



FORMACIÓN TEATRAL EN EL CONTEXTO  
UNIVERSITARIO

Alumno: Daniel Román Cárdenas

Profesora: Iria Retuerto

Título profesor de teatro / Grado en educación

Índice

Santiago, 2020

<b>Problematización</b> .....	3
1. Objetivo general.....	8
1.1 Objetivo específico.....	8
Justificación.....	9
<b>Marco teórico</b> .....	12
La enseñanza del teatro.....	12
El oficio de enseñar.....	22
<b>Diseño Metodológico</b> .....	37
1. Enfoque metodológico.....	37
2. Tipo de investigación.....	38
3. Tipo de muestra.....	40
4. Unidad de análisis.....	40
5. Técnica de recolección.....	40
6. Técnica de procesamiento.....	40
<b>Análisis de resultado</b> .....	42
1. Experiencia formativa como estudiante .....	42
1.1 Aprendizaje a través del colectivo.....	43
1.2 Aprendizaje a través del “mundo y cultura” .....	47
2. Rol de la universidad.....	52
2.1 Una entre muchas formas de aprendizaje.....	52
2.2 Aprendizaje amplio .....	54
3. Elementos metodológicos sobre la enseñanza en teatro .....	57
3.1 Docente pedagogo v/s Docente director.....	57

3.2 Autonomía.....	65
3.3 Rigor como violencia v/s Rigor como disciplina.....	67
<b>Conclusión.....</b>	<b>74</b>
a) Aprendizaje en el hacer artístico .....	75
b) La importancia de la experiencia del docente en el hacer artístico.. .....	75
c) Aprendizaje valórico/ Aptitudinal: Rigor .....	76
d) Importancia del trabajo en grupo .....	77
e) ¿Director o docente? ¿Cuál es la necesidad de plantearse cómo tal?.....	79
<b>Referencias.....</b>	<b>82</b>
<b>Anexo 1.....</b>	<b>84</b>
<b>Anexo 2.....</b>	<b>118</b>
<b>Anexo 3.....</b>	<b>177</b>

## **Problematización**

El teatro es conocido como una más de las disciplinas artísticas que se desarrollan en escenarios (como la danza, la música, etc.). Históricamente se reconoce la capacidad de deleitar al público con las proezas desarrolladas por los artistas escénicos, cada vez más complicadas y ambiciosas. Con el pasar del tiempo es también observable como los artistas del teatro muestran mayores capacidades y profesionalización en su desempeño.

En Chile podemos destacar dos hitos en particular que sustentan esta última reflexión. En el año 1941, la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y en 1943 la creación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Ambas instituciones fueron relevantes para el desarrollo del teatro nacional, ya que generaron un quiebre en la forma tradicional de la realización teatral practicada hasta ese entonces, impulsando un teatro no sólo realizado por “artistas de teatro”, sino estudiantes universitarios de distintas carreras quienes pensaron, reflexionaron y crearon nuevas teatralidades, abriendo de esta forma las puertas al intercambio disciplinar y a pensar el teatro dentro de los espacios de formación universitarios. Este ingreso a instituciones universitarias trajo consigo varias observaciones a lo que hasta ese entonces era el proceso de formación de los artistas de teatro, desde el análisis de las metodologías, la importancia de la sistematización, así como la elaboración de proyectos educativos en torno a lo teatral, etc.

En las últimas décadas, es notable cómo se ha generado un crecimiento sin precedentes de instituciones que se enfocan en la formación de artistas de teatro. Distintas universidades generan escuelas, cada una con una perspectiva y mirada de cómo formar a sus estudiantes. Pero la inserción de la formación de actores y actrices en las instituciones universitarias no se ha visto

acompañada por la producción de teoría o creación de metodologías específicas para enseñar teatro de forma profesional.

De hecho, el paso de la formación teatral a la institución universitaria, no ha estado exento de contratiempos y dificultades. La antigua tradición educativa, más propia de las escuelas de oficio, y que poseía la hegemonía en la formación teatral, presenta resistencias al momento de pensar en reformas integrales dentro de sus espacios de desarrollo. Una de las complicaciones más relevantes podemos encontrarla al observar los procesos de formación de los y las estudiantes de teatro y la escasez de herramientas pedagógicas en el profesorado a cargo de éstos

El cuestionamiento sobre la capacitación de los docentes encargados de los procesos formativos de estudiantes de teatro no es un tema que posea mucha antigüedad, es más bien una inquietud contemporánea y con muchas preguntas más que respuestas como exponen en “Propuesta para la formación de actores (una alternativa formal), Fidel Monroy, Marcela Ruiz, Luis Pereyra y Norma Roman (1996)

Ese “boom artístico” de finales del siglo, al que nos hemos referido, no deja de ser sospechoso, sobre todo si tomamos en consideración que hasta hace poco tiempo, los actores se hacían en las tablas, por lo que uno piensa ¿De dónde salieron tantos docentes capacitados para impartir conocimientos sistematizados en actuación? (p.13)

Esta pregunta es particularmente importante, la capacitación de los docentes a cargo de los procesos formativos de artistas de teatro es una incógnita y su explosiva aparición una gran sorpresa. Quienes sin mayor preámbulo ni preparación se auto-proclamaron capaces de realizar tan delicada tarea.

Aparecen, así, algunas sospechas en torno a este tema, apoyadas en autores como Villegas (2013) quien propone que

- No hay preparación específica para profesores de teatro que se desenvuelven en el ámbito universitario;
- Muchos de ellos/as se han formado en sistemas no universitarios, en Escuelas asociadas a un “maestro” o metodología. ¿son estos sus referentes o descubren otros en el camino?
- La experiencia sin duda es un elemento relevante en la conformación del profesor universitario, pero no hay claridad acerca de cómo se trabaja con la experiencia.

Llama la atención también que existe un amplio desarrollo de la pedagogía teatral, pero enfocada al uso del teatro como herramienta para la formación de personas que no se dedican profesionalmente a la actuación. En este ámbito, se han desarrollado algunas metodologías y reflexiones teóricas, pero enfocadas en cómo aplicar el teatro en un contexto distinto a su desarrollo netamente artístico, siendo utilizado para el potenciar las habilidades sociales; empleando el teatro en pos del aprendizaje de una materia distinta al teatro (historia o lenguaje) o para innovar en proyectos educativos, etc. Sugiriendo la presencia del teatro en el contexto de la escuela como un apoyo a la docencia de las asignaturas que están en el curriculum. Esto lo propone específicamente Verónica García Huidobro en su “Manual de la pedagogía teatral” (1996)

Ofrezca a los docentes un enfoque pedagógico teatral, de divulgación en el plano teórico y de apertura en la práctica, que los capacite pedagógicamente para aplicar la expresión dramática (instrumento metodológico) al interior del sistema escolar, ya sea como asignatura al servicio de su materia específica, o como talleres de teatro extra programáticos enfocados desde la perspectiva del teatro y la educación por el arte (p.11)

En relación a estas dudas es que se vuelve pertinente preguntarse ¿Por qué estos debates en torno a la educación del teatro no han encontrado un espacio dentro del contexto universitario? Si logramos entender que en el campo de la pedagogía teatral se pone en tensión el rol del docente, las estrategias que se aplican en el aula, las decisiones en torno a la didáctica, etc. Nos encontramos con una clara e interesante referencia en torno a lo educativo en el teatro cuando miramos la pedagogía teatral, pero al pasar al contexto de formación profesional universitario el escenario es distinto, pareciera que la idea de formación principalmente aún es nutrida desde las tradiciones disciplinares antiguas del teatro; discípulo y maestro, con escaso cuestionamiento a su orden, pensamiento e ideología. Esto dificulta la comprensión de cómo formar de manera sistemática, visible y objetiva a los futuros profesionales del teatro. Las estrategias de tradición formativa enfocadas en la “metodología del maestro” aumentan las dudas sobre cuales son los criterios de validación de un docente teatral en el contexto universitario.

Es a raíz de esta seguidilla de dudas y discusiones que resulta relevante enfocar la investigación

en un punto en concreto:

¿Cómo construyen sus estrategias formativas profesoras y profesores que dan clase de actuación en el contexto universitario?

Es decir, frente a la ausencia de formación específica, interesa rastrear y comprender la forma en que distintos docentes estructuran su propio desempeño como docentes. ¿Cómo se vinculan con sus propios referentes formativos? ¿De qué manera utilizan su propia experiencia? ¿Recurren a referentes pedagógicos? ¿Cuáles son sus conceptos de pedagogía, didáctica o relación estudiante profesor?

## **Objetivos**

### 1. Objetivo general

Comprender las estrategias didácticas de profesoras y profesores que dan clases de actuación en el contexto universitario

#### 1.1 Objetivos específicos

1.1.1 Identificar los principales referentes que poseen los profesores de actuación que desarrollan sus clases en contextos universitarios.

1.1.2 Identificar los elementos clave que destacan los docentes universitarios en torno a su

metodología de enseñanza de la actuación

1.1.3 Analizar los principios didácticos sobre los que se fundamenta dichas metodologías

## **Justificación**

El teatro, a diferencia de otras disciplinas como el caso de psicología, arquitectura, geografía, etc. Cuenta con una tradición universitaria breve. Su llegada al contexto universitario se produce tardíamente, posee una tradición distinta que responde a otros contextos como a las academias especializadas en artes, la formación Discípulo-Maestro en la cual el acceso a estos procesos se ve determinado por la aceptación del maestro hacia el discípulo. Si pensamos en tiempos más remotos, se puede identificar una formación sostenida en el hacer. Los actores y actrices desarrollaban el teatro y aprendían simplemente de su ejecución, ganando conocimientos con cada experiencia que acumulaban, lo cual responde más bien a una lógica autodidacta, donde la formación se regula de manera individual y sin la asistencia de un formador que retroalimenta y guíe el proceso.

El espacio de formación universitario ha dotado de una rica producción de investigaciones, sistematizaciones y teorizaciones a los campos disciplinares que poseen más tiempo con presencia en este contexto, esta riqueza ha alimentado el avance del campo y el desarrollo de las disciplinas.

Es relevante reflexionar sobre la formación de profesionales en un área como las artes, en que aún opera tanto la subjetividad o al menos carece de un lenguaje objetivado para referirse a ello.

La obra de arte, en su mayoría, está mediada por quien se dispone a observar, habiendo un diálogo entre artista y espectador, por lo que no necesariamente lo que uno pretende expresar le llega de igual manera a otro.

Además, este espacio para la subjetividad se desarrolla en un contexto cultural, un tiempo histórico al cual se pertenece, el propio estado emocional que presenta la persona en el momento de apreciarla, etc. Por ello, es evidente que la formación de artistas estará igualmente mediada en gran medida por esos grados de subjetividad. A raíz de esto, surge la necesidad de enfocar el análisis y estar en constante investigación sobre ¿cómo formar a formadores especializados en teatro?

Ahora, esta pregunta ¿podría aplicarse igualmente a otras carreras universitarias, teniendo en cuenta que los profesores universitarios son en general profesionales en su profesión, pero no necesariamente pedagogos. ¿Cuál es la formación de los formadores de estudiantes de psicología? ¿Arquitectura? ¿Antropología?, etc. Estas preguntas poseen una diferencia con respecto a las artes, al identificar que las disciplinas y ciencias antes mencionadas cuentan con una contundente tradición universitaria que hace que sea posible reconocer sistematizaciones, articulación de teorías reconocidas por el medio científico y la capacidad de desarrollar actualizaciones constantes sobre sus metodologías en sus procesos de formación.

Es a raíz de esto que esta investigación posee una gran relevancia, ya que busca contribuir a la sistematización del campo teatral, lo que nos permitirá entrar con cierta distancia a observar prácticas pedagógicas que hasta el día de hoy se continúan ejecutando, que en su gran mayoría emanan de su antigua tradición cercana al rito y la lógica del maestro, con el fin de, eventualmente, cuestionar aquellas prácticas que se contradicen con principios pedagógicos esenciales y resaltar

aquellas que poseen un grado relevante sobre el conocimiento central en el área del teatro, un ejercicio que llama a la reflexión y análisis profundo en las prácticas formativas de artistas de teatro.

## **Marco teórico**

### **La enseñanza del teatro**

A continuación se expondrá el análisis de la bibliografía que se ha considerado relevante para este estudio, abordando su situación actual, identificando su desarrollo disciplinar en busca de independencia científica, recopilando perspectivas y distintos puntos de vista sobre el fenómeno de la formación de actores y actrices, intentando plantear una lectura panorámica de la situación actual de los procesos de formación en teatro.

Al realizar la lectura de distintos autores y corrientes que problematizan el campo de la formación actoral, se logra observar que existe escasa capacidad de sistematización y documentación, lo cual dificulta desarrollar una sola definición sobre la “pedagogía teatral”. Por ello, podemos deducir que es un campo que se encuentra en proceso de construcción, con diversidad de definiciones y ausencia de consenso sobre cómo asumir o articular una perspectiva que apunte al menos hacia un diálogo común.

De todas formas, podemos mencionar valorables intentos de definición que ayudan a vislumbrar el ambiguo y difuminado camino que cruza el teatro en su travesía hacia encontrar definiciones conceptuales que satisfagan a las variadas y ricas perspectivas que habitan hoy en día el espacio formativo de los futuros profesionales en la disciplina teatral. Una de estas definiciones es la que propone Lomelí (2009), que a groso modo se aventura en un intento de definición sobre cómo comprender la “pedagogía teatral”

Concluyó temporalmente con una definición aproximada de pedagogía teatral, que

consistiría en un conjunto de conocimientos -saberes- haceres especializados y articulados interdisciplinariamente, que dictan los modos de pensar-reflexionar, planificar-programar, accionar-activar, observar-estudiar, evaluar procesos, problematizar-conceptualizar y producir-construir las competencias profesionales de la enseñanza y el aprendizaje de los sujetos, objetos, agentes y medios, en el ámbito de la educación artística teatral, y en el contexto sociocultural en el que ésta se desarrolla. (p.66)

Esta aproximación invita a pensar la pedagogía teatral desde una mirada amplia, no centrándose solo en un quehacer o en un aspecto teórico, sino que la define como un conjunto de saberes que se articulan desde una lógica interdisciplinaria. Esto instala su definición en un espacio de comunicación activa con otras disciplinas que habitan el campo de lo educativo, posicionando a la pedagogía teatral, además, como un espacio donde confluye el diálogo entre estos aspectos de la disciplina con los contextos culturales en que se desarrolla.

Al hablar de la educación teatral el campo se sigue ampliando, ya que, según el contexto específico en que se desarrolle cambiarán los objetivos e intenciones. De hecho, es posible reconocer tres principales tendencias de desarrollo en esta área;

- 1.- La pedagogía teatral como un pretexto para desarrollar otras tareas propias del aprendizaje escolar o del desarrollo de grupos en contextos no formales, como habilidades de trabajo colectivo, sociales, etc. Esto se aplica tanto a la educación formal como no formal.
- 2.- La pedagogía teatral implementada en la escuela, como un recurso didáctico para el desarrollo

de otra materia, lo cual tiene mayor presencia en el contexto de la educación formal.

3.- La pedagogía teatral como la disciplina encargada de la formación de artistas de teatro, su principal interés radica en la formación sobre los saberes teatrales, el desarrollo y capacitación de estudiantes que siguen al teatro como una opción de desarrollo profesional.

Es esta última corriente la que nos interesa indagar en este estudio. Frente a ésta, se pueden detectar diversas carencias acerca de las cuales nos explayaremos a continuación, y que tienen que ver, básicamente, con los siguientes aspectos:

- la dificultad para delimitar campos de ejercicio de la profesión en la práctica del “teatrista”
- escaso vínculo del aprendizaje de la profesión con la teoría;

El teatro como disciplina académica, es nueva en relación a otras en el contexto de formación universitaria, por ende, posee una tradición universitaria en desarrollo. Como ya se indicó, la enseñanza profesional del teatro históricamente ha estado asociada a academias o escuelas de difícil acceso, donde predomina la lógica maestro-discípulo. Esta tradición fue configurando una comunidad teatral bastante minúscula y selecta, sin mucho espacio para el desarrollo de análisis críticos o con pretensión científica sobre los procesos de formación. Pero con el pasar del tiempo, el paulatino proceso de inserción al contexto universitario (el cual se caracteriza por poseer una lógica academicista, le entregó un nuevo contexto de aprendizaje al teatro, potenciando nuevas perspectivas sobre la formación teatral y desarrollando, a la vez, el teatro como un campo de estudio teórico.

En este campo de estudios teatrales, la pedagogía teatral o la educación teatral principalmente

en su área de formación en la actuación y la dirección, aparecen como una de las disciplinas menos desarrolladas, ya que existen más estudios desde otras disciplinas hacia el teatro, como es el caso de la literatura y la historia del arte, desde el análisis independiente de estas se ha desarrollado mayor investigación.

