



GUÍA DE APRECIACIÓN

TEATRAL



Estudiantes
de 1° a 4°
medio

Para su décimo aniversario el Centro Gabriela Mistral, GAM, publica la **Colección Dramaturgias GAM**, compuesta por diez títulos seleccionados entre producciones y coproducciones teatrales emblemáticas. Este proyecto contempla la publicación de los textos dramáticos y la grabación de las obras en formato de lecturas dramatizadas. Tanto ebooks como audios quedan disponibles en el sitio web de GAM¹.

1. La colección está conformada por las obras: *Amores de cantina* (2011), de Juan Radrigán; *Allende, noche de septiembre* (2013), de Luis Barrales; *La grabación* (2013), de Rafael Gumucio; *Lucía* (2015), de Ximena Carrera; *Un minuto feliz* (2016), de Santiago Loza; *El corazón del gigante egoísta* (2016), de Manuela Infante; *En fuga no hay despedida* (2017), de Luis Barrales, Trinidad González y elenco; *Esto (no) es un testamento* (2018), de Ítalo Gallardo, Pilar Ronderos y Teatro ICTUS; *Paisajes para no colorear* (2018), de Carolina de la Maza, Marco Layera y elenco; y *Mistral, Gabriela (1945)* (2019), de Andrés Kalawski.

“Ese es mi problema, amo demasiado al prójimo como a mí mismo. ¿Para qué quieres escribir, mijita? Es una lata escribir. Mi vida entera he tenido que aguantar lateros que escriben libros”. (Abuela en La grabación).

OBJETIVO GENERAL

- Apoyar las prácticas docentes relacionadas con las artes escénicas y fortalecer el interés de los estudiantes por obras de autores nacionales.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Introducir a los y las estudiantes en conceptos básicos para la comprensión y análisis de piezas teatrales.
- Conocer los componentes de una obra teatral, para su comprensión y goce.
- Tomar un rol de público activo frente a una pieza teatral.

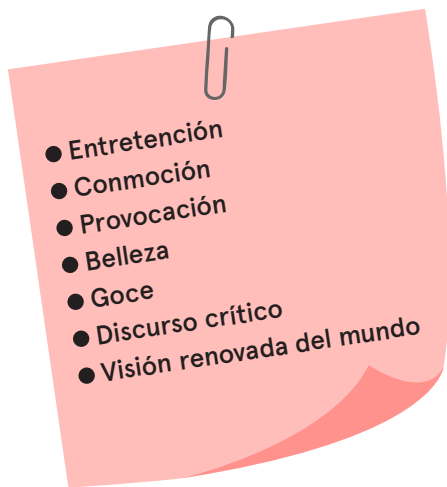


La Grabación © Jorge Sánchez

1. INTRODUCCIÓN

El teatro contemporáneo y el tipo de montajes que presenta demanda públicos con dominio de referentes para ser descifrado a cabalidad, y que, a la vez, les permita enriquecer su experiencia estética y acercarse a las creaciones desde distintas aristas.

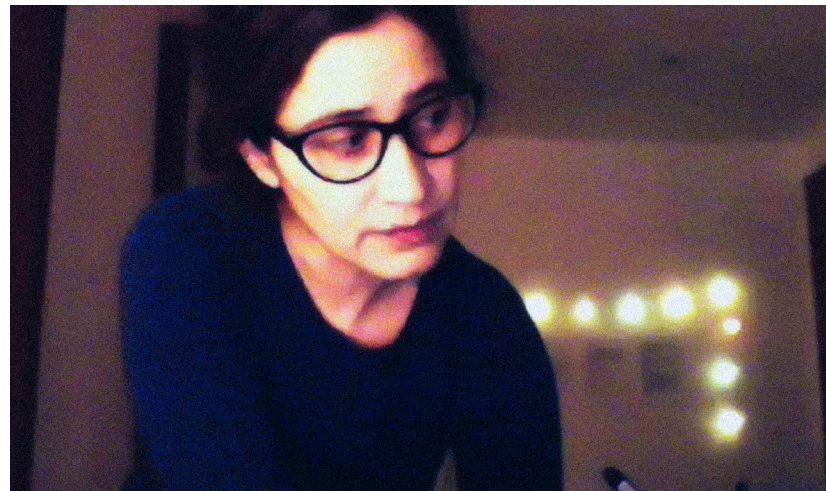
Es sabido que una puesta en escena puede ser valorada por las audiencias en función de su capacidad para generar:



La importancia que se atribuye a uno u otro de estos efectos en el público varía de acuerdo al contexto y al sentido que los creadores le otorgan a su oficio.

