no tiene tampoco una compañía detrás, sea lo que sea, una luz, como que igual es necesario.</p> <p>2.114 Es que yo pienso que el diseño no va solamente en las cosas que, las cosas. Tú</p>	<p>A.</p> <p>B.</p> <p>Complemento.</p> <p>Independiente/ Autosuficiente.</p> <p>C.</p>

		<p>también, tú también eres diseño po', cachái, porque eres parte de la escenografía, entonces como tú estés puesto en el escenario, también va a, también tiene un porque y también tiene un estudio de porque es así, entonces es necesario po' (...)</p> <p>3.42 Claro, la escenografía, pa' mi eso es diseño, como, nos sitúa en el lugar donde debiésemos estar según, el mensaje que nos quiera transmitir la obra po' una atmosfera, no sé, pa' mi juega un papel súper importante.</p> <p>3.48 Sipo' y el diseño, dudo que sea un complemento, por el hecho de que, de por sí solo también te quiere decir algo.</p> <p>3.98 (...) el diseño te da un entendimiento distinto, que nutre mucho a la actuación, porque si yo empiezo a actuar y empiezo a visibilizar como, el contexto, el entorno donde estoy actuando, empiezo a entender</p>	
--	--	---	--

		<p>otro tipo de cosas, entonces, en ese sentido, el diseño si es importante porque me da herramientas a mí para potenciar la actuación, si yo me quiero dedicar solo a la actuación, la puedo potenciar con el diseño.</p> <p>3.180 (...) si me doy cuenta de que no es una cosa sin la otra de repente y que hasta el propio vacío como dices tú o el teatro pobre puede llegar, porque es un lenguaje.</p> <p>c. <u>Vicios del posmodernismo.</u></p> <p>2.58 Pienso que, que pasa igual en el teatro chileno que, si puede ser también por falta como de información o de aprendizaje, que si muchas veces hay varios que agotan los recursos de diseño, o sea, demasiado, a veces es muy poco, pero yo creo que igual depende de la visión del director y de lo que quiera presentar igual en escena, que eso igual es importante.</p>	
--	--	---	--

<p>3. El problema del diseño en la formación actoral.</p>	<p>3.1 Principios en común.</p>	<p>2.78 Si, hubo un, no sé, “diseños”, que tuvimos que, que diseñar solamente con sillas y un espacio cuadrado la escena, entonces teníamos que saber que teníamos distintos tipos de público, uno frontal, uno en 360, uno en pasillo, entonces, eso por ejemplo, lo aprendimos y lo pudimos llevar a cabo en el siguiente proceso de diseño, que ya salimos a nosotros cómo, actores y vestuario que fue eso lo que trabajamos.</p>	
	<p>3.2 Desvalorización de la cátedra.</p>	<p>2.30 Si, si, bastante y se siente igual por el compromiso también que genera estar por ejemplo, no sé, nosotros tenemos cuatro, no, ocho horas diarias de actuación, divididas en dos y quizás más porque a veces nos pasamos, pero por ejemplo en los ramos de diseño, ahora de maquillaje, por ejemplo, no es lo mismo, el compromiso no es el mismo, entonces.</p> <p>2.34 Yo creo que es más por los estudiantes, porque los profesores si están ahí y tienen muchas herramientas, porque</p>	

		<p>hemos tenido buenos profesores, muy buenos profesores, entonces, es como, igual yo creo que la institución genera eso de que uno le dé más importancia a uno que el otro, pero para mí, o sea, son un complemento.</p> <p>3.90 Sipo' y siendo que nopo, pa' na'. Y claro, eso mismo, esa visión del profesor que uno tiene, de repente, uno sin querer la empieza a aplicar como estudiante y empieza a ocuparse más o a priorizar otras cosas (...) hacemos énfasis en los ramos troncales y estos los vemos como complementos y si podemos faltar a estos ramos, faltamos y no tenemos drama. Si tenemos que ensayar para actuación, faltamos a diseño, ahora faltamos a acondicionamiento físico ponte tú, no sé y vamos dejando otro tipo de prioridades.</p> <p>3.116 (...) creo que no es que el profesor no le tome importancia, sino es que el alumno, tal vez,</p>	
--	--	--	--

		con el profesor no se entiende, o porque nosotros estamos acostumbrados a que debe haber una rigurosidad o algún, o que el profesor nos tiene que estar diciendo como: “que tenemos que venir, que ta”.	
--	--	---	--