Así, en las facetas anteriormente mencionadas podemos encontrar un campo en gestación y en vías de desarrollo en el que aún hay escasa producción de investigaciones y análisis de sus problemas particulares. Muy vinculado a ello está también la escasa formación de investigadores en educación teatral, que se ocupen de desarrollar investigaciones desde y para el teatro, apuntando a enriquecer el campo y su paulatino proceso de emancipación. De hecho, sucede a menudo que investigadores pertenecientes a otras disciplinas y ciencias elaboran investigaciones con el afán de proponer respuestas sobre lo teatral o también enriquecer sus propios campos (como se mencionó anteriormente con el estudio literario del teatro y la historia del arte), pero utilizando como punto de inicio su propia tradición disciplinar, lo cual en sí es un favorable avance para el teatro y para su disciplina de origen, pero no ayuda al camino de independencia que persigue la pedagogía teatral como disciplina. Por un lado genera una mayor variedad de perspectivas (ya que cada disciplina instala su perspectiva) a la vez que incrementa la dificultad de establecer definiciones desde un posicionamiento propio. Al respecto, Vieites (2015) plantea lo siguiente

Conviene recordar que, en España, al considerar el teatro como objeto, incluso en el ámbito de la investigación científica, es necesario dilucidar con precisión el campo de referencia, pues conceptos como "arte dramático" o "teatro" contienen una tensa polisemia, lo que

muestra la falta de acuerdos en lo referente a una terminología básica (Trilla, 1987). Así, la investigación teatral se desarrolla en España desde las Facultades de Filología, Historia, Ciencias de la Educación o Bellas Artes, que, en cada caso, generan su visión específica del hecho teatral, pues las ESAD son centros de formación con una orientación inequívocamente profesional, en las que la investigación no forma parte del perfil profesional del docente, ni del institucional de los centros. (p.1)

Al reconocer esta dificultad de delimitación de lo que constituye el campo de lo educativo referente a la disciplina teatral, también podemos observar desde distintas perspectivas cómo afecta esta complicación a los mismos practicantes del teatro. En el área de desarrollo del teatro nos podemos encontrar con un mundo amplio de tareas y oficios de vital importancia para su ejecución, no es tan solo la labor del actor quien da vida al espectáculo escénico, no es tan solo el elenco quien tiene protagonismo en el frenético proceso creativo de una obra. Este complejo acto cultural se encuentra sostenido en una red de oficios articulados en pos del desarrollo del espectáculo escénico. A partir de la variedad de tareas y su difícil delimitación según contexto, se genera una necesidad de aplicar una actitud multifacética y en muchas ocasiones desempeñar una participación multidisciplinaria. Como expone a continuación Márquez (2015), al verse solicitado de elaborar una definición de lo teatral

Cuando la revista Gestos me solicitó una reflexión sobre mi manera de definir lo teatral, hice un balance de los proyectos que realizo y me doy cuenta que la única forma de

responder es con las acciones que me definen como teatrera. Este término lo rescato del vocabulario del amigo y Maestro Osvaldo Dragún quien definía al teatrero como el artista de América Latina que por necesidad tiene que hacer de todo en el teatro: producir, actuar, escribir, dirigir, diseñar, musicalizar e ir en busca del público para compartir su obra. Estoy segura que le debo mi pensar y actuar a esa concepción abarcadora del creador escénico (p.140)

Durante mucho tiempo la idea de “aprender haciendo” en el mundo de lo teatral era la que predominaba, siendo considerada como la forma principal de aprendizaje de las técnicas necesarias para quienes desarrollan el oficio de la actuación. En muchos casos este proceso se veía apoyado mediante la observación de la ejecución realizada por guías o maestros, pero como principal método era disponerse a “hacer” para lograr saber, intentarlo incansables veces para lograr alcanzar el éxito, aprendiendo desde el análisis de los errores y la toma de conciencia de los aciertos, del ensayo y del error. Si bien esta lógica aún en la actualidad constituye una estrategia fundamental en la formación de profesionales de teatro, se ha visto enriquecida con la integración de procesos de lectura y estudio teórico, en particular con un foco sobre la historia del arte.

La integración de elementos teóricos de la disciplina fue de utilidad en varios sentidos: el artista, al comprender la historia de su actividad artística se volvía capaz de analizar sus periodos históricos y los contextos sociales que envuelven ciertas prácticas. Esto contribuye a la misma práctica y formación artística, al aumentar la cantidad de referentes y enriquecer el proceso de ensayo-error por el cual desarrolla su oficio técnico actoral. La defensa del bagaje histórico que debe acompañar la formación actoral ha sido muy bien planteada por Delgado (2015)

Esta propuesta de incorporación de la historia del arte en una ejemplar formación del artista no debiera extrañarnos ya que ambos aspectos se concebían íntimamente ligados, sobre todo desde la perspectiva académica. Se consideraba que la historia del arte ayudaba al artista a entender su propia disciplina, pero no de una manera erudita o distanciada de su actividad inmediata. Todo lo contrario: le proporcionaba modelos y lecciones de aplicación directa. Esto era posible porque el arte del pasado y el actual no se veían, como tras la ruptura propiciada por las Vanguardias, pertenecientes a tradiciones distintas; el hilo todavía no se había roto y el pasado no lo era tanto. Esto explicaría, por ejemplo, algunas de las contemporáneas críticas hechas al Diccionario de Ceán por incluir artistas mediocres, que nada podían enseñar a los actuales. Es decir, en este juicio sobre una de las principales aportaciones historiográficas de la Ilustración no pesaba lo erudito, proporcionar noticias de cualquier artista del que se tuviese constancia documental y ayudase a perfilar más adecuadamente el pasado, sino lo formativo, que la historia tuviese como función principal mejorar las capacidades de los creadores. (p.48)

Un punto no menos relevante se ubica en cómo se aborda la formación artística desde el plano de las políticas culturales, cómo se desarrolla la cobertura de la formación y por ende el perfeccionamiento del arte dentro de un país, así como cuál es la actitud que asume el estado respecto a la formación de artistas.

Al tratarse de formación artística estamos haciendo referencia a un proceso que requiere de

tiempo y que se ve expuesto con la finalización de otro proceso que responde a una creación, ya que en un proceso de formación se desarrollarán habilidades, capacidades, etc. Esto no es verificable de forma inmediata como puede ser la producción material de obras artísticas, en el caso de un libro que su resultado decanta en un producto concreto, podemos realizar evaluaciones de forma periódica al producto, un cuadro, en el caso del teatro una obra, la producción de una pieza musical, etc. Formas que responden a un proceso de creación productivo.

El conflicto radica en la incompreensión que hoy existe en torno a la importancia presente en los procesos de formación y capacitación de profesionales en las áreas artísticas. La tendencia es que las políticas culturales se enfoquen en la búsqueda del producto artístico, se apuesta a cubrir la generación de obras artísticas pero no se apuesta con la misma fuerza en la formación de profesionales que desarrollen estas producciones. Esto se sostiene bajo una lógica lucrativa/productiva que no asume la formación artística como una inversión a largo plazo, una apuesta que generará sus frutos en un plazo de mayor prolongación. Dicha dificultad es abordada por De Torres (2014) con las siguientes palabras

La formación artística como objetivo de una política cultural corresponde, en los hechos, a un segundo momento o segunda fase del proceso de formación de una institucionalidad para las políticas culturales. A diferencia de la actuación de una banda, del encargo de un monumento o de un premio a una obra literaria, la formación artística requiere una inversión sostenida cuyos resultados se verán solo a mediano o largo plazo. En otras palabras, requiere de un consenso en el sistema político que asegure recursos sostenidos más allá de períodos de gobierno, y ante todo la convicción de que la cultura no es un gasto,

sino una inversión. (p. 137)

Al plantearse la búsqueda de registro dentro de un campo tan particular que es el teatro nos encontramos con una dificultad mayor: la cultura de registrar los avances, las metodologías, las investigaciones, está muy ausente en este campo. Tal como destaca Vieites (2014), la sistematización es escasa en la pedagogía en general, y especialmente en la pedagogía teatral.

Si pocos son los registros que poseemos en relación con la educación de épocas pretéritas en esa su dimensión primaria de acto de comunicación, menos aún son los registros que podemos invocar en relación con el campo de la educación teatral, lo cual no quiere decir que desde el inicio de los tiempos no se hayan desarrollado procesos de formación para la realización de un conjunto de celebraciones, ceremonias y acciones con una dimensión ritual

El hecho de que en la inmensa mayoría de los tratados de historia de la educación, en su dimensión local, nacional o internacional, no encontramos apenas referencias a la educación teatral, no deja de ser un síntoma de la profundidad de un campo muy heterogéneo y difícil de abordar en su conjunto, la educación en su historia, pero también de la marginalidad que la educación teatral ha padecido tanto en el discurso educativo como en la historia de la educación, hecho más destacable si cabe al hacer un recorrido por los índices de las revistas de educación o de teatro, a nivel nacional e internacional. (p.326)

Al mencionar la formación profesional de un artista, un lugar relevante se lo lleva la cantidad de experiencias o vivencias de corte artístico que posea a lo largo de su formación o desde sus primeros años de crianza familiar, la existencia de redes cercanas de fácil acceso y estar en contacto con un entorno que posea una práctica constante de alguna disciplina artística. Estos resultan detalles que generan repercusiones muy provechosas en su proceso de formación. Por ejemplo, ir a ver obras, tener personas cercanas o familiares que hablen o desarrollen trabajos artísticos, poder participar de algún taller dentro de tu barrio, estar envuelto en un círculo social que consuma y tenga como una práctica cercana el observar, producir u opinar sobre producciones artísticas. Esto es una condición relevante para la formación, el tener acceso a un mayor consumo artístico desarrolla una mayor cercanía a comunidades artísticas y por ende incrementa las posibilidades de acceso hacia él.

Es importante contar con un entorno que acerque al teatro a las actividades cotidianas, aunque sin lugar a dudas, el no tenerlo tampoco excluye la posibilidad de aprenderlo. Solo lo dificulta de manera notable, como se menciona a continuación en palabras de Cerviño (2017)

La trayectoria de Marcelo Pombo podría definirse como la más improbable, si tomamos en cuenta las condiciones que rodean en la mayoría de los casos a las vocaciones artísticas exitosas. La vida de artista es un destino social que, debido a lo incierto de sus resultados, suele ser percibido como no adecuado para quienes no disponen de una renta familiar que les proporcione un reaseguro en caso de demora o de fracaso. Por otro lado, difícilmente esa vocación despierta en quienes provienen de hogares no intelectuales. Aunque no existen

datos estadísticos, en líneas generales, lo que indica la socióloga francesa Gisèle Sapiro es válido para nuestro medio: “El capital cultural heredado y la proximidad hacia los centros de la vida cultural desde temprana edad continúan siendo condiciones de acceso al reconocimiento simbólico y nacional en los dominios de la cultura legítima. La parte de los ‘herederos’ (hijos de cuadros superiores, de profesionales intelectuales o de artistas) es muy elevada, con variaciones bastante importantes según los sectores y las especialidades (el reclutamiento social de los músicos de instrumentos de viento, los cobres en particular, es claramente más “bajo” que el de las cuerdas). Esto no constituye tanto un indicador de las condiciones de formación de la vocación como de las ventajas necesarias para llevarla a cabo con éxito” (Sapiro, 2012, citado en Cerviño, 2017.)

## **El oficio de enseñar**

El cómo enseñar está mediado por el paradigma educativo desde el cual nos posicionamos. En particular cada paradigma o corriente defiende, como parte de sus ideas y principios, un rol muy particular del profesor, lo cual lo podemos vincular con la observación de las investigaciones sobre el rol que posee el profesor dentro del proceso de formación. Al observar el rol del profesor dentro de distintas corrientes pedagógicas, logramos reconocer sus principales discursos y de esa forma el perfil particular que expone cada tendencia. Como ejemplo, se consideraron tres corrientes en particular, conductismo, escuela nueva y pedagogía crítica.

La primera es el conductismo, la cual posee sus orígenes dentro de la psicología de la mano de John B. Watson y centra su principal foco en la conducta humana. Pretende ofrecer un estudio

objetivo sobre la conducta, y de esta forma elabora propuestas educativas donde se controlan los estímulos de forma premeditada con el fin de lograr una reacción deseada. En este caso se acondiciona la conducta humana mediante el control de estímulos; es Skinner quien desarrolla esta corriente sumándole una capa más profunda al proceso de condicionamiento, la cual lleva por nombre condicionamiento operante. En concreto se desarrolla una corriente educativa con énfasis en la conducta. Por ejemplo, se considera que una mala experiencia en la infancia desarrolla una conducta cautelosa como respuesta. Otra ejemplificación, es que al tocar una estufa prendida con alta temperatura y sufrir una quemadura, el niño generará un cambio en su conducta a partir del dolor y el trauma, y ya no se acercará a la estufa ni repetirá la acción de tocarla prendida, si no que tomara distancia con el fin de evitar una nueva quemadura.

Esto, a gran escala, sería el proceso por el cual el estudiante desarrollará su camino en la educación, pero en este caso los estímulos poseen otra naturaleza; son premios, reconocimientos o castigos. El rol del profesor dentro de esta corriente aparece como el gran controlador de estímulos, es quien los maneja en profundidad decidiendo cuales se harán presentes en el proceso del estudiante, adoptando una jerarquía muy definida por sobre el estudiante, instalando de esta forma una lógica de verticalidad donde el profesor es quien lidera y el estudiante quien obedece o acata.

También nos encontramos con la pedagógica de la Escuela Nueva. Esta corriente educativa se centra en una reinterpretación de la escuela, pensándola como un espacio donde el estudiante es activo dentro de su proceso, distanciándose del agente pasivo que espera a ser estimulado. Por el contrario, es el estudiante quien decide con qué involucrarse mediante la aplicación de sus intereses personales y decisiones. Esta escuela adquiere un carácter Paidocentrista, lo cual significa que el niño se ubica al centro del proceso de aprendizaje y el profesor al servicio de éste.

En esta corriente en particular se piensa la escuela como un espacio de desarrollo de la vida, no es solo un espacio donde el estudiante acude para adquirir herramientas para el futuro próximo, para volverse apto para ser un ciudadano viable en la sociedad, es más bien un espacio donde el estudiante pone en práctica sus primeras relaciones sociales, donde a la par que va aprendiendo se está realizando, decidiendo, determinando.

Es un proceso de profunda investigación, donde es el entorno el que entrega dificultades al estudiante y el estudiante va aplicando su inteligencia para resolverlas. En este caso, el rol del profesor corresponde al de un acompañante al servicio del estudiante. Al presentarse una dificultad en la cual el estudiante se encuentra abatido por la falta de herramientas, el profesor acude a retroalimentar al estudiante en su dificultad, no solucionando su problema sino más bien acompañándolo la búsqueda hacia una solución, por ende el protagonismo fundamental está en el estudiante, es él quien posee el principal eje, son sus dificultades y son sus inquietudes las que de una u otra forma lo movilizaron e impulsarán por nuevos saberes.

La última corriente que consideraremos es la Pedagogía Crítica. Esta corriente nos instala en un espacio de ejercicio liberador de la educación; se habla de dos divisiones sociales fundamentales, los dominados y los dominadores. La educación se piensa como el único espacio de emancipación del oprimido, quien se encuentra en una eterna lucha por alcanzar la liberación.

Bajo este pensamiento se agudiza la mirada de lo educativo como un espacio de formación política, de control social, instalando de forma crítica una mirada diferenciada sobre la educación: algunos reciben una educación para ser oprimidos y otros reciben una educación para ser opresores. En esta lógica, se plantea un rol del profesor que funciona como un facilitador de conocimientos para la liberación del estudiante oprimido, pero instalando una lógica bilateral de liberación. Si bien el profesor posee ciertos conocimientos específicos, en este caso se reconocen

también los saberes con que cuenta cada estudiante, el cual se determina como saber popular, adquirido por relacionarse con su entorno y responde a un saber de carácter más natural que no entra en una lógica académica. En esta corriente es fundamental la lógica colectiva, el estudiante, individualmente, no puede alcanzar el principal propósito de liberación si no se encuentra reconocido en un grupo humano, en un colectivo. Es sólo esta condición de colectividad la que le puede permitir ingresar a la libertad.

En base a lo expuesto, cabe realizar la siguiente pregunta ¿Cuál es el rol del profesor dentro de la formación? Para esta tarea se ha desarrollado el análisis de estas tres corrientes porque grafican 3 posiciones diversas que permiten reconocer un amplio espectro de miradas, útiles para esta investigación. El conductismo lo consideramos como el punto radical contrario a la Pedagogía Crítica y la Escuela Nueva como un punto intermedio, permitiendo de esta forma generar cierta perspectiva versátil y abarcadora de los principales discursos sobre cómo se define el rol del profesor dentro de los procesos educativos.

Más allá de estos posicionamientos, surgen otras preguntas en torno a la figura del profesor en la pedagogía. Una de las preguntas fundamentales que, por lo demás, resulta atinente a nuestra investigación, tiene que ver con la relación entre conocimiento y profesor.

Al hablar sobre cuáles son los conocimientos necesarios del docente, se llega de manera rápida a la idea de que el docente debe tener un conocimiento profundo de su disciplina, su nivel de conocimiento le debe entregar la categoría de especialista sobre la materia en cuestión (Libaneo, 2012). Esto parece, en primera instancia, lógico, pero no hay que olvidar el contexto educativo donde se desempeña y que lleva a pensar en la importancia de que el docente cuente también con conocimientos específicos sobre cómo enseñar. En este contexto particular aparecen las

necesidades pedagógicas del docente, ya no es suficiente tener como garantía un amplio saber disciplinar, también hace falta comprender pedagógicamente el saber de la disciplina. Libaneo (2012) citando a Shulman describe el conocimiento pedagógico cómo

Los estudios sobre saberes docentes mencionan los “saberes pedagógicos” como un requisito básico para el ejercicio profesional del profesor, pero Shulman fue más explícito al caracterizar el conocimiento pedagógico del contenido como las interpretaciones que los profesores hacen del contenido y las transformaciones del objeto de conocimiento con vista a movilizar el aprendizaje del estudiante. Para Shulman, el conocimiento pedagógico del contenido es lo que distingue un profesor excelente de otro que sólo conoce su disciplina. (p.28)

Como se menciona en la cita, es significativo el espacio de los saberes pedagógicos, el cual es planteado como un requisito básico para el ejercicio profesional de un docente. Pero el elemento transformador del conocimiento es el eje principal que se defiende en esta cita, el profesor debe tener la capacidad de adecuar los conocimientos propios de su disciplina con el principal foco en el aprendizaje del estudiante. De cierta forma, el conocimiento disciplinar por sí solo no es suficiente para el desempeño profesional de un docente ya que instala el espacio de enseñanza en una lógica de transmisión informativa aislada, la cual no logra asegurar el aprendizaje del estudiante ya que se desvincula de las necesidades propias de cada estudiante para lograr desarrollar el proceso y aprender dicho contenido. La ausencia del conocimiento pedagógico de la materia nos resta perspectiva a la hora de abordar las dificultades del proceso, ya que solo ser un

especialista es insuficiente. Así lo expone Libaneo (2012) al citar las ideas de Shulman

La posición de Shulman permite concluir que no basta al profesor ser especialista en un área del saber, ello necesita disponer de recursos para captar los motivos de los estudiantes, movilizar su deseo de aprender, conocer sus conocimientos previos y experiencias respecto a los temas de estudio. Esta afirmación gana más importancia cuando se toma en cuenta la presencia en aula de estudiantes con distintos orígenes sociales y culturales y, frecuentemente, viviendo en situación de vulnerabilidad social. (p. 29)

Se deja en evidencia que no es tan solo un ejercicio propio de la autonomía de cada profesor el suministro necesario para poder desarrollar esta lógica al momento de ejecutar la tarea profesional. El desarrollo de los conocimientos pedagógicos de la disciplina requiere de recursos propios de la pedagogía. Libaneo (2012) plantea que existen diferencias que pueden ser explicadas desde la división en la formación de la carrera de pedagogía en básica y pedagogías específicas por contenidos. En la primera hay un mayor interés por la didáctica con menor énfasis en el contenido a desarrollar y en el caso de las pedagogías específicas el énfasis en particular se ubica en los contenidos propios de su especificidad dejando en segundo plano la formación pedagógica, son especialistas que responden a tradiciones de transmisión de un saber, lejanos a un saber pedagógico del contenido. Libaneo (2012) gráfica esta corriente educativa citando la educación bancaria de Freire

En tal práctica, los educadores son los poseedores del conocimiento, mientras los

educandos son como ‘vasijas vacías’ que deben ser rellenas por los depósitos de los educadores. De este modo, los educandos no tienen por qué preguntar, cuestionar, una vez que su actitud no puede ser otra sino la de recibir, pasivamente, el conocimiento que los educadores depositan en ellos. (Freire, citado en Libaneo, 2012, p. 87)

En esa mirada educativa se asume que el estudiante reproduce cierto perfil genérico vacío de conocimientos y que el profesor es el actor que posee el conocimiento, sin ningún grado de cuestionamiento. Es una transmisión directa y sin mayor conflicto o discusión para el aprendizaje del estudiante. Se entrega el rol activo al profesor y al estudiante el rol pasivo; y en esta pasividad se acepta de manera irrevocable el saber del docente, por lo cual la idea de la importancia de un saber pedagógico de la disciplina tiene poco asidero. La tarea de articular el saber en relación a los requerimientos del aprendizaje del estudiante no es un elemento a considerar dentro de esta forma bancaria de la educación.