La cultura clásica griega acuñó la expresión **catarsis** para englobar el impacto que una representación teatral puede generar, en la medida que la identificación con la trama y los personajes de una obra facilitarían la depuración de determinadas emociones en los espectadores.

En la actualidad, el alcance de este impacto es objeto de discusión mientras se amplían las posibilidades escénicas, se diversifican las propuestas artísticas y se abren espacios para que las audiencias completen el proceso de recepción de las creaciones teatrales. **La incorporación de las artes escénicas a las plataformas de streaming, ha abierto otras posibilidades creativas, propias de los medios digitales, que han permitido a los creadores y creadoras explorar nuevos lenguajes.** Junto con transformar la relación de la pieza escénica con el espectador, al ser mediada por un dispositivo tecnológico.



1. EL ROL DEL ESPECTADOR EN EL TEATRO

Independientemente del género o de las propuestas artísticas, el espectador o la espectadora cumple un rol fundamental en el teatro en la medida que es destinatario de las obras. En él o ella se completa un proceso al que da inicio el creador o creadora y que supone la recepción de la puesta en escena.

La recepción suele estar mediada por las características, la cultura, la preparación, la educación y la biografía del espectador, quien a la vez decodifica o lee las creaciones según sus expectativas.

Es relevante considerar que la palabra espectador deriva de espectáculo, cuya raíz etimológica (spectarum) es la misma que la de espejo.

El vínculo entre espectador, espectáculo y espejo invita a pensar que cuando presenciamos una obra de teatro estamos, de alguna manera, mirándonos a nosotros mismos, y que en la medida que logramos determinar por qué un montaje nos genera cierto impacto, estamos realizando un ejercicio de autoobservación.

El ejercicio que realiza un espectador o espectadora de teatro cuando se enfrenta a una representación se denomina denegación y corresponde a un doble juego: atribuirle verosimilitud a lo que está en el escenario sin olvidar que aquello no es real. Es decir, aceptar la ilusión teatral y participar de la identificación, pero manteniendo una distancia de ella.



© Jorge Sánchez

2. PRINCIPIOS A CONSIDERAR PARA EL ESPECTADOR DE TEATRO

- El teatro es una experiencia que ocurre en tiempo real y en el presente, aun cuando la puesta en escena esté previamente modelada. Ninguna función es igual a otra. Sin embargo, el contexto de pandemia de COVID-19 ha obligado al teatro a replantear la forma de llegar al público, reemplazando el contacto presencial por grabaciones de las obras o transmisiones en vivo a través de plataformas digitales.

- El análisis de un montaje tiene por finalidad descubrir las causas, razones, factores o motivos que explican las sensaciones que se vivencian en ese tiempo particular de la representación.
- Si se aspira a enriquecer la lectura o interpretación de un espectáculo teatral, es fundamental adoptar un punto de vista.
- Sólo se aprende a interpretar un montaje cuando se ve de forma periódica teatro. El ejercicio se enriquece todavía más cuando el espectador o la espectadora se expone a una variedad de géneros: desde la comedia hasta las propuestas experimentales. De otro modo, es difícil establecer por qué algo nos gusta, agrada, desagrada o derechamente nos causa repulsión.
- En el hecho de que un espectáculo nos maraville o nos provoque rechazo, hay un material contundente para conocerse a sí mismo. En ello radica la importancia y la trascendencia de afinar la capacidad de apreciación.
- Sólo quien se conoce, sabe lo que le gusta. Es decir, sólo quien se conoce, sabe por qué tipo de montaje teatral está dispuesto a desplazarse, hacer una reserva o pagar una entrada.