Traslademos, ahora, el foco desde la escuela a la universidad. Al pensar en la didáctica y su rol dentro del contexto de formación superior, nos encontramos con un camino lleno de cambios y procesos de transformación. Inicialmente, se puede decir que al pensar en didáctica, se piensa en la acción. Esta se encuentra vinculada dentro del plano práctico del proceso de enseñanza, ese territorio donde se ejecuta la práctica de educar, lo asimilamos como las prácticas provenientes del profesor/maestro/docente a cargo del proceso de enseñanza. Al centrarnos en su origen etimológico se considerará la secuencialidad expuesta por Grisales-Franco (2012)

El origen etimológico de la palabra didáctica puede hallarse a mediados del siglo XVI, cuando surge el término didáctico. Etimológicamente la palabra didáctico, perteneciente a la enseñanza, es tomada del griego tardío *didaktikó*, el cual se deriva de *didáskō* “yo enseño”. Derivada de didáctico, surge la palabra didáctica, del griego *didaskalikos*, la cual a su vez proviene de *didáskalo* “maestro”. Como verbo, viene del verbo griego *didáskein* que significa enseñar, instruir o explicar claramente. Así, desde sus orígenes etimológicos, la palabra didáctica se ubica en el campo de lo práctico, en tanto es una acción, y porta los sentidos de enseñanza, instrucción y maestro. (p.205)

Esta idea de ser un concepto primordialmente práctico dentro del proceso de enseñanza, le entregó una profundidad particular, abarcando una posición relevante al momento de pensar la educación desde los orígenes de las instituciones educacionales, o de los espacios donde se compartieron saberes, como es el ejemplo de la aparición de las universidades. En ellas se desarrolla una didáctica universitaria con una pretensión generalizadora, abarcadora de las múltiples disciplinas que habitan en el espacio universitario, como una definición que habla del acto de enseñar dentro del contexto educativo en la enseñanza superior. La didáctica universitaria de una u otra forma aborda los problemas que se encuentran en el proceso de aprendizaje de los estudiantes en el área universitaria, como es expresado por Grisales-Franco (2012)

Así pues, el concepto didáctica universitaria guarda el sentido de ser la práctica de la enseñanza en la universidad pero a la vez, es un cuerpo teórico que estudia los problemas referentes a la enseñanza en este nivel de educación, con miras a posibilitar el aprendizaje

de los estudiantes universitarios. (p.212)

Esta situación dual entre lo teórico y lo práctico respecto a la práctica de enseñanza universitaria entrega una gran relevancia al momento de pensar en el fenómeno de la educación superior. Profundizar en la didáctica universitaria responde a profundizar en la efectividad de aprendizaje de los estudiantes universitarios, por ende en una mejora sistemática dentro del sistema educativo, lo cual se proyecta en generaciones con mayores capacidades y profesionales con mejor desempeño en el ámbito laboral.

Esta relevancia no ha pasado desapercibida por la comunidad educativa. Algunos autores han llegado incluso a acreditar ciertos espacios de independencia científica a la didáctica como un espacio con problemas propios que resolver, contemplado dentro de la pedagogía pero que se encarga de los problemas de la enseñanza específicamente. De esta forma, adquiere el carácter de disciplina, trascendiendo la idea de “metodología” a aplicar, Grisales-Franco (2012)

Aunque para Tomaschewsky la didáctica es un campo de la pedagogía, la didáctica debe investigar de manera independiente los problemas de la instrucción y la educación que se presentan en la clase; ganando así un espacio científico que aleja a la didáctica del carácter normativo con que surgió. (p. 212)

Considerar la didáctica fuera del espacio normativo desde donde algunos la pensaron, es mirarla

desde una complejidad mucho más rica que tan solo como un recurso instrumentalizable. Al pensar en la enseñanza, no se trata sólo de entenderla como el auxilio entregado al profesor que intenta solucionar los problemas inminentes en su quehacer, es también mirarlo como un espacio que crea conocimiento relevante sobre el problema de la enseñanza, validado en su independencia científica.

En este paso de la didáctica general a las específicas, se generan didácticas cada vez más particulares, didácticas que se enfocan en materias específicas, que dialogaban con el método de cada área de conocimiento. Esto implica reconocer que la forma de producir conocimiento no es la misma, cada una genera su metodología y por ende es necesaria una didáctica específica que responda y dialogue con esta condición, como expresa Grisales-Franco(2012)

Tal vez, esta división obedece al vínculo que se fue estableciendo entre los contenidos a enseñar y los métodos de enseñanza, considerándose el método de enseñanza el método de construcción de los conocimientos. Pero dado que cada área de conocimiento tiene su propio método, fue necesario pensar en una didáctica especializada para cada una de ellas, surgiendo de este modo la didáctica de las matemáticas, de las lenguas, de las ciencias, de la música, entre otras. (p.211)

De esta forma, la comprensión de la didáctica fue encontrando asideros cada vez más específicos al abordar de forma mucho más particular cada materia, el proceso de reconocer las múltiples particularidades que cargan cada área de conocimiento le entrega una responsabilidad

impostergable para poder desarrollar de forma satisfactoria el problema de la enseñanza, las dificultades presentes en cada materia y estudiante.

Esta idea específica por materia en la cual encontramos a la didáctica solucionando problemas de la enseñanza, fue desarrollando un perfil de docente universitario, donde su capacidad de traducción de los saberes disciplinares resultó una herramienta fundamental. La aspiración científica de los contenidos en el nivel superior de enseñanza, genera una distancia la cual solo es reducida con la recontextualización y reconceptualización de los textos, poniendo a prueba las habilidades de síntesis y creatividad del profesor, como es expuesto por Grisales-franco (2012)

De esta forma, se plantea al profesor universitario como quien recontextualiza y reconceptualiza los textos científicos para que el estudiante pueda acceder al sentido de ellos, vinculando la didáctica universitaria con la traducción. Esto lo que entraña es una capacidad creativa o de síntesis del profesor (P. 215)

Desde esta mirada, el profesor no tan solo tiene la tarea de transmitir el contenido, también debe acercar el contenido al estudiante, generando de esta forma una modificación de la materia, encontrando, en ello, la didáctica universitaria, ese espacio de construcción con el propósito de facilitar y en muchos casos posibilitar el aprendizaje del estudiante.

En particular nos fijaremos en la formación universitaria en el teatro, pensando esta práctica como un espacio de formación dual, que por una lado contiene elementos teóricos, pero también un desarrollo primordialmente práctico. En relación a esta importancia en lo práctico aparece el

trabajo con el cuerpo como un requerimiento fundamental, la actuación mediante el desarrollo del trabajo de la interpretación se ve sostenida en los cuerpos de los estudiantes en un proceso

La educación superior y la lógica académica en la enseñanza nos presenta un desafío para asumir el espacio de formación, que se ha desarrollado una perspectiva que históricamente ha desplazado el cuerpo como un territorio del aprendizaje, visto como un atraso para alcanzar la máxima elevación de la esencia humana, la cual estaría relacionada con la razón. Se asume la razón como un espacio prioritariamente teórico y a su vez el cuerpo y la sensibilidad propia de cada subjetividad, un obstáculo al momento de enriquecer este plano objetivo e intelectual. Bonvillani (2019) plantea que

Algunos autores como Noyola, 2011 y Caballero, 2017, sostienen que la educación – especialmente la formal– le ha otorgado escasa importancia a la dimensión de la corporalidad o, incluso, ha sido refractaria a ella. Desde la comprensión dualista mente/cuerpo, y la valoración del intelecto por sobre las bajas pasiones de la carne, las sensaciones corporales terminan por ser un impedimento para el desarrollo pleno de lo más elevado de la esencia humana: la razón. (p.194)

Esta perspectiva descrita en la cita, instala un orden prioritario donde el intelecto se ubica como principal punto a atender dentro de la educación formal, el cual se ve expresado en la amplitud de las instituciones de educación en diversos niveles: primaria, media y superior, siendo esta última particularmente relevante al momento de analizar esta situación.

La censura del cuerpo del estudiante principalmente se encuentra determinada en lo espacial y

en el poder de decisiones que existen en la sala de clases: los pupitres son dispuestos de cierta forma, utilizando una estructura radial donde se condicionan las múltiples relaciones dentro del aula, tanto en desplazamientos como en relaciones de socialización, así lo desarrolla Bonvillani (2019)

Esta estructura radial y simétrica no sólo condiciona un tipo de interacción con el profesor, sino también entre estudiantes, ya que limita evidentemente su comunicación verbal y gestual, incluso su visualización, más aún cuando se trata de establecer lazos de confianza o cooperación. En varias ocasiones he observado que cuando un estudiante se quiere dirigir a sus compañeros en el espacio de las clases teóricas –que se desarrollan en aulas que tienen asientos fijos atornillados al piso– le resulta muy difícil hacerlo: gira la cabeza de un lado a otro intentando sin éxito establecer contacto visual con sus compañeros. Al respecto, en una clase de 2019 un estudiante expresó: “estos bancos están hechos para Linda Blair o para que no nos comuniquemos entre nosotros”. El uso del espacio del aula marca un rígido circuito, donde los movimientos y las trayectorias están prefigurados: pasar por la puerta, ubicarse en el asiento, permaneciendo en él aproximadamente por dos horas, levantarse y retirarse. (p.199)

Es por esto que al pensar en el cuerpo y cuál es su rol dentro del proceso de aprendizaje, nos damos cuenta que aparece censurado dentro de dicho espacio, es un cuerpo controlado y a su vez determinado temporal y espacialmente. Las decisiones respecto a la comunicación también se encuentran determinadas, llevando a la conclusión de que el cuerpo se lee como un distractor

necesario de censurar, de delimitar y determinar. Pero esta forma de relación en el aula también determina el comportamiento del docente, lleva a instalar un trato distanciado entre estudiante y profesor, medido por la relación de poder por el conocimiento: uno sabe y el otro no. Esto es atribuible a la hegemonía de la concepción bancaria en la educación, como lo plasma Bonvillani (2019)

La hegemonía de la concepción bancaria de la educación, hace que, cada vez que me paro frente a ellos, mi relación con los estudiantes esté sobre determinada por un halo de posesión del saber absoluto que me impone a una fuerte tentación por satisfacer esta especie de demanda fantasma de infalibilidad. Mientras explico un concepto, he registrado muchas veces que intento atribuirles a sus miradas diversos sentidos que varían de acuerdo a cuánto estoy dispuesta a poner en jaque mi narcisismo: “no entiende nada”, “se aburre”, “lo que digo es una estupidez”, “me ignora”. (p.202)

En cuanto a la reacción producida por la lógica bancaria en la educación, en el comportamiento del docente en el aula, esta determina su actuar por la necesidad de satisfacer esta suerte de pretensión que se instala sobre el profesor. Es el mismo profesor quien también se exige ser un gran sabio y que todo lo que dice y expone en el aula tiene un impacto revelador para los estudiantes, llevándolo a una necesidad permanente de ser lo más importante que pasa en la clase, cuando en muchos casos no es precisamente el profesor y lo que habla lo que cautiva la atención de un estudiante, incluso puede ser otro estudiante quien posee esa relevancia.

A modo de cierre de este marco teórico, resulta relevante plantear un foco en el conocimiento pedagógico de la disciplina y su espacio nutritivo para la articulación de un perfil docente en la formación de profesionales en el teatro, dentro del contexto universitario. También la importancia en pensar desde la didáctica al momento de embarcarse en un proceso de formación, de manera de agudizar el proceso de aprendizaje de cada individuo. Pensar el cuerpo como un territorio de aprendizaje es profundamente importante en la formación actoral, por lo mismo es de vital importancia cuestionarse los modelos que excluyen al cuerpo como un territorio provechoso, la actuación se desarrolla desde y a partir del cuerpo, es sin lugar a dudas un espacio inevitable dentro de cualquier contexto de formación.

Al pensar en el desarrollo de una disciplina que busca apuntar a los problemas en la formación de los próximos profesionales del teatro, como es el caso de la pedagogía teatral, resalta el hecho de que su mayor espacio de desarrollo se encuentra dialogando en otros contextos, fuera de la formación universitaria. Es un punto significativo para esta investigación, indagar y profundizar en la forma de acercar esta disciplina al campo universitario, es importante que la formación universitaria sea cuestionada e interpelada. Bajo este punto de vista, la pedagogía teatral tiene una labor muy importante en el enriquecimiento de la comunidad teatral.

## **Diseño Metodológico**

En las próximas líneas se exponen de manera ordenada las distintas estrategias utilizadas para desarrollar la investigación, detallando la pertinencia de estas para el proceso de investigación, detallando en qué consisten y cuando sea necesario su forma de ejecución.

### **1. Enfoque Metodológico**

El enfoque metodológico es cualitativo, lo que significa que le corresponde un carácter comprensivo, indagando en la búsqueda de la información en lugares generales, analizando cada caso de forma sintética y particular.

Según las palabras de Strauss y Corbin (2002) en el libro “bases de una investigación cualitativa” nos entregan una perspectiva clara de la profundidad y dimensiones que posee la investigación de carácter cualitativo

Con el término " investigación cualitativa", entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación.

Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones.

(p.12)

Es de esta forma como se desarrolla una investigación que se aplica de forma directa en el campo de observación, para lograr observar el comportamiento de cada uno de los agentes que se desarrollen en dicho campo; sus decisiones, los sucesos que acontecen, sus discursos y en esta investigación en particular sus relatos. Esta forma investigativa busca relacionarse de forma comprensiva con los hallazgos de la propia investigación, lo que es fundamental y profundamente importante para la lectura de los fundamentos teóricos y la comprensión de sus relatos y experiencias que poseen sobre la práctica formativa de estudiantes de teatro en el contexto universitario.

## **2. Tipo de Investigación**

Se realiza un tipo de investigación pura, desarrollando una investigación que no guarda metas preconcebidas, sin pretensiones de por medio, apuntando a priorizar los hallazgos dentro de la misma investigación, permitiendo de esta forma no limitar la profundidad con la cual se desenvuelve esta investigación.

## **3. Tipo de Muestreo**

El tipo de muestreo es intencional, no probabilístico, es decir, seleccionar de manera estratégica mediante determinaciones de criterios mínimos que definen el perfil apto para la investigación;

1.- Desarrollo profesional: Formación de estudiantes de teatro en el contexto universitario.

2.- Años de práctica: Se apunta a que los y las entrevistadas posean como mínimo 4 años de desarrollo profesional en el campo de la formación actoral en el contexto universitario, con el fin de asegurar cierto grado de experiencia que esté sostenido en el tiempo y no se trate de un caso esporádico y segmentado de educación actoral.

3.- Formación profesional: Es importante para la investigación que los y las entrevistadas posean un lugar en común de formación, en este caso se solicita que provengan de espacios universitarios (indiferente de la casa de estudios), ya que esta investigación en particular le interesa de forma primordial la tradición universitaria.

4.- Cátedra: Se define como necesario para la investigación que los docentes entrevistados hayan desarrollado la misma cátedra (asignatura), en este caso en particular la investigación se focaliza en la cátedra de actuación (no es necesario que sean los mismos estilos de actuación).

Se utilizará el criterio de máxima varianza en la menor cantidad de casos, pocos casos, apuntando a un estudio que logra una profundidad óptima. Es importante mencionar que no es una información vinculable a toda la población, ya que no se busca que sea representativa. En el estudio es más relevante realizar una investigación que se enfoque en menor cantidad de casos pero con una mayor profundidad, con el fin de apuntar a desarrollar un estudio en cabalidad de las prácticas pedagógicas y encontrar las conexiones con los procesos de formación artística. Para lograr encontrar la utilidad de un criterio pedagógico en la formación artística es necesario detenerse en los espacios de tensión identificados en esta relación.

#### **4. Unidad de Análisis**

Las unidades de análisis que serán utilizadas para interpretar la realidad son: experiencias.

Se busca mediante el análisis de las unidades de experiencias y pensamientos, observar cómo van desarrollando sus prácticas desde la articulación de metodologías que ponen en funcionamiento en su ejecución docente, también es particularmente interesante analizar sus experiencias para lograr entender el origen de sus referentes pedagógicos y cómo en conclusión son capaces de articular discursivamente un posicionamiento sobre la práctica docente de actuación en el contexto universitario.

#### **5. Técnicas de Recolección**

La técnica utilizada para la recolección de información es la entrevista semi estructurada. En particular permite como entrevistador poseer la capacidad de profundizar en las respuestas, logrando salir de una capa superficial y de esta forma encontrarnos con información relevante para el proceso de investigación. Esta técnica es considerada por la profundidad que se puede lograr, ya que el principal interés está en la comprensión y profundización de los datos y no solo recolectarlos, esta posición es relevante para lograr acceder de forma más profunda en el territorio de los recuerdos y de esta forma alcanzar mayor profundidad en las experiencias del entrevistado.