II. CÓMO ANALIZAR UNA PUESTA EN ESCENA

1. EL ABECEDARIO TEATRAL

Tras un montaje o una puesta en escena existe de modo latente o evidente una visión de mundo que explica la intención de quien la creó, escribió, dirigió o de la compañía que la llevó a cabo. En torno a esa intención se ordenan los componentes del abecedario teatral. Es decir, los recursos de los que dispone el creador o la creadora (del mismo modo como para escribir se emplea una caligrafía).

Analizar una puesta en escena implica observar los lenguajes que se aplican para dar consistencia a esa visión de mundo o intención.

El abecedario teatral lo integra:

- La obra, el texto o la dramaturgia
- El enfoque de la dirección frente a ese texto
- La interpretación actoral con que se asume la obra
- La dirección de arte o pautas de diseño con que se comenta ese material. Esto es, diseño de vestuario, diseño de iluminación (que facilita la generación de una atmósfera) e integración de otros recursos del dispositivo escénico (por ejemplo, el empleo de proyección de imágenes o video).
- El espacio escénico en que transcurre la representación del mismo material. Es decir, el diseño de escenografía cuando existe o la ausencia de diseño (que también da cuenta de un significado).

La enumeración de este abecedario es más bien una formalidad, ya que el texto puede ser sólo el punto de partida para una puesta que camina en otra dirección o añadirse como un material más, que, en relación con los otros elementos, insinúa una interpretación distinta a la que propone la obra original.



La pérgola de las flores © Jorge Sánchez

2. DIRECCIÓN, PARTITURA Y TEMPO

La evolución que ha tenido el teatro durante el último siglo le ha entregado un rol determinante a la persona que la dirige.

Esto no siempre ha sido así. La historia enseña que en determinados períodos y geografías han prevalecido los dramaturgos y dramaturgas, las primeras figuras de las compañías (actores y actrices), los encargados de su producción e incluso la opinión grupal (creaciones colectivas).

En la actualidad, **predomina un modelo en que quien dirige concentra la mayor parte de las decisiones autorales: guía el trabajo con los distintos materiales, desarrolla una labor de composición, establece un tempo y conduce a la generación de una atmósfera.** Los montajes materializan su imaginario, discurso o visión, ya que elige el texto, ordena los elementos en función de la mirada que quiere ofrecer y convoca al elenco y al equipo que va a diseñar. Quien dirige elabora durante el proceso de ensayo una partitura que prevalecerá en la puesta en escena y que permitirá que el espectáculo siga un ritmo (hasta el clímax, si lo hubiera), se ajuste a un tempo y configure una atmósfera. Estos factores son determinantes en la experiencia de recepción en que habrá de tomar parte el público y muchas veces condicionará la valoración que haga del montaje.

Así como los músicos trabajan con una partitura musical cuando ejecutan una pieza, actores, actrices y creadores ordenan su labor en función de esa pauta.

Quien dirige tiende a ser tributario tanto de una estética como de una visión política o filosófica que se expresa en la puesta en escena.

Quien la observa puede sentirse identificado o distante respecto a la visión del director o directora, ya que –quíralo o no– sus montajes se teñirán de los distintos niveles que definen una mirada de mundo: lo que se opina del poder, de los géneros, de la justicia, de la sexualidad, del amor, etc.

3. DRAMATURGIA Y GÉNEROS DRAMÁTICOS

Antes del predominio autoral de la persona que dirige y de la exploración de las distintas posibilidades que ofrece la puesta en escena, el teatro era entendido como un género literario (o género dramático) en tanto correspondía a la representación de un texto escrito por un dramaturgo o dramaturga, cuya estructura se basa en diálogos que permiten el desarrollo de personajes y el avance de una acción o progresión dramática.

Aunque no ha perdido validez, este enfoque ha sido desplazado por el desarrollo de otros recursos escénicos y en la actualidad se reconoce a la dramaturgia como un componente esencial del teatro, aunque no lo define en sí mismo. Es decir, **los textos y sus autores siguen teniendo relevancia en el proceso creativo, pero en diálogo con los demás materiales.**

Esto ha dado forma a distintas prácticas: reescrituras, revisiones o adaptaciones de piezas clásicas, escrituras en función de procesos de ensayos, creaciones colectivas o uso de textos no-literarios.