#### **6. Técnicas de Procesamiento (análisis/síntesis)**

Se utilizará la técnica de análisis procedimental. Parafraseando las palabras de Taylor y Bodgan (1987) El trabajo con los datos es un proceso en continuo progreso en la investigación cualitativa. La recolección y el análisis de los datos van de la mano. Esta visión será el eje principal para el

desarrollo de esta investigación, serán considerados procesos simultáneos, ya que es un proceso permanente la visita y relectura de materiales tales como notas de campo (utilizado como auxiliar para la realización de las entrevistas), también la constante modificación y adecuación de la investigación según las inquietudes e intereses que se presenten durante su desarrollo, es un proceso dinámico y abierto a ser editado para mantener de esta forma el interés principal de esta investigación y su transcurso en el camino correcto.

Para el proceso final de análisis se propone realizar una lectura en profundidad mediada por tres fases:

- 1.- Descubrir: Identificación de temas, desarrollo de conceptos y proposiciones
- 2.- Codificación: Codificación de los datos y refinamiento de la comprensión de los temas de estudio.
- 3.- Relativización: Comprender los datos en el contexto que fueron recogidos.

## **Análisis de resultados**

En el presente capítulo expondremos los resultados del análisis realizado a partir de las experiencias que relatan en las entrevistas los docentes. Para abordarlo, hemos sintetizado los resultados en categorías y subcategorías las cuales concentran las ideas generales desarrolladas en la entrevista y a su vez las ideas que tienen mayor impacto para el avance de esta investigación.

### **1. Experiencias formativas como estudiantes**

La primera categoría *Experiencias formativas como estudiantes* se centra en los recuerdos personales de cada entrevistado respecto a su proceso de formación personal en teatro. Esta categoría a partir de diversas fuentes literarias que dan cuenta de que la propia biografía puede incidir en la concepción de enseñanza que el profesor defiende.

Para desarrollar esta categoría se decidió dividir en dos sub categorías, ya que dentro del material recopilado mediante la realización de las entrevistas, se lograba rescatar dos polos particularmente importantes y a su vez transversales que marcaban a los entrevistados. Una de estas es la sub categoría titulada “aprendizaje a través del colectivo” la cual se orienta al permanente trabajo en colectivo dentro de los procesos de aprendizaje, el importante protagonismo que poseen los grupo curso y cómo este colectivo posee un significado relevante en los procesos de formación. La segunda es “Aprendizaje a través del ‘mundo y cultura’”, la cual se centra en la relevancia que poseen los entornos culturales de los cuales somos parte y la manera en que influyen en los procesos de aprendizaje el hecho de relacionarse con este mundo teatral; pues este contacto enriquecieron las experiencias y potenciaron la época de formación de los entrevistados.

## 1.1 Aprendizaje a través del colectivo

En esta primera capa de desarrollo de la información recopilada, afloran ideas interesantes sobre cómo influye el intercambio entre pares al momento de estar envueltos en un proceso de aprendizaje. Para los docentes entrevistados, el hecho de relacionarse en un colectivo termina siendo muy importante dentro de los procesos de formación.

El intercambio de opiniones y perspectivas sobre una problemática nos da una riqueza que nos ayuda a ampliar el cómo comprendemos que suceden las cosas. El encuentro es un espacio que nos entrega una amplitud de formas y soluciones para responder a problemas que nos dificultan el avance en los procesos de aprendizaje. A partir de esta premisa, resulta relevante pensar en cómo el diálogo con pares y sus visiones de cómo solucionar un problema común, que aqueja al colectivo, se convierte en una estrategia que nos entrega incluso más de lo que estamos buscando, nos permite ampliar la mirada y comprender las dificultades desde un ejercicio empático y relacional, tal como un entrevistado expresa en la siguiente cita

Yo la vez que he tenido la experiencia más bacán, así como de aprender es cuando tomé unas clases fuera de Chile y estuve encerrado 3 meses, 6 semanas, 7 semanas con gente distinta y súper focalizado, por lo tanto, uno. Es súper bueno a ratos el encierro para aprender, es súper bueno la diversidad, yo creo que la diversidad es como lo ideal para entrar a aprender, porque compartí con gente que no conocí y soluciona problemas de forma distinta y te hace respetar finalmente otras culturas y conocer a profesores distintos en geografías distintas, yo creo que eso para mí es

lo ideal, quiero aprender algo y por eso uno viaja, porque uno gasta plata y conoce gente y conoce lugar y puede haber experiencias y esas te quedan todo el rato.

(E.1.54)

La toma de atención de cómo se desarrollan tus pares en los procesos que se comparten es sin lugar a dudas un factor determinante en la formación personal. El intercambio de distintas formas para resolver problemas nos ayuda a ampliar las posibilidades lo cual alimenta el proceso de aprendizaje y potencia el proceso personal. Este factor es descrito desde la admiración al rigor, la admiración a las personalidades artísticas que se manifestaban de forma temprana, no pensado desde una lógica competitiva sino más bien como una lógica de reconocimiento de la identidad ajena como nutritiva para todos y todas las participantes, permitiendo de igual forma una apropiación e identificación generacional. Esto es especialmente relevante en un proceso que no fue tan solo individual sino que también determina a una generación de la cual yo como individuo formo parte, como expresa la cita del siguiente extracto de entrevista

Y lo otro yo creo que es la pasión que uno veía en sus compañeros y en sus pares, yo recuerdo mucho que, en esa época, y yo creo que todas las generaciones son distintas y tienen sus particularidades, esa generación se caracterizaba por los personajes que aparecían, ehh o sea, las personalidades que aparecían artística.(E.1.16)

El trabajo desde y con el colectivo aparece, entonces, cómo un espacio de aprendizajes que puede llegar a marcar a las y los participantes. En general, en la formación artística en teatro, el colectivo resulta ser un factor primordial. El o la estudiante es capaz de comprender su rol dentro de un colectivo y a su vez desarrollar tareas que dependan de la ejecución colectiva. El hecho de ser parte de un grupo nos permite una capa de experiencia de lo colectivo, pero el trabajar con el colectivo desde un espacio más autónomo o direccional también es una instancia no menor y puede llegar a significar experiencias de aprendizaje significativas para los y las participantes.

Esto nos lleva a comprender la experiencia colectiva no tan solo como una masa homogénea que se relaciona en conjunto para realizar tareas, sino que puede presentar distintas formas dinámicas donde se logran reconocer distintos roles y protagonismos, como relata E.2

Era un trabajo que tenía que ver con eso y fue la primera vez que me vi a cargo de un grupo y organizando que algo funcionara, aparte que era loco, en segundo año tení que dirigir a tus compañeros, esa es una experiencia que recuerdo también muy bonita porque es la primera experiencia que tengo estando del otro lado, no desde el lado del actor. (E.2.10)

El aprender desde la colectividad sin lugar a dudas marca de forma transversal los procesos de aprendizaje de las personas que accedieron a participar en esta investigación, el espacio colectivo se presenta como un espacio dinámico en el cual se expresan distintas capacidades. Sin embargo, el trabajo en colectivo presenta una capa de selección necesaria, esto está detonado ya sea por factores ideológicos, profesionales, éticos, etc. Todo recae en las relaciones personales que se generan dentro del grupo, lo que lleva a pensar que el colectivo también se conforma en un

contexto con cierto grado de división; presentando el trabajo en colectivo no necesariamente como un espacio armonioso donde todos y todas siempre estaremos contemplados, lo cual es parte de la naturaleza diversa de cada sujeto que es parte de un grupo.

En el siguiente extracto se aborda esta variabilidad, el desarrollo de lo colectivo en los espacios de formación en teatro no tan solo influyen en el mismo proceso de aprendizaje, también son influyentes dentro del futuro desarrollo artístico labor de los y las estudiantes. La configuración de agrupaciones que logran desarrollar proyectos impulsa la creación de compañías que permiten el desarrollo futuro en el ámbito laboral de todos estos profesionales en formación de las artes escénicas, llevando incluso a pensar que si no se logra figurar dentro de un colectivo con la potencia para articular una compañía, puede definir la desvinculación del campo laboral escénico del teatro, como se expresa a continuación

Yo creo que lo que más rescato de esa época es mi curso, el grupo humano que después nosotros seguimos trabajando, ósea no todo el curso, pero una parte del curso formamos una compañía, entonces en ese sentido fue más fácil, porque yo diría que los que no entraron en esa compañía que formamos, creo que después no siguieron haciendo teatro. (E.3.28)

Lo colectivo y la funcionalidad colectiva presenta un protagonismo particularmente importante, tanto de un espacio formativo como de continuidad en el mundo teatral; potenciador y a su vez invisibilizador, facilitador y determinante, pero sin lugar a dudas es un espacio ineludible en los procesos de formación en el ámbito del teatro.

El teatro se sustenta de esto como su soporte primordial para ser realizado, sin colectivo no se

podría vivenciar la experiencia teatral, a su vez sería una locura pensar en formar futuros y futuras teatristas desde otro ejercicio que no sea el colectivo.

## **1.2 Aprendizaje a través del “mundo y cultura”**

El aprendizaje en los periodos formativos en teatro no están limitados a tan solo lo netamente teatral, ni mucho menos a un espacio en particular, como puede ser el caso de las escuelas o casas de estudio. Esto va de la mano con lo complejo que resulta pensar en el proceso de formación de un artista, es un campo bastante polémico y a su vez ambiguo el cual en la actualidad aún mantiene potentes debates al respecto, pero de algo estamos seguros es del rol que cumple el entorno es un elemento influyente dentro de los procesos de aprendizaje según los entrevistados. Esto puede darse a través de los espacios donde yo me relaciono, e incluso -como se mencionó anteriormente- los colectivos a los cuales yo pertenezco, condición que afecta de forma transversal para cualquier proceso de formación, independiente de la disciplina, oficio o profesional a la cual responda.

Al momento de abordar un proceso de formación en teatro lo lógico sería pensar en que lo esencial se centra en comprender lo netamente teatral, sus formas de narrar, sus formas de comunicar, sus formas al hacer. Pero esto no es del todo cierto, el teatro puede ser reconocido como un espacio donde convergen distintas disciplinas, el diseño, la literatura, la música, la danza, la pintura, etc. Bajo esta mirada es que se amplían las posibilidades del espacio creativo en teatro, es posible que se comience el trabajo desde una dramaturgia, una improvisación e incluso desde el análisis profundo de una poesía, comprendiendo que son textos con naturalezas distintas, lo cual más que ser un impedimento para el desarrollo del espacio de aprendizaje y el espacio creativo,

resultan ser un plus que amplían las herramientas del creador y una invitación que ayuda a enriquecer el espacio creativo, como expresa el extracto del siguiente entrevistado

Con ese mismo profesor yo después tome, estética de la poesía de Neruda, era alucinante, de cómo el poema y cosas que yo recuerdo, de las cosas que yo he hecho profesionalmente me ha servido mucho, porque yo después me podía aproximar desde otro lugar, que por ejemplo yo el 2010 hice una puesta en escena, con un FONDART un centenario que ganamos con mi compañía con teatro Onirus , hicimos un proyecto sobre Altazor sobre Huidobro y claro trabajar sobre un material poético es muy distinto a un guion de teatro, una noticia o una historia.(E.2.14)

Otro factor influyente es el contexto histórico del cual somos parte, pensar los procesos de aprendizaje desde una mirada sesgada de lo que está sucediendo en nuestro entorno es limitar la perspectiva para reconocer desde qué lugares nutrimos nuestros procesos y desde donde emanan nuestras experiencias de aprendizaje. Esto tiene cierto énfasis en el desarrollo de un oficio artístico, resulta relevante el ejercicio de alimentarse observando o consumiendo arte de otros realizadores, el ser un activo consumidor de otros creadores colabora en generar una mayor gama de referencias que potencian el bagaje cultural al momento de crear o intentar entender una corriente o estilo artístico, lo que significa sin lugar a dudas una suma para el proceso de formación de un futuro artista o trabajador de las artes. Esto se expresa en la siguiente cita en la cual el entrevistado nos sitúa en los años 80 y como este tiempo se encuentra marcado por un gran auge

de desarrollo artístico

Claro nosotros tomamos talleres, íbamos, éramos... Como la cultura no estaba muy cerca, rodeándonos... Íbamos al get, vimos todas las películas de edit menders, todo el cine alemán, entonces el get institut en esa época osea es mil veces lo que es hoy día, hoy día, hoy día como que no es, como cambio de casa, pero en esa época veíamos todo Deep benders había ciclos de cine gratis, habían performances, tocaban orquestas, actuaban amigos... osea era un polo de pujanza cultural de los 80 alucinante, aparte que los 80 también eran muy entretenidos porque estábamos despertando de la dictadura, nuestra generación nosotros escuchábamos los electrodomésticos, íbamos a los galpones en matucana a las performances, al trolico con las primeras cosas de Grifero, las tocatas de los amigos, etc. (E.2.12)

De esta forma, al analizar el proceso de formación de un trabajador teatral, nos encontramos con una exigencia que no se apega tan solo a lo demandado académicamente, lo involucrado dentro del proceso de formación perteneciente a la casa de estudio de la cual formamos parte. El proceso de formación se nutre de una diversidad de espacio que escapan a una sala de clases o a un proyecto educativo.

Se describen estos procesos como una lectura multifactorial, no basta con tan solo centrarnos en leer a ciertos autores que hablen de las materias esenciales del teatro, es tarea del estudiante también estar atentos de lo que acontece en nuestros entornos y con nuestros pares.

En relación con lo anteriormente mencionado, nos lleva a la reflexión que el desarrollo técnico no es suficiente al momento de pensar en un proceso de formación actoral, es de igual importancia poseer un amplio bagaje de lo que está sucediendo en nuestro entorno, abierto a indagar en otras facetas de desarrollo de uno mismo, inquietudes en otros oficios que no estén necesariamente enfocados al que hacer actoral, como se expresa en la siguiente cita

yo creo que tiene que ver con que es lo que quieres hacer tu finalmente, como actor, si quieres ser un actor y ahí es donde entramos en cuál es el rol del actor, el rol del actor tiene claramente un fin político, tiene que estar muy informado, tiene que ser un estudioso de lo que lo rodea a él, por lo tanto yo considero más allá de que un actor tiene que pasar por una casa de estudio o no, tiene que ser un tipo que tiene que dedicarse en un 100% no tan solo a las prácticas escénicas, a llenar su ego porque uno tiene, siempre tiene, se moviliza de su ego, sino que tiene que tener lectura, tiene que leer obras de teatro, tiene que leer teoría, filosofía, tiene que escuchar música, tiene que ojala tocar música, ojala que sepa cocinar, porque también es otra área donde también desarrolla otras habilidades.(E.1.28)

La autonomía y la libre decisión de los propios estudiantes respecto a qué cosas son relevantes dentro de sus procesos de aprendizaje son instancias muy importantes, sin desmerecer el hecho de tener que seguir un programa ya establecido. El espacio autónomo de cada persona es de vital importancia para fomentar la independencia y la identidad individual (idea ampliamente desarrollada en las entrevistas). Esto nos lleva a pensar en procesos de formación menos paternalistas y más comprensivos con los estudiantes. En la siguiente cita se expresa la relevancia

que tuvo el poder elegir, cómo resultado de esta condición resultó ser el espacio ideal para que, en su propio proceso de formación artística, sus casas de estudio respondan a un acompañamiento vinculado a la confianza hacia el estudiante, donde la autonomía era la plataforma necesaria para que afloren las identidades artísticas que les permitieron en la actualidad aún estar vigentes y en constante desarrollo de su quehacer teatral

Entonces esa parte en la universidad yo creo que a mi generación le sirvió mucho como el poder, porque nosotros éramos una generación que era súper empoderada de nuestra formación porque además nosotros somos una frontera entre la formación tradicional, como estudiamos en los 80... 82 y 87, y la formación más contemporánea, porque lo que nos enseñaban tenía que ver con una formación que es más tradicional ligada al realismo, aquí y allá, pero nosotros como generación éramos pura potencia generadora de teatralidad.(E.2.14)

La experiencia de los entrevistados, por tanto, si la traducimos a una reflexión didáctica, desde la didáctica específica vivenciada en su proceso de enseñanza, se sitúa, sin duda, en un abordaje constructivista, ya que se trata de un estudiante que absorbe de todos los medios – sus compañeros/as, su tiempo, su propio bagaje e interés cultural-. Es desde esta combinación de experiencias que ellos destacan que el actor/actriz va surgiendo.

## **2. Rol de la universidad**

La siguiente categoría resulta relevante ya que se posiciona dentro de la perspectiva que poseen del contexto universitario y su participación como docentes dentro de este espacio. En el contexto de esta investigación el rol que cumplen las universidades figura como principal en el desarrollo de los procesos de formación en teatro, lo cual influye dentro del desempeño del propio estudiante, como en el desempeño del docente, en este caso haciendo especial énfasis en el desempeño docente.

### **2.1 Una entre muchas formas de aprendizaje**

Esta categoría fue dividida al igual que la anterior en dos subcategorías, la primera lleva por nombre *Una entre muchas formas de aprendizaje*, la cual apunta principalmente a las variadas ofertas a las que nos enfrentamos dentro del contexto universitario y fuera de este. Las instituciones universitarias funcionan como plataformas donde convergen distintas corrientes, metodologías y teorías sobre lo educativo, incluso dentro de cátedras que pretenden abordar la misma materia es posible que nos encontremos con formas distintas de cómo desarrollar el proceso de aprendizaje, lo cual se sustenta en la lógica de libertad de cátedra, que le otorga amplias atribuciones a los docentes sobre las decisiones para ejecutar su espacio de enseñanza en campo de lo teatral. Esto nos lleva a considerar una mayor gama de estilos y tendencias que se encuentran vigentes dentro del mundo artístico.

En particular al pensar en cómo desarrollar el trabajo docente en teatro, resaltan elementos relevantes como la constante evaluación del proceso, desde las dificultades que se presentan y el

ritmo de desarrollo del proceso, lo cual demanda un diálogo permanente con los estudiantes, con el contexto, con las distintos factores que influyen en el desarrollo del proceso.

El diálogo y la toma de atención de estos cambios, instalan al docente en un ejercicio de permanente alerta, generando un proceso de aprendizaje dinámico; que se reinventa y construye de forma paulatina con el desarrollo mismo del proceso, lejos de las antiguas prácticas que asimilaban el proceso de aprendizaje como un proceso proveniente de un recetario estoico a cualquier acontecimiento, el programa desarrollado por asignatura dicta tiempos y determina las etapas. Lo que plantea el siguiente extracto apunta a un trabajo que sí debe poseer una planificación previa del proceso, como un insumo mínimo para el desarrollo de la cátedra, pero este material debe sin lugar a dudas ser permeable a los acontecimientos presentes en el transcurso del proceso. A su vez debe adecuarse a los grupos y sus particularidades, el docente debe ser capaz de responder y estar abierto a las modificaciones que le resulten pertinentes para el desarrollo de la cátedra

Crear la primera aproximación de imágenes hacia tal trabajo, me va tardar dos clases, si me tardo seis, es que naturalmente ojo estoy pensando en que voy a ir a tal velocidad pero parece que voy a ir más lento y no es llegar y poner la máquina porque les puede hacer daño, habitualmente uno planifica pero siempre vas revisando el curso, como un avión, es como que nos tocó mucho viento en contra, vamos atrasados pero más allá lo ganamos. Naturalmente es un trabajo mental pero que también baja al aula, al oficio, al contacto directo, entonces en esa etapa primera obviamente el curso está planificado de pe a pa antes de partir, pero cuando lo bajas a la implementación completa, uno tiene entrenamiento, diagnóstico y primeras aproximaciones escénicas porque cualquier curso con cualquier

profesor, sobre todo práctico lo primero que hay que hacer en las primeras dos semanas en paralelo a la materia que sea práctica, es tener un lenguaje común, que entendamos lo mismo cuando alguien diga emoción, que entendamos lo mismo cuando alguien diga silencio, que entendamos lo mismo cuando alguien diga atención, que es algo que nos demuestra el teatro independiente. (E.2.50)

Otro punto relevante en relación con el desarrollo de los procesos tiene que ver con la capacidad de entendimiento que posee un grupo en particular, la generación de códigos que sean comprendidos a cabalidad por todas las partes del grupo, facilita la rapidez y a su vez permite economizar el tiempo de desarrollo en las tareas grupales, lo que permite ahondar de forma mucho más directa en contenidos de interés o alcanzar mayores capas de aprendizaje sobre los contenidos.

## **2. 2 Aprendizaje amplio**

El fenómeno del aprendizaje se produce de manera permanente en el estudiante, ya sea dentro del aula, con sus grupos de amigos, en su casa, etc. El aprendizaje amplio se refiere precisamente a esta característica multifactorial del aprendizaje, es necesario comprender que el acontecimiento de aprendizaje puede ser estimulado por una cantidad impredecible de sucesos.

El hecho de aprender o no aprender algo está mediado directamente por los grupos humanos que dialogan con los contextos de los cuales participamos. En este caso, al tratarse de procesos de formación universitarios, nos referimos al grupo humano que desarrolla los proyectos formativos. Es relevante el protagonismo de la funcionalidad del grupo humano que sostiene los proyectos de

formación, cuerpo docente, auxiliares, asistentes, etc. Todo el complejo equipo que le da vida y funcionalidad a un proyecto de formación

Yo creo que cada lugar tiene su cosita buena, pero yo insisto que esos espacios descansan en el grupo humano académico y su experiencia, así ojos cerrados, yo por ejemplo en la Humanismo cristiano cuando trabaje, me encontré con seres súper generoso tratando de articular ciertas cosas, independiente que la escuela siempre este en cambio y no conecte todo, pero yo no creo en las grandes instituciones, creo en los pequeños grupos y en los procesos, yo creo que es lejos lo mejor (E.1.58)

También nos encontramos con el grupo humano que responde al curso con el cual se desarrollará, el periodo formativo en el que se encuentran, los y las compañeras, personajes que influyen en el cotidiano y de forma paralela en el proceso. En esto tiene mucho que ver el cómo se relacionan los individuos; con su atmósfera de grupo, con qué actitud se disponen en resolver las dificultades de aprendizaje, etc. La convivencia que desarrollo el grupo será determinante para el aprendizaje del grupo en formación, como se expresa en la siguiente cita

Las condiciones son humanas, y tiene que ver con los seres humanos que habitan ese espacio y como todos trabajan para enaltecer el teatro y ahí es un poco, aquí de nuevo volvemos al tema de que... de que es el grupo que va decir que tan bueno el proceso va a

ser evidentemente uno tiene que ir abierto a hacerlo bien, a esforzarse y dar lo mejor de sí, ósea si uno está mirando una escena y a veces estoy aburrido y tienes sueño y tienes que esforzarte, tienes que estar ahí. Cómo desarrollar tu atención de tal manera de poder penetrar que es lo que no está ocurriendo en ese fenómeno (E.3.29)

Dentro de la relación de aprendizaje un punto a considerar tiene que ver con la etapa evaluativa. De la misma forma que se aborda el aprendizaje como un fenómeno multifactorial, el ejercicio de evaluación del aprendizaje debe poseer esta característica. No es posible enfrentarnos a la evaluación desde una lógica estática e inamovible, la evaluación también debe ser comprendida como un ejercicio personalizado y focalizado para cada estudiante, siguiendo la lógica ya mencionada si todos los individuos aprenden de formas y lugares distintos. El ejercicio de evaluación de ese aprendizaje también debe dialogar con esta condición, por cada individuo es necesario articular una estrategia, cada estudiante presentará particularidades al momento de plantear su proceso de aprendizaje

El modelo que planteo la rúbrica es que todos van a ser evaluados por los mismos factores, por las mismas cosas, ¿cierto? No. Yo hacía todo lo contrario yo evaluaba a cada uno por distintas cosas y por eso yo ponía la nota, entonces a uno que yo le decía este es súper bueno en esta área y le falta esto y yo lo evaluaba por esas dos cosas ya otro eran otros factores entonces lo evaluaba por otras cosas siempre intentando como rescatar lo bueno y lo malo de la persona (E.3.37)

### **3. Elementos metodológicos sobre la enseñanza en teatro**

En esta categoría se indaga en el desenvolvimiento de las metodologías que operan en los procesos de enseñanza en teatro dentro del contexto universitario. Desde donde rescatan sus principales referencias los docentes, cómo articular su postura respecto a los procesos de formación y también bajo qué mirada asumen su rol dentro de los mismos. Para esto se divide en tres sub categorías. La primera titulada “docente-pedagogo v/s docente-director” apunta a dos posturas principales que emanan dentro de las respuestas de los entrevistados: la autocomprensión como uno de esos dos roles, uno haciendo hincapié en el docente que centra su práctica desde una postura más ligada a la necesidades pedagógicas que presentan los procesos formativos y la otra se vincula de forma directa con el rol de la dirección dentro de un proceso formativo de teatro. Se asume que el rol del director está estrechamente vinculado al del docente, ya que existe una constante retroalimentación desde el ojo direccional hacia el elenco que desarrolla la obra, que podría ser parte de lo que es una relación docente-estudiante. Bajo esta mirada se defiende esta postura de la docencia.

#### **3. 1. Docente pedagogo v/s Docente director.**

Al pensar en el desarrollo metodológico de los procesos de formación en teatro es relevante detenerse a pensar en cuál es el rol que cumple el docente dentro del ejercicio formativo. En la docencia teatral e incluso en la docencia universitaria general, la tarea de llegar a definir cuál es el perfil y cuáles son los principales elementos que componen a los y las docentes, aún se encuentra

abierta y lejos de ser zanjada o resuelta.

En los estudios al respecto nos encontramos que el perfil docente que prepondera en el contexto universitario, se configura de profesionales y desarrolladores que poseen un grado de expertise gracias a su historia profesional dentro del ámbito disciplinar al cual pertenecen. En el caso del teatro, un profesor de actuación responde a un gran actor que posee cierto renombre y reconocimiento del medio teatral, la misma situación sucede con un profesor de diseño, dramaturgia, etc.

Esta situación se ve problematizada en la actualidad bajo la perspectiva de dos posiciones respecto al manejo de los contenidos y el saber de los docentes: una se instala bajo la mirada del “saber disciplinar” la cual es la que explica como en el desarrollo de las disciplina de la cual se forma parte, el profesional va generando una profundización dentro de las materias que aborda en el desarrollo común de su ejercicio profesional, lo que lo lleva a ganar una categoría de sabio de su propia disciplina. Por ende se vuelve alguien que se ve acreditado por su entorno para liderar o desarrollar un proceso de formación para los futuros profesionales que pretenden ejercer en su mismo campo laboral.

Sin lugar a dudas resulta ser una etapa necesaria poseer cierto grado de experiencia, la experiencia en cuanto a desarrollar la profesión y como el desarrollo de esta, nos va nutriendo y ayudando a profundizar en nuestra propia disciplina. Sin embargo, esta mirada es abordada por Libaneo (2012), que estudia la relación entre el saber disciplinar y el saber pedagógico. Desde esta lógica, hablan de “El saber pedagógico disciplinar” que apunta a un ejercicio consciente en el cual el docente no debe tan solo compartir sus saberes desde su aprendizaje profesional, sino que también debe ser capaz de traducir ciertos contenidos con un criterio primordialmente educativo,

lo que genera la necesidad de poseer herramientas pedagógicas que faciliten este ejercicio de traducción y le entreguen mayor eficacia al proceso educativo.

Sin embargo, la discusión en torno a la naturaleza del rol docentes es una discusión amplia en la pedagogía. Desde la perspectiva del conductismo en la educación Skinner, Pavlov y Watson plantean al docente como el principal controlador de los estímulos del proceso de aprendizaje, por ende poseían una importante responsabilidad sobre el proceso de aprendizaje, es el docente quien tiene mayor poder de decisión y acción. Otros, en cambio, toman una perspectiva de acompañamiento y a su vez de escucha donde el ejercicio toma una connotación mucho más participativa y con mayor espacio de diálogo respecto a cómo y qué aprenderemos dentro del proceso de aprendizaje. En relación a esta idea es que resulta interesante el siguiente fragmento proveniente de las entrevistas que alimentan esta investigación

Las evaluaciones por lo general son súper raras cuando el profesor te dice, no ya voy a evaluar y oye puse nota, y no po, el alumno también tiene que estar súper atento a eso de que hay una evaluación ya sea formativa o ya sea calificativa de verdad, ¿cuáles son los contenidos cachay? Hay todo un orden, hay todo un protocolo que uno con el tiempo también se vuelve más exigente porque es parte también del aprendizaje, no es una mera nota y la participación, te das cuenta que siempre ha sido y siempre va ser de parte del alumno, el alumno tiene que ser el protagonista, uno tiene que ser como el director de teatro súper escondido, pero claramente proporcionando material, dando ciertas direcciones (E.1.38)

Lo particular de esta cita está en que ubica al docente como alguien que responde de manera casi natural a lo pedagógico, que desarrolla sus criterios didácticos desde el interés y la observación del aprendizaje del estudiante. Frente a esta posición, se relativiza la imagen del director, adquiriendo también características de docente: es menos protagonista, más preocupado del desempeño de las y los participantes.

La posición recién detallada implica una postura donde el principal protagonista es el estudiante. Este punto de vista, centrado en el aprendizaje del estudiante más que en la enseñanza de determinados contenidos o metodologías, tiene un referente en las teorías pedagógicas identificadas como Paidocentrista ampliamente desarrolladas por Montessori, Ferrer y Dewey. Si bien en este caso no se trata de la escuela, el enfoque en el hacer del estudiante recuerda de alguna forma, a los principios de la Escuela Nueva.

La forma en la cual se capacita un docente teatral es diversa, tenemos quienes se auto-forman, quienes primordialmente imitan a sus propios maestros o personalidades de mayor importancia en sus propio proceso formativo, otros que lo relacionan desde su ejercicio profesional y sus habilidades como director teatral, etc. Uno de los puntos importantes tiene que ver en que el comienzo de esta formación se encuentra completamente vinculado a su desarrollo artístico profesional, casi como caminos paralelos que van perfeccionando al profesional docente/artista. Esta coincidencia está muy presente en el material de las entrevistas y se encuentra pensado desde el saber disciplinar, de una u otra forma responde a la lógica de saber hacer y lo que entrega garantías inmediatas de saber enseñarlo (pensamiento bastante cuestionable). El desarrollo de la

docencia se encuentra estrechamente vinculado al constante progreso profesional artístico. El hecho de encontrar cierto grado de vigencia dentro del ámbito teatral es una exigencia para lo expresado en la siguiente cita

Yo creo que es importante tener una instrucción como profesor, ya sea siendo ayudante durante un periodo para observar el proceso del profesor en cuanto a estrategia o formar un curso o internet... hay unos, perdón pero es verdad, hay una serie, una cantidad de información en cuanto a la educación que uno también debe tener, entonces yo creo que sí, es una responsabilidad ser profesor y más aún, yo creo que los profesores que hacen clases, deben estar conectados con su hacer, hay profesores que dejaron de actuar y dejar de ser directores y son solamente profesores, yo ahí, tengo dudas personalmente, yo creo que el profesor tiene que estar conectado con la realidad (E.1.48)

La responsabilidad sobre la docencia demanda al profesional poseer un constante proceso de actualización de sus saberes, no basta con tan solo aprender una corriente o estilo de interpretación del fenómeno de lo teatral, ya que el campo de lo artístico se encuentra en constante actualización.

La permanencia, también es una responsabilidad. Estar en constante sondeo y comprensión de las nuevas estéticas y discursos que comienzan a posicionarse dentro del campo del desarrollo artístico del teatro es fundamental. De esta forma se comprende al teatro como una disciplina que posee una lógica dinámica y cambiante, responde a su tiempo y al pensamiento contemporáneo de la sociedad, lejos de una ciencia exacta que pretende una reproducción histórica, el teatro al igual

que todas las expresiones del arte responde a las necesidades y pensamientos propios de la época en la cual se desarrolla.

En la actualidad la formación de docentes en teatro se encuentra sujeta por una práctica autónoma. Aún la docencia teatral se encuentra lejos de pasar por criterios que instalen la pedagogía como uno de los motores principales. El proceso de formación de los profesionales está principalmente potenciado por la reproducción de formas de sus propios formadores y un proceso guiado por una lógica instintiva de cómo traspasar principios que son desarrollados dentro de su quehacer profesional artístico hacia el desarrollo profesional docente que está destinado principalmente a la educación y formación de futuros profesionales. Lo que nos lleva a pensar que el desarrollo de los docentes que hoy en día se hacen cargo de la capacitación profesional de los futuros teatristas se encuentra determinada en principal medida por sus prácticas como artistas, dejando en segundo plano la capacitación específica del campo de lo pedagógico y su profundización como docentes, como se puede llegar a comprender de la siguiente cita

Surge un poco de mi manera de trabajar en las compañías que he participado, también a mí me construyeron como actor de acuerdo a ciertas estrategias que tuvieron los profesores, claro, prácticamente eso, y es un fenómeno también dentro de las escuelas de arte, que la gran mayoría de los profesores son creadores y no pasan por una cosa de pedagogía. Pero claro, yo creo que gran parte está orientado a la construcción autónoma de ser profesor  
(E.1.46)

El proceso de formación de cualquier profesional, es un proceso determinante para el futuro desarrollo de la persona, es una etapa donde nos llenamos de conceptos, metodologías, teorías, referentes, etc. Si nos ubicamos en cuáles son estas principales referencias que componen la formación de los docentes universitarios de teatro, es una tarea compleja, ya que de partida los docentes de teatro que imparten las clases en el contexto universitario carecen de una formación “formal” o una formación puntual sobre esta labor. La formación que existe es informal, casi colateral y a su vez auto determinada, lo que significa que son los mismos teatristas quienes definen quiénes y qué experiencias serán sus futuras referencias en la docencia. De manera natural el docente selecciona experiencias y personas según el impacto que generaron en su forma de comprender las cosas. Este tipo de experiencias trasciende dentro del quehacer futuro.

En relación con los docentes teatrales las principales referencias nacen desde sus propias etapas de estudiantes de teatro, influyendo en su relación con sus estudiantes y su forma de evaluar los procesos. En la siguiente cita se logra apreciar esta idea

Sí, no porque además yo como que mi rollo fue más direccional en un inicio en la pedagogía, claro como que yo era director y entonces como que yo enseñaba en la medida en la que ese proceso hacia que la persona aprendiera, pero así era así fueron mis maestros también, ósea el Alfredo no era un profesor era un director de un grupo y decía vamos a leer estos textos, vamos a elegir la obra y ya y vamos con ejercicios y todo no tenía que ver con enseñarte sino que tenía que ver con el proyecto que era la obra ahora honestamente no lo encuentro un mal método.( E.3.17)

Aprender haciendo es una de las estrategias más presentes bajo esta mirada de la docencia, del docente que desarrolla su trabajo desde la dirección de un proceso artístico. Se asume que el aprendizaje corre por un ejercicio autónomo por parte del estudiante/actor, donde lo primordial está en concretar y desarrollar de buena forma el proyecto obra. Se supone que el aprendizaje de los participantes está inserto en la misma experiencia. Este abordaje tiene ciertas cercanías a lo que postula Dewey con sus ideas de aprender haciendo, los participantes aprenden en el hacer.

Aprendemos teatro haciendo teatro, de la misma forma que en el plano profesional. La diferencia radica en principal medida en que en el planteamiento de Dewey posee un posicionamiento educativo, aprendemos haciendo pero de todas formas nos importa el aprendizaje, en comparación a lo que se alcanza con la experiencia en la cita, que parece indicar que lo que principalmente nos importa, es que logremos concretar el proyecto de la obra, es decir que la obra se realice, sin detenernos a atender si algún participante no está comprendiendo el proceso ni mucho menos lo que se está trabajando.

Esto produce una situación peligrosa sobre la continuidad formativa de todos los participantes, porque es muy fácil que el proceso tome una forma selectiva más que educativa: Aprueban o finalizan los participantes que logren avanzar sobre el proyecto, si no alcanzas a comprender el trabajo es una tarea que de forma personal debes hacerte cargo.