El concepto de género dramático es de utilidad en la medida que permite clasificar las creaciones teatrales en los siguientes subgéneros:

- **Tragedia:** Se presentan episodios fatales de la vida de un personaje que debe enfrentar un destino adverso. El personaje principal es transgresor por desconocimiento o por imposición del destino. Su desenlace es de nefastas consecuencias.



Lucía © Jorge Sánchez

● **Comedia:** Se presentan acciones y un conflicto que provoca risa o diversión en el público, pero en la que se pone de manifiesto algún vicio humano. Posee una crítica implícita al orden moral o social. Sus personajes son presentados como seres inferiores al promedio y el desenlace es feliz para todos, salvo para quien encarna el vicio criticado.

● **Drama:** Se presentan hechos dolorosos, atemperados por otros propios de la comedia, que no alcanzan plenitud trágica.

También se emplean como categorías:

- La farsa
- La comedia negra
- La comedia dramática

Estas categorías son puestas en tensión, conflicto o cuestionamiento por el teatro actual en la medida que autores tienden a recrear en sus obras la sensación fraccionada de mundo del individuo contemporáneo. Es decir, las leyes convencionales y los géneros tienden a diluirse, fusionarse o alternarse.

Entre los nuevos autores europeos –por ejemplo– se ha acuñado la expresión de superficies textuales para identificar textos escritos como una suma de voces que no individualizan personajes ni incluyen didascalias (una variante de la llamada corriente de la conciencia, que se emplea en literatura contemporánea).

Al margen de la opción de enfoque de quien la escribe o de quien la dirige, para quien la observa será relevante siempre considerar el peso de la traducción cuando se trata de piezas escritas originalmente en otro idioma. En la misma línea, son relevantes las adaptaciones que suprimen escenas o pasajes de los originales o las versiones que matizan los originales con textos de otra procedencia.

4. ACTUACIÓN Y RECURSOS INTERPRETATIVOS

Existen variadas teorías para explicar o dilucidar los mecanismos que la persona que la interpreta pone en marcha en escena y pautas que establecen cuál habrá de ser el camino que seguirá.

El profesor de la Universidad de París, Patrice Pavis, sugiere considerar:

- Presencia
- Relación con el rol (personaje)
- Dicción y proyección vocal
- Juego corporal

Los grandes maestros del siglo XX (Stanislavski, Strasberg, Artaud, Brecht) generaron metodologías de preparación de rol o indicaciones sobre la función del actor y la actriz en la puesta en escena.

Durante la representación, quien observa se deja seducir o no por el desempeño de un o una intérprete hasta identificarse o quedar ajeno a su trabajo.

La calidad de un actor o de una actriz no radica tanto en la destreza para asumir un amplio repertorio de **caracterizaciones** (esto parece más propio de los comediantes), sino en la capacidad para administrar sus recursos interpretativos. Independientemente del enfoque, parece existir consenso en que **el actor y o la actriz dispone de su cuerpo, su capacidad vocal y de un dispositivo emocional que pondrá al servicio de los objetivos de la puesta en escena**, dosificándolos, intensificándolos o condicionándolos.

Con esas herramientas fija una **composición gestual**, echa mano a un estilo de maquillaje y extrema, acentúa o suaviza su lenguaje corporal y su trabajo vocal.

En escena, se relaciona con el resto del elenco y se desplaza ajustándose a una planta de movimientos que ha elaborado el quien dirige (o un coreógrafo o una coreógrafa) y que otorga sentido también al conjunto.

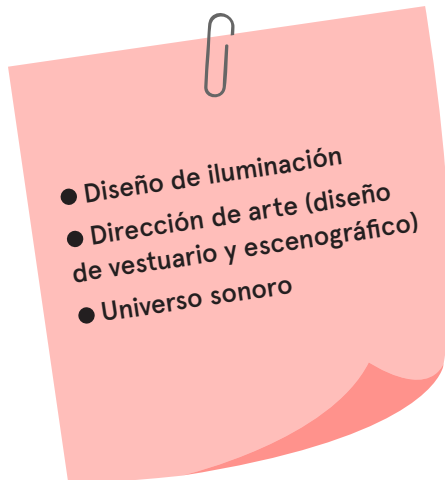


Mistral, Gabriela (1945) © Jorge Sánchez

III. ELEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL

La puesta en escena de un texto, una obra, una idea o un material de la naturaleza que fuere, encuentra un apoyo relevante en otros elementos de la representación teatral.

A saber:



En general, se aspira a que exista una armonía entre estos componentes. No obstante, la orientación que adopte la dirección podrá privilegiar uno u otro recurso con un interés dramático o simbólico.

El diseño de iluminación facilita la generación de atmósferas o climas. Permite teñir una situación de un tono determinado con un propósito ad hoc al relato o inclinar la lectura de la escena hacia zonas distintas a las que está insinuando el texto. También permite aislar zonas del espacio escénico y subrayar el estado emocional predominante.

Contrario al rol de "alumbrar" que en otro momento únicamente le cupo, su poder es determinante en el curso que pueda seguir un espectáculo contemporáneo y en cómo este es decodificado por los canales inconscientes del espectador, ya que su efecto se percibe y receptiona de modo sutil.

A la creación de zonas lumínicas con un interés dramático, se añade la proyección de imágenes de distinta factura sobre un fondo infinito que reemplazan los dispositivos escenográficos. O bien, se emplea luz cruda en un momento de la representación.



Locutorio © Jorge Sánchez

La dirección de arte en sus dos variantes (diseño de vestuario y diseño de escenografía) **propone un marco que ambienta y ciñe lo representado.** La ausencia de diseños elaborados o la desnudez de un espacio pasan a tener un significado. Por ejemplo, cuando un director o una directora opta por mostrar la tramoya de un espacio, de algún modo está apostando por develar los resortes y artificios del poder de la representación. La dirección

de arte genera un entorno relevante que encuadra y asienta la visión que la persona a cargo de la dirección tiene sobre lo representado. Un entorno realista (por ejemplo con mesas, sillas, tazas, utensilios domésticos o camas) habla de una aproximación realista al texto y ancla en esa convención la lectura. Un entorno simbólico (con la inserción de elementos de otra procedencia que, emplazados en el escenario, ganan otro estatus o significado) amplía los niveles de interpretación de lo representado e incluso puede proponer una lectura paralela.

El diseño escenográfico es responsable de la creación de espacios escénicos que pueden responder a uno o más sentidos incluidos en el texto decodificado por la dirección o poner en crisis dichos sentidos.

El concepto de universo sonoro permite extender la idea que se tiene de banda sonora o acompañamiento musical que proviene del cine. El empleo de música y otros elementos sonoros (ruidos, voces, respiración) enfatiza la lectura que propone la dirección de una escena, una secuencia o un pasaje de una obra. También aporta un valor dramático en sí mismo, como cuando se incorpora el uso de altavoces o de un instrumento.

El universo sonoro considera la incorporación de canciones o melodías pertenecientes a un repertorio específico que remite a una parte del imaginario y que, al insertarse en la puesta en escena, adoptan otro valor o significado.

La ejecución de una canción o la adopción de determinada pieza musical pueden inclinar la lectura hacia un sentido distinto al que propone el propio texto, ya que –al igual que la generación de atmósferas de iluminación – la música opera en un nivel de percepción inconsciente sobre el público y conduce hacia estados emocionales que condicionan o tiñen la exposición a un espectáculo.

RECOMENDAMOS EL USO DE LOS TEXTOS:

GAM. [Colección Dramaturgias GAM](#)

Anne Ubersfeld. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial Galerna. Buenos Aires, 2002.

Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra, 1982.

Anne Ubersfeld. *La escuela del espectador*. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Madrid, 1997.

Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1980.

Patrice Pavis. *El análisis de los espectáculos*. Paidós Comunicación 121. Barcelona, 2000.



Para dudas o comentarios pueden escribirnos a educacion@gam.cl