### 3.2 Autonomía

La autonomía del estudiante dentro del proceso formativo adquiere un protagonismo central, no es tan solo importante como principal motor que impulse el proceso, es también el principal sentido de este mismo. Es fundamental para los entrevistados el hecho de que el estudiante sea capaz de articular y desarrollar sus inquietudes, sea capaz de generar formas de solucionar los conflictos y también posean un espacio donde logre exponer sus ideas y puntos de vista sobre el material que se trabaja, son factores vitales para el desarrollo del proceso formativo. No es un ejercicio que apele a la mera reproducción de estilos, a la reproducción o asimilación técnica de una corriente actoral, tampoco se busca es que el estudiante sea un reproductor del estilo de trabajo que posee el profesor a cargo del proceso, ya que el desarrollo del teatro no posee una verdad absoluta, no se carga con recetas reproducibles para ser entregadas a futuros artistas. Es un ejercicio de investigación donde el estudiante mediante el uso completo de su autonomía va desarrollando formas de cómo abordar el teatro y sus estrategias para llevar a cabo un personaje o una puesta en escena, como se expresa en la siguiente cita

Es que el alumno tenga como la autonomía, yo creo que ese es el gran desafío de encenderle finalmente la curiosidad todo el rato, de que lo que yo estoy diciendo no es la verdad única, es una voz, yo creo que ese es como de los grandes desafíos como cuando uno hace clase, de que el alumno te crea un poco y que haga finalmente el ejercicio el de entrar en un trabajo de investigación, porque si no es súper cómodo y la gran mayoría de los alumnos que uno se encuentra es como “Dame la receta” ¿Que tengo que hacer para hacerlo bien

(E.1.52)

El aspecto de la autonomía apela de forma directa a que el estudiante posea gran independencia en el proceso, no es funcionar en relación a lo que el docente demande, no es un trabajo en el cual el estudiante espera de forma pasiva las instrucciones del docente para ejecutar y ser calificado. El proceso formativo está orientado a que mediante la investigación personal y colectiva los estudiantes sean capaces de tomar decisiones al respecto del material, empoderarse de propuestas que serán desarrolladas dentro del proceso.

El docente cumple un rol de acompañante de las ideas propuestas de los estudiantes, las determinaciones estéticas y las decisiones creativas están dictadas por las inquietudes de los estudiantes, de forma autónoma por parte de ellos se establecen los temas y estilos a abordar. Se espera que el estudiante sea capaz de empoderarse de su proceso y lograr posicionar sus intereses por sobre la necesidad de esperar que el docente dicte el qué y el cómo hacer las cosas, menos que los estudiantes se vuelvan en reproductores de las ideas y estilos que desarrolla el docente.

El principal propósito está fijado en el descubrimiento de un estilo propio y para esta tarea la autonomía no es tan solo importante si no que es fundamental dentro del proceso de formación, como se expone en la siguiente cita

Tampoco quiero que el alumno esté trabajando, como en muchas veces pasa que es post de lo que quiere el profe para que nos vaya bien, yo no quiero nada, yo quiero ver cómo desarrollas tu creatividad y eso implica como resuena en tu este material y esta obra la podemos hacer, verde, café o con bolsas de plástico, pero eso va depender del trabajo del

taller, entonces lo que yo quiero no tiene que ver con que tu actúes con esta estética, con este.... Ósea lo peor que puede hacer un profesor es llevar a los estudiantes a su mundo de referencia artística, primero porque a él no le pertenece, yo tengo que motivarte para que ¡A qué interesante (E.2.52)

### **3. 3 Rigor como violencia v/s rigor como disciplina**

Al desarrollar un proceso, al guiar a estudiantes en su desarrollo como futuros profesionales, siempre se espera que de parte de los participantes se aprovechen al máximo tanto las oportunidades, experiencias y sus propias habilidades, llegar hasta el máximo de nuestro alcance en cada desafío de aprendizaje. Frente a cada problema que nos ponga a prueba se espera que lo podamos confrontar siempre con el máximo de nuestro potencial y compromiso. Esta actitud en el teatro resuena de forma especial, de cierta forma cada compañía, cada creador, cada teatrista apunta a lograr y satisfacer al máximo las ideas creativas que desarrolla. Para esto el exigirse un trabajo en profundidad y que pretenda llegar a la excelencia es un factor relevante, cada creador es fiscalizador de su propio trabajo, aunque sea un trabajo en colectivo cada tarea posee un responsable y todos apuntan a rozar con la excelencia y la eficacia.

Después de analizar el material recopilado de las entrevistas y cómo es que abordaron los entrevistados la formación en torno a esta actitud perfeccionista, de gran exigencia, nos encontramos con que tiene un estrecho lazo con el rigor. Es mediante el fomento de este que se apunta a generar profesionales cada vez más excelentes en el desarrollo de sus labores. Sin embargo, no existe tan solo una forma de comprender el rigor. A menudo se presenta el rigor desde

la violencia, desde las acciones autoritarias y cargadas de castigos para quienes no logran las tareas. Se tiende a desarrollar la atención al rigor desde la tensión constante de los participantes, la violencia en distintos aspectos.

Otra forma en la cual abordaron el rigor los entrevistados, es desde el punto de vista de la disciplina, desde la demanda al estudiante de una actitud disciplinada y proactiva, haciendo que el estudiante determine su exigencia personal aplique el rigor como un factor relevante en su trabajo, un punto que es auto impuesto y aceptado como una actitud de trabajo y eficacia.

Poseer una capa de tensión constante en el desarrollo del proceso de formación, si bien puede sonar una forma arcaica de obligar el avance y el rendimiento en el grupo, responde a lo que fue aplicada durante generaciones con el fin de alcanzar las metas ya establecidas por profesores que pensaban y apuntaban a mantener activo un grupo a costa de violencia, castigos para quienes no alcanzan el estándar de rendimiento, infligir el miedo dentro del grupo con el pretexto de “sacar el máximo nivel”.

La violencia psicológica y física figuró por mucho tiempo dentro de las metodologías más conservadoras, el conductismo, la herencia de la escuela prusiana, la articulación de sistemas de jerarquización de los estudiantes mediante las evaluaciones calificativas, son puntos que nutren los sistemas de formación a lo largo del mundo, muchos aún vigentes que poseen la hegemonía educativa. Estos sistemas responden a la criticada educación bancaria titulada de esta forma por Paulo Freire, donde el estudiante es un contenedor a la espera de ser rellenado de conocimiento, la violencia en las aulas de distinto índole y contexto es un factor normalizado para la creación del tan anhelado y deseado ciudadano productivo y eficaz, obediente y dócil.

El rigor dentro del teatro es también malinterpretado y la violencia en la formación de los futuros profesionales del teatro aún está viva, como nos comenta el entrevistado en el siguiente fragmento que relata parte de sus recuerdos por su paso en su periodo de formación académica:

Yo creo que varias cosas, que algunas detesto, siento. Por una cosa generacional y de cómo te entregaron los contenidos que era a través del terror, porque la escuela de Fernando Gonzales sí tenía como un dispositivo súper del terror, nosotros llegábamos muy temprano, no tan solo cuando teníamos muestra, si no que teníamos que llegar temprano porque había alguien que te anotaba y hacía una lista y era como, tu, Eduardo llegaste a las 8:20, súper anotado, por lo tanto claramente había una tensión que algunos le funcionaba y a otros claramente los anulaba (E.1.16)

También aparece el rigor de mano de la disciplina, el rigor que se constituye como un elemento necesario para desarrollar el trabajo teatral, para aprender a ser auto suficiente y concretar los proyectos artísticos, un elemento que da consistencia al futuro laboral. La diferencia está en que en esta forma de observar y asumir que el rol del rigor está lejos de ser violenta, es más una actitud asumida como necesaria por parte de los estudiantes, un criterio de exigencia y perfeccionamiento del desarrollo personal dentro del trabajo que se desarrolle, característica que no necesariamente solo aplica a lo teatral, es más a la capacidad de articular y concretar proyectos independientes de la naturaleza que pertenezcan. Esta forma de leer el rigor está más cercana a la exigencia personal y la resiliencia del estudiante para saber responder a la exigencia del lugar, tiene más cercanía a

estrategias personales que ayudan a generar formas de resolver problemas, sobrellevar situaciones de alta complejidad y a su vez la capacidad de tomar desafíos personales que pongan en crisis la zona de confort del estudiante, es una mirada que dialoga con las decisiones personales y la puesta a prueba de las habilidades que cada persona carga, como es expresado en la experiencia narrada en la siguiente cita

La educación en los 80 en la universidad Católica al igual que en la Chile eran cinco años y era súper exigente en términos tanto práctico, como también en lo conceptual y todo, más los ramos que nosotros te mencione tomábamos por otro lado y todo, después de eso dirigiendo y realizando proyecto y realizando proyectos de teatro independientes que es lo que quiere decir que uno aprendió a flotar en estas aguas, que no son fáciles, eso genera también una disciplina, una claridad y una capacidad de ser ordenado, eficiente y concreto, entonces eso también creo que es un sumo para poder realizar docencia en la medida en que eres capaz de como tomar, desarrollar proyectos, vale decir proyectos profesionales, pero también vale decir proyectos pedagógicos... Después cuando te decía que venía de una familia de ingenieros, saber racionalizar los procesos, dividirlos en etapas e ir funcionando en base a cómo vas obteniendo tus logros, dicho de otra forma esto también se traduce en la pedagogía en que el estudiante también tenga sensación de productividad.( E.2.54)

Una de las acciones peligrosas dentro del ejercicio de copiar a maestros y con esto copiar sus

formas está en copiar sus errores, asumir que solo por hecho de ser profesor y estar en una posición de mayor manejo de información, de mayor poder al dentro de una sala, le entrega garantías absolutas de ser quienes cargan con las formas correctas de hacer las cosas, de ser quienes validan o no conductas y acciones dentro de las salas de clases, de ser quienes poseen la última palabra y controlan que se hace y que no dentro de un espacio; pensamientos que llevan a generar una formación indirecta de futuros docentes que vuelven a reproducir las malas prácticas, prácticas desde la violencia que lejos de educar generan daños incalculables a personas que no debieron recibir esa agresividad.

La primera forma de llegar a la práctica en lo más inmediato es copiar lo que me logra hacer sentido. Esta forma se repite en el cotidiano, resolvemos problemas en la vida de esta forma a menudo, es intrínseco a cómo nos relacionamos con nuestro entorno, pero es importante el ejercicio de volvernos conscientes y observar las prácticas que desarrollamos, quizás en esta ocasión hablamos del rigor. Formar una actitud rigurosa desde la presión y la violencia, pero esto no es más que una reproducción sistemática marcada por el miedo a ser tachado como ineficientes, incapaz e inservible para desarrollar la tarea de la cual estamos interesados, el miedo al fracaso. Es por esto que una tarea urgente está en el hecho de repensar y analizar de forma constante la práctica de la docencia, resulta de vital importancia al momento de pensar en el crecimiento continuo del gremio de formadores, llevando a la conclusión que nunca es tarde para cambiar las formas y reconciliarnos con nuestra práctica, como se expresa este cambio de perspectiva en la siguiente cita

Si claro desde la empatía absolutamente, yo creo ese era como el cambio que yo hacía en relación a como me formaron a mí, ósea era muy común el maltrato verbal energético era súper como común que te maltrataran en el propio proceso en el ensayo mismo y yo partí desde ahí también, ósea mis primeras veces era lo que yo conocía, era como mis maestros me habían enseñado y era lo único que yo sabía luego fui como depurando y en algún momento dije no ósea yo voy a enseñar desde el amor y no desde lo que tú dices desde empatía, ese fue un vuelco (E.3. 47)

Al analizar el material nos logramos dar cuenta que las entrevistas significaron un recorrido por las experiencias de los entrevistados en sus etapas de desarrollo como estudiantes, su época de formación, haciendo énfasis en sus relaciones con sus compañeros y el peso de los principales docentes que marcaran su proceso de formación, quienes figuran como importantes referentes en relación a su desempeño como docentes en la actualidad. También se abordan sus experiencias como docentes universitarios, sus principales dificultades, sus opiniones respecto a su práctica en relación a su rol dentro del desempeño de la docencia y en tercera medida, sus experiencias sobre el desarrollo como trabajadores artísticos, como analizan la práctica artística en relación a su desempeño como profesionales en la educación. En lo general coinciden en cuanto a sus respuestas, lo que nos da a entender que existe un planteamiento similar sobre la docencia en teatro, se comparten nociones sobre la formación teatral, tales como el colectivo, el aprender haciendo y viendo, también comparten una lógica de aprendizaje amplio que se nutre desde muchos espacios no tan solo con el trabajo realizado por los docentes, etc.

Si bien las experiencias formativas no fueron iguales, ni en las épocas en las cuales cursaron

sus procesos, ni en los lineamientos institucionales que guiaron sus procesos, se manifiestan similitudes que fueron recogidas en las categorías desarrolladas anteriormente.

## Conclusión

A continuación se expondrán las conclusiones que le dan cierre a esta tesis, las cuales están sustentadas desde las referencias establecidas en el marco teórico y el análisis realizado al material levantado desde las entrevistas; se busca principalmente construir una respuesta en torno a la pregunta que le dio sentido a esta investigación: ¿Cómo construyen sus estrategias formativas profesoras y profesores que dan clases de actuación en el contexto universitario?

El proceso de esta investigación se centró principalmente en levantar las experiencias de docentes universitarios con años de desempeño catedrático en la formación de futuros profesionales del teatro, todos con experiencias diversas en su formación y puntos de vista particulares sobre la formación de teatristas.

Al momento de analizar el material recopilado se desarrollaron tres categorías principales: 1) Experiencias formativas como estudiantes, 2) Rol de la universidad, 3) Elementos metodológicos sobre la enseñanza del teatro. Esta división nos permitió desarrollar una lectura del material mucho más enfocada al objetivo principal, permitiendo de esta forma profundizar en temas que rondan al ejercicio docente y además, en la manera en que se va configurando el perfil de docentes formadores en el espacio universitario, quienes están a cargo de la capacitación de futuros teatristas.

En primera instancia para desarrollar estas conclusiones es preciso mencionar que se identifican ciertos elementos relevantes; los que apuntan a claridades en relación a los siguientes puntos y que podríamos aventurar, son propios de una incipiente modernización de la didáctica específica del teatro:

a) Aprendizaje en el hacer artístico

De forma transversal se resalta la importancia que tiene para la formación el aprender desde el hacer artístico, todos los entrevistados comparten que el área práctica del teatro, es en sí un pilar fundamental para la formación de futuros teatristas, se menciona a esta instancia como una de las más importantes dentro de los procesos de aprendizaje ya que es en esta situación es donde se ponen a prueba conceptos e ideas entorno al desarrollo teatral; también es el espacio del hacer teatral donde se ejercitan y desarrollan habilidades, es decir, mientras más hago teatro, más aprendo y mayor es la mejora en mi desempeño dentro de esta disciplina.

b) La importancia de la experiencia del docente en el hacer artístico.

Una de las características más relevantes en el perfil de los docentes es su experiencia en el desarrollo artístico, un factor importante e irrefutable. Una idea que cruza las opiniones de todos los entrevistados es precisamente esta, la persona realmente capacitada para esta tarea de formación de futuros teatristas es alguien que posee vasta experiencia sobre la disciplina. Su principal carta de presentación se vincula intrínsecamente a su desempeño dentro de la escena artística, de una u otra forma se asume que es la experiencia artística la que le entrega las herramientas necesarias para desempeñar la práctica docente.

La importancia en la experiencia artística del docente es muy relevante, este factor en particular es decisivo al momento de elegir o determinar si tal o cual persona se encuentra apta para desempeñar la labor docente, varios de los entrevistados incluso mencionaron que su llegada al

contexto universitario como docentes es precisamente mediante convocatorias o invitaciones de distintas casas de estudio, no precisamente por poseer estudios entorno a la educación, o por poseer una formación en particular entorno a la docencia universitaria, más bien son considerados una vez que su desempeño como realizadores artísticos genera cierta importancia en el medio artístico.

c) Aprendizaje valórico/aptitudinal: Rigor

Dentro de los puntos de mayor relevancia que son destacados por los entrevistados en los procesos de formación el concepto del rigor está muy presente y posee gran importancia dentro de las opiniones de los entrevistados.

Se mira al rigor como una pieza clave dentro de los requerimientos mínimos de los estudiantes, es sin lugar a dudas un elemento transversal al momento de pensar en lo necesario para poder desarrollar la labor teatral, es por esto que la presencia de una actitud rigurosa en cuanto al desempeño del estudiante es de gran interés para los docentes que se encuentran desarrollando los procesos, como la práctica docente posee gran cantidad de conexiones y constantes vínculos con la práctica profesional, esto se debe a que los docentes son primordialmente artistas y se encuentran en permanente actividad de proyectos artísticos, por lo cual las conexiones y relaciones están presentes de forma permanente.

Es el rigor un punto con gran valoración dentro del proceso de formación y también en el contexto de desempeño profesional, se le considera en concreto como un área aptitudinal elemental para su futuro laboral y por lo cual su promoción es un punto fundamental.

#### d) Importancia del trabajo en grupo

El grupo, el relacionarse desde lo colectivo, generar trabajos colaborativos, aprender a coordinarse y ser capaces de organizar a un grupo a partir de una idea, son sin lugar a dudas de vital importancia en la formación de estudiantes de teatro. La importancia hacia el trabajo en grupo se encuentra presente en todas y cada una de las entrevistas, en todo momento se hace alusión al trabajo en grupo, se proyecta el desarrollo del teatro como un ejercicio que se sustenta primordialmente por grupos humanos coordinados en post del proyecto, siempre se transmite la idea que el teatro sólo puede ser ejecutado desde grupos y no hay más.

En particular la perspectiva del trabajo en grupo se ve reflejada en estrategias metodológicas dentro del aula de clase, como también en la configuración de compañías teatrales profesionales, esto quiere decir que el teatro se hace y se enseña de esta forma, el grupo es el principal soporte para desempeñar el trabajo teatral, cuando se desea realizar una puesta en escena es un grupo el encargado de volverlo posible.

Montar un ejercicio dentro del contexto de una clase es un recurso muy común para alcanzar el aprendizaje, puesto como se mencionaba se apela a la práctica para aprender, por lo que se suele demandar esta labor a grupos de estudiantes, incluso duplas, siempre vinculándolo y dándole un gran grado de relevancia e importancia dentro del desarrollo de los procesos.

La idea de formar desde el grupo y para el grupo está presente de forma transversal y es un punto incuestionable, todos los entrevistados marcan la misma tendencia a entregarle un gran grado de importancia al trabajo en grupo y como esta le entrega herramientas de vital importancia a los estudiantes para su posterior desempeño profesional.

Por otro aspecto, en cuanto a las tensiones que se logran identificar, se desarrollaran a continuación dos de ellas que son de principal importancia para esta investigación, una primera que instala preguntas sobre las necesidades que existen de posicionarse como un docente o como un director que desarrolla la labor de la docencia, generando un principal foco en la imagen del docente universitario que en la actualidad está desarrollando los procesos formativos en teatro. La otra tensión se encuentra entre el espacio de la autonomía versus la evaluación y sistema de disciplinamiento, dos formas en las cuales se exponen la valoración del desempeño de los estudiantes, uno que apela principalmente a las habilidades innatas de cada estudiante y la otra orientada desde una mirada mucho más controlada por el docente y orientada en el sentido de la planificación y proyecto educativo disciplinar.

e) ¿Director o docente? ¿Cuál es la necesidad de plantearse como tal?

Al momento de comenzar esta tesis se planteó que la formación teatral posee una tradición disciplinar, por muchos años la formación estuvo a cargo de la imagen de los maestros, quienes eran realizadores teatrales con años de experiencia y amplio reconocimiento social, reconocidos como sabios de la materia. Quienes seguían la formación en teatro comenzaban su proceso desde la observación y el seguimiento de algún referente de interés, al ser aceptado por una de estas personas de amplia trayectoria pasan a volverse en sus discípulos y ellos en sus maestros, quienes permitían que observarían sus procesos creativos y con el pasar del tiempo tenían la posibilidad de subir al escenario desde un rol pequeño.

Esta metodología formativa marca históricamente la tradición disciplinar del teatro, el aspirante a actor aprendía observando y haciendo teatro, aprender en las tablas desde el ejercicio práctico.

Esta forma de comprender a las personalidades a cargo de los procesos de formación dentro de los relatos de los entrevistados se encuentra aún vigente, pero en este caso se toma la imagen del docente vinculada a la imagen del director teatral. Es el director teatral quien adquiere un rol de observador y por él pasan las decisiones trascendentales de la puesta en escena. Bajo este rol es que se plantea realizar la práctica docente, guiar el proceso desde el rol de director artístico y desde este ejercicio se espera que los estudiantes aprendan sobre el teatro. Según esta mirada, ellos aprenden haciendo y observando cómo hacen sus demás compañeros, desde las palabras del sabio que en este caso es el director/docente que se encuentra a cargo del proceso formativo.

Diferente es como se plantea la pedagogía teatral en relación con la docencia, Verónica García-Huidobro en su “Manual para la pedagogía teatral” instala una propuesta metodológica de cómo aplicar el teatro dentro del contexto de la escuela, en este caso se piensa que quien imparte el ramo, taller, etc. Se vuelve un facilitador de herramientas teatrales mediante juegos y dinámicas de teatro, en este caso si bien no se piensa este manual para formar a futuros teatristas, si se piensa en cuál es el rol que cumple el docente, asumiendo su participación como un guía/facilitador de dinámicas para un propósito superior, que puede ser el desarrollo de otra materia, por lo cual el teatro funciona como una estrategia educativa, un recurso didáctico no para enseñar teatro, sino indirecto para alcanzar metas lejanas a lo teatral.

También es interesante pensar la necesidad de la definición mediante la lectura del contexto, por qué las instituciones universitarias se encuentran planteadas con un propósito educativo, en relación a la educación en el nivel superior. Grisales-Franco (2012) apunta que el rol del profesor universitario es la de un traductor de los conocimientos con el fin de ser comprendidos por el estudiante, bajo esta perspectiva podemos leer al docente universitario (independiente su disciplina) con una clara responsabilidad de facilitar la comprensión de los contenidos, lo cual se

contrapone a la imagen del director teatral que solo realiza el mismo ejercicio de retroalimentación creativo de los procesos que desarrolla dentro de las lógicas de compañía, está también cuestiona la tradición disciplinar que carga el teatro desde la lógica discípulo/maestro, no es suficiente con saber sobre la materia también debes ser capaces como docentes de traducir lo que sabemos con el fin de ser comprendido.

Bajo esta misma línea de pensamiento también podemos mencionar el trabajo que desarrolla Libaneo (2012) cuando hace la diferencia entre el saber disciplinar y el saber pedagógico de la disciplina, siendo esta última de vital importancia para el rol de docente, en el caso de la docencia universitaria en teatro nos encontramos con profesionales que cargan amplio conocimiento disciplinar, pero que no logran desarrollar un saber pedagógico de la disciplina, ya que esta última es precisamente un saber que exige poseer formación o nociones básicas sobre pedagogía. Se trata de un adecuamiento sobre los saberes que ya se poseen sobre la disciplina, pero en esta ocasión cargan con una lectura pedagógica.

A raíz de las ideas ya planteadas se desarrolla la necesidad de definición sobre ser un docente o un director. No es tan solo una problemática conceptual, también es una responsabilidad práctica. El contexto universitario es primordialmente educativo, por lo cual la práctica debe cargar un gran interés en esta tarea, es por esto que es importante resaltar que la práctica profesional como desarrollador de proyectos artísticos, es una labor distinta al desarrollo de la docencia teatral y por consiguiente es una tarea relevante el posicionarse y reconocer cuales son los roles que adoptan.

Sí, es reconocido que generaciones y generaciones de teatristas han sido formadas bajo la lógica del docente/director (todas las personas que participaron de esta entrevista, incluso quien desarrolla esta tesis), pero es relevante plantear un análisis crítico que actualice los procesos de formación universitarios, quienes los desarrollan y cuál es el propósito de estos procesos y para avanzar en

esta tarea es relevante esta definición.

## Referencias

Bonvillani, A (2019). La corporalidad en el dispositivo áulico universitario: Paulo Freire. *Revista de Pedagogía Crítica*. 17 ( 22), 193 – 215.

Cerviño, M. (2017). Marcelo Pombo: Condiciones de formación de un artista improbable. *Tempo Social*, 29 (3), 287-311.

Corbin, A. (2002). Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.

Delgado, D. (2015). Enseñanza de la Historia del Arte. Orígenes e Ilustración. *Imafronte* (24), 43-72.

De Torres, I. (2014). Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925). *Cuadernos del clae*, 34 (101), 137-162.

Grisales-Franco, L. (2012) Aproximación histórica al concepto de didáctica universitaria. *Educación y educadores*, 15 (2), 203-218.

García-Huidobro, V (1996). *Manual de la pedagogía teatral*. Santiago. Chile: Los Andes.

Lomelí, C (2009). Pedagogía teatral. Una propuesta teórico-metodológica crítica. *Calle14*, 3(3), 63-73.

Libaneo, J (2012). La integración entre conocimiento. La integración entre conocimiento disciplinario y conocimiento pedagógico: una perspectiva para el trabajo profesional de los profesores. *Paulo Freire. Revista de Pedagogía Crítica*, 11 (12), 21-38.

Márquez, Rosa Luisa. Teatralizando. *GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánicos*, 30 (60), 140-153.

Monroy, F; Ruiz, M; Pereyra, L; Roman, N. (1996). Propuesta para la formación de actores (una alternativa formal). Iztapalapa. México: Escenología A.C.

Taylor, S. y Bogdan, R. (1987). Introducción a métodos cualitativos. Barcelona, España: Paidós

Vieites, M (2015). La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades *Educatio Siglo XXI*, 33 (2), 11-30.

Vieites, M (2014). La educación teatral: Nuevos caminos en la historia de la educación. *Historia. educación*, 33, 325-350

Villegas (2013). Perfil y rol de las agencias de acreditación y pares evaluadores en el aseguramiento de la calidad de la enseñanza en carreras artísticas universitarias en Chile: diagnóstico y propuesta de acción para procesos de acreditación. Manuscrito no publicado.

## Anexo 1

Entrevista Tesis Eduardo Herrera N°1

D: Daniel Román

E: Eduardo Herrera

E.1.1	D: ¿Cuál fue tu primera experiencia en el teatro?
E.1.2	E: Mi primera experiencia, eh... Fue súper ya de viejo, ósea profesional creo que en la vida uno tiene como en la escuela en colegio tiene instancias escénicas, pero yo creo que en enseñanza media fue como la más como concreta por una cosa curricular del colegio que te obligaban a tener una instancia teatral donde por primera vez uno conoce textos o tiene más conciencia de textos y de la diferencia entre la literatura y el texto teatral. Y después de eso fue desde un lugar súper mmm, de ver una obra de teatro, una de las clásicas que uno conoce, la negra Ester y hay me vincule con el teatro y empecé a tomar un taller en la escuela donde después yo estudié. Mmm, pero sí, fue súper progresivo y por decir como... La primera experiencia profesional, profesional con público fue estando yo creo que estando en la universidad, en la escuela, me invitaron a trabajar cursos más arriba que yo, ise un reemplazo y hay entre también como a vincularme ya como con él, con la profesión del teatro, porque es completamente distinto cuando uno está en el colegio y cuando entra uno ya a relacionarse de manera un poquito más profesional y vincularse con el fenómeno, con gente

	que no te conoce tu tienes que finalmente trabajar desde hay. Esos son como los inicios.
E.1.3	D: En esa experiencia escolar que mencionaste, fue en el contexto del desarrollo de la asignatura de lenguaje o una cosa
E.1.4	E: Si, antiguamente no se llamaba lenguaje, se llamaba castellano. Emmm, yo Salí del colegio el 89, mira...
E.1.5	D: ¿En que colegio fue?
E.1.6	E: Emmm, en el cole... Se llamaba, se llamaba por que termino. Lo que es actualmente la universidad mayor donde yo hago clases, era un colegio de monjas que se llamaba Rosa Santiago de Concha y era un colegio de la congregación del buen pastor. Y na, operaba un poco como con el sistema antiguo educacional bien malo, donde aparecía el profesor que tenía características muy particulares que lograba finalmente levantar una clase bien difícil en esa época y hoy día también yo me imagino en algunos sectores que es bien difícil el rol del profesor.
E.1.7	D:Esto fue dentro del ramo de castellano
E.1.8	E: Exacto, cuarto medio.
E.1.9	D: En cuanto a estas dos experiencias, que claro la divides en dos partes, una en el contexto escolar y la otra en el contexto profesional, si tuviéramos que darle cierto grado de relevancia. ¿A cuál de estas dos tú le entregarías de cierta forma un peso más importante o mayor, en mi desarrollo posterior con el teatro?

E.1.10	<p>E: Si... Yo creo que las dos tienen características distintas, porque una fue parte de una obligación, por así decirlo de la malla curricular o de la programación de castellano, por lo tanto no tenía otra decisión más que participar y darme cuenta también que habían cosas que muy interesante y otras cosas que tenían cierta dificultad para mí como estudiante, entendamos que yo fui un estudiante bastante regular, en el sentido que la parte social de la escuela me interesaba más que la parte instructiva, a excepción de algunos profesores que lograba cautivarte, versus la otra experiencia ya desde una, claramente desde una decisión de uno de querer experimentar, querer estudiar, por lo tanto las dos tienen pesos completamente distintos, una tiene que ver con encontrarse con cosas que te interesan y otras cosas, y por otro lado la experiencia de estar ya desde un lugar más académico más profesional que tienen ciertas exigencias. Entonces son, creo que son dos distintas y las dos claramente me encaminaron a un proceso que creo yo no termina.</p>
E.1.11	<p>D: Claro, ya, avanzando un poquito en la siguiente pregunta, pero en particular ¿Cuál fue tu escuela de formación?</p>
E.1.12	<p>E: La escuela, sabí que, la escuela de formación, yo creo que sobre todo como en nuestra carrera que es completamente distinta a otras carreras, y es distinta por varias razones, una por la manera en cómo se enseña que tiene que ver con casi de como de una especie de artesanía que va claramente de generación en generación entregándose. Yo entre a una escuela privada donde también aparecen ciertas modalidades de enseñanza y sobre todo en</p>

	<p>esa época donde la técnica quizás no estaba tan refinada, estaba, era un traspaso a través de experiencia, he, por lo tanto, como desde ese lugar desde la experiencia, y la autonomía eran dos puntos súper importantes, como para poder construirse porque si bien una escuela privada donde si hay asistencia, hay una gran parte de la autonomía de uno como alumno de hacerse cargo de esas dificultades, problemas y contenidos también que aparecen, desde ese lugar.</p>
E.1.13	D: ¿Y qué escuela en particular?
E.1.14	<p>E: La escuela de Fernando Gonzales, el club de teatro, que ahora se llama, ahora tiene un nombre un poquito más compuesto que es academia de actuación, club de teatro escuela de Fernando Gonzales. Y Fernando Gonzales, para quienes, generaciones jóvenes no lo conocen, lo pueden confundir con un tenista, Fernando Gonzales fue un director importante, director importante que participo mucho como en la parte de docencia, el partió siendo profesor de castellano y después se vinculó con el teatro, empezó a dirigir y después empezó por necesidad, como todo surge en la vida, abrió una pequeña escuela en época de dictadura y después se transformó en una academia profesional. Partió siendo una escuela súper para amateur, para gente que trabajaba en otra cosa, es un poco como lo que hizo Stanislavski con su método que trabajo con principiantes y a través de eso construyó un método, él no teniendo el peso de Stanislavski sin duda, pero si desde una metodología muy particular, él a través de su experiencia también encontró un método para trabajar todo lo que tiene que ver con el</p>

	<p>realismo, hacerse preguntas, las acciones físicas, he si bien tuve muy buenos maestros en la escuela, porque no tan solo lo tuve a él si no que Alfredo Castro, Rodrigo Pérez, a la Verónica García-Huidobro que ella es una profesora que se dedica mucho a la pedagogía hoy en día, cada uno yo creo de otros profesores que no he mencionado nos entregaron cosas importantes para construirnos, desde la ética y desde la disciplina, que son dos puntos importantes.</p>
E.1.15	<p>D: Si fuéramos un poco al pasado ¿Qué podrías mencionar que fue el detonante o lo que te llevó a continuar con tu formación en teatro?</p>
E.1.16	<p>E: Yo creo que varias cosas, que algunas detesto, siento. Por una cosa generacional y de cómo te entregaron los contenidos que era a través del terror, porque la escuela de Fernando Gonzales sí tenía como un dispositivo súper del terror, nosotros llegábamos muy temprano, no tan solo cuando teníamos muestra, si no que teníamos que llegar temprano porque había alguien que te anotaba y hacía una lista y era como, tu, Eduardo llegaste a las 8:20, súper anotado, por lo tanto claramente había una tención que algunos le funcionaba y a otros claramente los anulaba , yo creo que ese era como el lado un poco negativo que no todos finalmente coaxionaban desde ese lugar. Y lo otro yo creo que es la pasión que uno veía en sus compañeros y en sus pares, yo recuerdo mucho que en esa época, y yo creo que todas las generaciones son distintas y tienen sus particularidades, esa generación se caracterizaba por los personajes que aparecían, ehh... ósea las personalidades que aparecían artística, yo me acuerdo, llegue a la escuela y</p>

	<p>me impacte por ejemplo al ver a Pablo Schwartz, ahora es mi amigo pero en ese entonces estaba recién saliendo de esa generación y uno quedaba impactado por el trabajo que hacía él, varios más de su generación y así también uno se fue encontrando con tus propios compañeros como mencionar a Néstor Cantillana que él fue mi compañero y él sigue siendo ahora mi amigo y Cristian Marambio, son compañeros que de alguna manera te acompañaron en esta formación y yo creo que el gran ingrediente era eso, ver también su manera de, su disciplina, su trabajo, su pasión y eso nos apasionaba en conjunto y que nos llevó también a crear, construir nuestra primera compañía después de salir, que por lo general en las generaciones que yo veo uno termina y no quiere ver más a sus compañeros, quiere hacer distintas cosas con otras personas, entonces yo creo que son cosas completamente distintas creo que no tiene sentido compararlas, pero si observarlas para ver que uno puede sacar de ahí.</p>
E.1.17	<p>D: Claro, quizás hay entramos de lleno al respecto con lo que más conservas de esa misma experiencia, de tu paso por esa escuela, si pudiéramos verbalizar o identificar ¿Qué es lo que más te queda de esa experiencia de formación escolar?</p>
E.1.18	<p>E: yo creo que una de las cosas que no tienen otras escuelas o que tratan por lo menos y como es una escuelita, es una escuela de barrio, en el sentido que había un primero y el primero tenía 22 alumnos de los cuales 2 podían quedar condicional, y donde había un grupo de profesores tanto Fernando Gonzales como Luis Baisman, que era un teórico que acompañaba y hacía</p>

	<p>clase, era súper personalizada el proceso educacional , o el proceso de aprendizaje era súper personalizado, por lo tanto los comentarios, ellos , el director veía todos los exámenes por lo tanto sabía del proceso, sabía más menos quien si aceptaba y quien no, era súper disciplinado en el sentido que si a ti te iba a mal en un examen, te echaste el ramo, por lo tanto ellos tenían un objetivo no en número, si no que si el curso tenía 7 personas porque efectivamente no todos cumplían con la exigencia , eran 7 personas y repetiste y ¡Repetiste! No había vuelta si te echabas por ejemplo, los ramos importantes que es voz, movimiento, actuación, ehh... lo siento, no hay de otras. Existía la posibilidad de elevar una carta de solicitud pero rara vez esa carta era aceptada, entonces en ese sentido como de lo, del proceso tan personalizado, yo creo que eso, no existe mucho hoy en día en las escuelas, está mucho más, es como tan libre y vienen profesores de afuera, la conexión que, la vinculación es solo con el profesor y no de alguien que esté observando también un proceso que tiene sus complejidades y sus diferencias, yo creo que eso lo encuentro súper, un tesoro que no hay en muchos lugares...</p>
E.1.19	D: Difícil de encontrar de alguna forma...
E.1.20	E: Si... Es como súper, yo hago clases en varias escuelas y creo que no hay, no está o hay, existe la intención en algunos grupos de profesores en las conversaciones que se generan, pero no hay como ese trabajo de estar finalmente hay presente y tener el ojo puesto no tan solo en las clases, sí que también en otros espacios donde uno ve a los alumnos en otra dinámica

	y donde también pueden observarlo más detenidamente y sacar ciertas cosas que tal vez en la clase no está, porque anula al compañero o etc. Cachay.
E.1.21	D: Aparte de la docencia teatral ¿Qué otras áreas desarrollas del teatro?
E.1.22	E: he... Yo creo que como puntos súper fuertes, tienen que ver con la docencia y la actuación, he tenido como experiencias de dirección en teatro, he tenido experiencia como de coreógrafo, porque mis inicios estuvieron súper vinculados al cuerpo y yo creo que por razones biográficas y genéticas, donde uno parte por algún lado y después e va encontrando como con las dificultades y las va desarrollando, entonces yo creo que son dos puntos que he mantenido desarrollando, de hecho actualmente me encuentro tomando un magíster de educación superior y uno se vuelve a encontrar con ciertas cosas que son súper interesante, sobre en el área del aprendizaje, que a uno, cuando fue alumno, vio que había un instinto del profesor, unos más ordenados que otros y uno también como profesor lo desarrollo de alguna manera instintiva ordenada, donde las herramientas eran dos, tres, cuatro. Primero uno siempre parte copiando lo que te hicieron y después uno lo desarrolla y le va poniendo un sello, pero mi relación con el arte, está relacionado con la actuación y con la docencia, me encantaría haber desarrollado cosas de música pero lamentablemente vengo también de un origen súper pobre y mis padres no se desarrollaron con la música, por lo tanto cuando chico tampoco desarrolle esa relación y tampoco cante bien, y ahora con el tiempo uno lo puede desarrollar... Pero yo creo que el proceso es largo, por ahora estoy súper detenido en la docencia y en la

	actuación, quizás mañana me voy a someter a la investigación que son cosas que me interesan, es difícil que deje la actuación a pesar que uno siempre tiene ciertas contradicciones pero son un poco eso.
E.1.23	D: En tu desarrollo práctico dentro del teatro ¿Tú te defines por alguna corriente, estilo o forma de lo teatral?
E.1.24	E: Mmm... No, no, no. Si bien siempre en la escuela había profesores, maestros que decían; No, eso no es teatro. Como siempre suele suceder, que lo que yo hago es la verdad. ¿Cómo hacer teatro callejero? ¿Cachay? Y ... y no, creo que son cosas que siempre voy a estar, mientras más viejo uno está más dispuesto, está menos sesgado. Heee ósea si tuviese que, por ejemplo, me encantaría tomar clases de clown, con Zimberman, por ejemplo. Si logro tener un... lo haría! Y no me niego a hacer ningún tipo de teatro, he tenido la experiencia de pasar por distintos procesos y todos han sido muy, muy interesantes, procesos de danza también he tenido, trabajé una vez con la Elizabeth Rodríguez y fue una experiencia maravillosa, por lo tanto no me caso con nada. Me caso más con una disposición en el espacio de creación, que tiene que ver con una sinceridad, con una plasticidad, pero, ehh... no me acomoda. Ósea no me quedo en ningún lugar, a lo mejor, claro uno está más cómodo trabajando con sus amigos que es un lugar privilegiado donde uno puede entregarse y puede confiar además, yo creo que esas son las cosas que uno no va transar nunca, que al entregarte a un proyecto uno siempre va priorizar quienes están, que se va hacer, donde se va hacer y después uno

	<p>ve las lucas por ejemplo. Entonces son esas cosas que yo creo que son más importantes que el estilo o un tipo de teatro.</p> <p>Obvio que uno está más especializado pa'... no podría hacer circo por que no he tenido la experiencia, tendría que tener tiempo pa' desarrollar y entenderlo, pero... Estoy súper abierto a... Exalumnos me invitaron a un proyecto ahora que está en proceso, que está detenido ahora por supuesto, por el Covid. Y súper dispuesto también a trabajar con otras generaciones, feliz.</p>
E.1.25	D: ¿Crees que existe cierto grado jerárquico que diferencie el desarrollo teórico del desarrollo práctico del teatro?
E.1.26	E: Yo creo que los dos, haber yo creo que los dos se complementan, yo creo que el teatro teórico no existe sin lo práctico, he... Letra muerta en el fondo, ahora siento que desde lo más primitivo uno puede hacer teatro sin teoría, cachay, y a veces yo he visto espectáculos sin teorías que son riquísimos en lo humano, yo creo que son dos, lugares que de mi punto de vista muy importante, yo constantemente estoy leyendo teoría y hay cosas que uno se encuentra y que no comparte, no entiende y que claramente deja de tener sentido si eso uno no lo pasa a la práctica, para mi yo creo que están en un mismo lugar, pero sé que uno puede vivir sin el otro, pero el otro no tiene sentido si no está lo práctico, entonces para mi gusto... ¡Si! Hay jerarquía en lo práctico por supuesto porque eso puede aparecer todo el rato.
E.1.27	D: ¿Consideras relevante para el desarrollo profesional el teatro poseer un periodo de formación?

E.1.28	<p>E: Eh... yo conozco a varios actores que no han tenido que pasar por la academia, y un poco volviendo al inicio de la pregunta, tiene que ver con la autonomía de cada uno, uno puede ser actor y se puede construir quizás en un periodo más largo de lo que dura una carrera en una casa, en un instituto, yo creo que se puede y va depender mucho... Es como cuando uno se prepara para dar la prueba de actitud, no la PSU, se me callo el carnet. Cachay, hay personas que se preparan solos y lo logran y les va excelente. Lo mismo sucede con la actuación, hay gente que se acerca a estos grandes actores y se ponen debajo del paraguas un rato y roban todo lo que sea necesario y se van construyendo y son intérpretes. Pero yo creo que tiene que ver con que es lo que quieres hacer tu finalmente, como actor, si quieres ser un actor y ahí es donde entramos en cuál es el rol del actor, el rol del actor tiene claramente un fin político, tiene que estar muy informado, tiene que ser un estudioso de lo que lo rodea a él, por lo tanto yo considero más allá de que un actor tiene que pasar por una casa de estudio o no, tiene que ser un tipo que tiene que dedicarse en un 100% no tan solo a las prácticas escénicas, a llenar su ego porque uno tiene, siempre tiene, se moviliza de su ego, sino que tiene que tener lectura, tiene que leer obras de teatro, tiene que leer teoría, filosofía, tiene que escuchar música, tiene que ojala tocar música, ojala que sepa cocinar, porque también es otra área donde también desarrolla otras habilidades. Yo creo que ser actor requiere esa multiplicidad, que por lo general, tengo la sensación que las generaciones tienen como esa cosa súper buena, como esa plasticidad, esa capacidad</p>
--------	--

	<p>también hoy en día de adquirir información. Pero yo creo que... si me lo pregunta, y yo creo que en las universidad también están cambiando, porque se están enfrentando a ese fenómeno, que la información está, tu quería saber de Barba y esta, y esta las obras por lo tanto esa información está, ahora que es lo que haces tú con esa información, yo creo que eso va ser importante, relevante. En un futuro las universidades van a dejar de enseñar, si no que van a tomar a estos individuos que tienen esta información y saberes y los van a rotular con su nombre de universidad, he yo creo que hoy en día eso está en crisis, más aún hoy día que están poniendo el ejercicio de la plataforma, tanto en la manera de llevar una clase, debe ser vista desde otro lugar creo que se pueden lograr ciertas cosas, cambiandolas por supuesto, pero yo creo que todo depende del individuo, la autonomía. Creo que hoy en día el aprendizaje debe pasar por una cosa autónoma, puede ser guiada y esa guía puede ser a través de una casa de estudio o a través de distintas personas que dejan ciertos saberes.</p>
E.1.29	D: ¿Cómo llegaste a realizar clases de teatro?
E.1.30	E: Yo creo que toda necesidad te da movilidad, y saliendo de la escuela, m... Yo salí de la escuela y tuve la suerte de trabajar con grandes directores de los cuales me invitaron a proyecto, pero eso tiene una etapa, un periodo, por lo tanto después de ese periodo que estuve trabajando en el teatro nacional quede también como viendo... el atardecer constante mucho tiempo y en esa necesidad apareció una posibilidad de hacer clases, a una vicaría, vicaría creo que es, vicaria sur y esa fue como mi primera

experiencia y fue terrible, fue terrible porque, ósea, tuvo su lado terrible viéndola después desde la exigencia, pero en el momento fue hermoso porque conocí a un sinfín de seres humanos y conectamos súper bien con el fenómeno teatral, y a través de esa experiencia me empecé a cuestionar también el área del aprendizaje y la actuación tiene también que ver con lo mismo, uno cuando actúa explica algo muy bien, por lo tanto cuando uno es profesor uno debiese también aplicar varios puntos que tiene que ver con la entretención, con el contenido, con la estructura, con la relación fina que uno debe tener. Por lo tanto fueron dos planos que los encontré muy similar, muy necesario y desde ahí partió, y a porrazo y con dificultades, a veces funcionando, copiando un poco lo que yo había recogido como experiencia y... así, así, fue uno construyendo un poco, yo creo que uno siempre tiene, como la suerte de que el dramaturgo que tú tienes sobre ti que va inscribiendo y te va escribiendo finalmente tus situaciones , y las relación de personas me puso por súper buen camino, porque después entre ya profesionalmente a hacer clases en una escuela que se estaba abriendo recién, que era la escuela de Domingo Tesier, empecé hacer clases y era también una escuela súper particular, en relación a todas las otras escuelas, era una escuela que se estaba abriendo, donde llegaban todos los que habían no sido recogidos de las otras escuelas importantes, por lo tanto era súper interesante porque había también una necesidad de parte del alumno y uno observaba también las dificultades y las estrategias que uno empezaba a planificar para tener proceso, para mí fue súper bueno, fue súper bueno,

	<p>porque no fue fácil pero me movilizó a planificar de forma distinta y hay uno se encuentra con un punto súper importante cuando uno hace clase, que las estrategias son distintas para los grupos de seres humanos que te tocan. Y ahí fue también de hay empecé hacer clase, que tiene que ver también con la expertis de tu como actor en el medio y te observan otras personas y te llaman, que él es súper buen actor y se mueve bien y entrena bien, entonces lo vamos...Y hay me empezaron a conectar de distintos lugares para hacer clases y hasta el día de hoy he tenido la suerte y la felicidad, porque lo paso muy bien además haciendo clases, fuera de actuar.</p>
E.1.31	<p>D: ¿Cuál fue tu primera clase? ¿La primera que impartiste?</p>
E.1.32	<p>E: La primera clase fue para este grupo de la vicaría sur, esto quedaba en Gran avenida creo, si, Gran avenida. Fue un grupo de gente diversa que hizo un par de dinámicas y fue, creo que fue una instancia, fue una sola al menos en ese proceso y después tuve otra experiencia súper opuesta con alumnos como genios de la católica... Y yo súper metódico, como anotando todas las actividades que iba hacer los ejercicios y en esta otra experiencia con estos pendejos superdotados lo hacían todo así, y a los 20 minutos ya no tenía dinámica, hay entre en crisis y dije ojo, aquí es donde uno tiene que, claramente, carece de herramientas por que la velocidad de unos no es lo mismo que otros. Y eso fueron como mis instancias de clase súper importante, porque también me hicieron como sentido de la preparación, como la responsabilidad que uno tiene como profesor, porque uno debe claramente cambiar, así como el teatro cambia, uno debe proporcionar de</p>

	<p>experiencias a los alumnos para que los aprendizajes sean efectivos, si no... fome, lo olvido, como cuando uno va a algunas obras de teatro y uno va, se olvida.</p>
E.1.33	<p>D: Sin lugar a dudas, ¿Claro y esta experiencia dentro de la docencia fueron jornadas que estaban orientadas a algún área en particular, al cuerpo, era un taller más de relación grupal?</p>
E.1.34	<p>E: Si, súper relacionada con el juego, con lo físico , con el diálogo, con los trabajos grupales, nunca tan relacionadas con el texto, porque eso requiere más tiempo, eran intervenciones mis clases a distintos grupos, por lo tanto, la planificación era cómo condensar un equipo de dinámicas para un poco entretener a este grupo de personas, porque no tenía un objetivo, como objetivos a largo plazo, era súper de intervención en el momento, de abrir un poco a estos niños con una experiencia completamente distinta que es el teatro.</p>
E.1.35	<p>D: Y en cuanto a esta práctica un poco más estructurada, un poco más planificada con un propósito ¿Cuál fue tu primera clase en esta línea? No tanto como una aplicación a un taller de actuación, si no que más bien ahora como un espacio formativo que tenía ciertos intereses particulares.</p>
E.1.36	<p>E: Ah... ok. Si eso lo hicimos con uno de mis mejores amigos, mi partner, con Cristian Marambio. Que estaba haciendo clases él en una escuela, en la misma escuela que estudiamos y un grupo de alumnos le pidió que él realizará un taller y él estaba haciendo de ayudante creo y súper como... Cagaos de miedo, me dijo wn hagamos este taller, son lucas igual y nos</p>

	<p>conseguimos un espacio en la Quinta Normal y ahí empezamos un taller con gente aficionada y yo me preocupaba del cuerpo y él se preocupaba de la actuación. Entonces yo empecé ahí a ordenar mis primeros trabajos, yo siempre estuve cuando entre a la escuela como mi primera conexión por así decirlo fue con el cuerpo, no teniendo experiencias nunca en mi vida, pero si por una cosa genética de madre, y desde ahí yo empecé a tener muchas prácticas súper así... de cable, así como viendo, porque uno es pobre, pobre en el sentido de no tener recursos y tampoco había tantos talleres, entonces practicaba casi todos los días figuras yoga, empecé a leer, de ahí empecé a tener cierta formación por quien entre a un taller y vi los entrenamientos que tuve con mis profesores, y tuve muy buenos profesores además, entonces los anotaba. He participe en ciertos proyectos de creación, entonces hay empecé a elaborar mis primeras herramientas de las etapas un poco de cómo construir finalmente, elaborar un plan de trabajo con un grupo de personas, y esa fue mi primera experiencia a través de la mezcla y ahí es donde uno también aparece como su propio estilo del trabajo físico de donde yo lo hice. Y de ahí en el hacer uno, se fue encontrando con grandes personalidades o con gente muy interesante que aporta desde lo físico, o desde lo teórico y hay uno se vuelve súper curioso yo creo y eso es lo más importante. Esa fue mi primera etapa, fue en conjunto con Cristian que hicimos un taller a gente amateur por así decirlo.</p>
E.1.37	<p>D: Que loco, porque precisamente a Cristian también lo entrevistaste para la tesis y se va un poco estructurando este relato histórico de una u otra forma.</p>

	<p>Volviendo un poco al tema, yendo al ejercicio de la planificación. ¿Cómo realizas la planificación de tus clases, tienes alguna estructura, algún método en particular, algún sistema que produzcas?</p>
E.1.38	<p>E: Mira este último tiempo, como ya desde el lugar más académico están las planificaciones hechas, donde hay un perfil de egreso que es como la carta magna un poco hacia donde uno quiere llevar el proceso de los alumnos y desde ahí se distribuyen las distintas asignaturas y hay van apareciendo la construcción del programa... eh yo ahora con este magíster uno va entendiendo y también va observando, he todas las malas prácticas que también uno empieza a observar, a ver y también a ser parte sin querer serlo un poco de cómo es la educación a pesar de que en nuestra profesión, es mejor porque se aprende y se hace, cachay, si lo sabes hacer tienes que, si lo entendiste tienes que hacerlo y no como en otras carreras que pasas como más por lo teórico que en algún minuto vas a llegar a lo práctico, pero después. Acá no, acá tiene que ver con esa especie del saber y hacer, y en ese sentido mis planif... mis programas están también sujetos un poco a lo que la universidad también plantea, yo creo que ya hay un diálogo sobre lo que la universidad quiere que se desarrolle en este semestre que es lo que corresponde, sobre todo que las universidades están súper como que jugando, tiene que estar súper alineados, los ramos de actuación, voz y movimiento y teoría, investigación, todos tienes que estar un poco cursados como para que el alumno haga ese trabajo de plasmar finalmente todos esos conocimientos, por lo tanto no hay ya un trabajo tan en solitario, por lo</p>

menos he tenido esa suerte, porque antes, por ejemplo en distintas escuelas, por ejemplo el club, no existe mucho eso, existe como la autonomía, como la clase del profe ¿Quién te hace clase de movimiento? No el profe tanto, no qué ramo, por ejemplo movimiento dos que significa construcción escénica, tiene un nombre y tienes que trabajar para la construcción escénica, o investigación para el cuerpo y la dramaturgia ¿cachay? Entonces hay uno queda más en solitario y tiene que armar el programa y ahí es donde uno dice; Ok que quiero lograr finalmente con los alumnos ¿quiero que los alumnos logren un montaje a través de partituras físicas? Y a través de eso, del objetivo claramente construyó progresivamente en cuanto a los contenidos que se van cruzando, otros son más importantes y hay uno se hace tejido ya de los contenidos y de las actividades que van en paralelo a esos contenidos, y otro punto que también es súper importante y que por lo general no se hace y todos hemos caído, no es que yo diga oye yo lo hago, qué son las evaluaciones, que las evaluaciones por lo general son súper raras cuando el profesor te dice , no ya voy a evaluar y oye puse nota, y no, el alumno también tiene que estar súper atento a eso de que hay una evaluación ya sea formativa o ya sea calificativa de verdad, cuales son los contenidos cachay? Hay todo un orden, hay todo un protocolo que uno con el tiempo también se vuelve más exigente porque es parte también del aprendizaje, no es una mera nota y la participación, te das cuenta que siempre ha sido y siempre va ser de parte del alumno, el alumno tiene que ser el protagonista, uno tiene que ser como el director de teatro súper

	<p>escondido pero claramente proporcionando material, dando ciertas direcciones. He entonces a tu pregunta un poco, la elaboración de eso es relativo, tiene que ver con las escuelas y evidentemente tiene que ver también como con la disciplina del profesor, porque una cosa es programarse de acuerdo a estructurar una clase, pero en el camino esa estructura también se desarma, depende de los alumnos, los alumnos a lo mejor tienen otros requerimientos y eso se va cambiar, por lo tanto hay una flexibilidad, pero sí debe estar planificado, por supuesto.</p>
E.1.39	<p>D: Y quizás en ese ejercicio de la planificación, cuando tú te enfrentas a una clase, haces alguna división estructurada o mides cada tiempo en la etapa de calentamiento o la etapa de algo, o llegas como con una idea genérica de lo que se va desarrollar</p>
E.1.40	<p>E: Ahora si es verdad, pero hay una cosa que no sé si es bueno malo, pero también es de reflexión. SI, uno tiene por ejemplo un orden y yo a veces he llegado a la clase y me encuentro con mis alumnos que están en una dinámica o ellos mismos entrenando o haciendo otra cosa y los veo y todo lo que venía planificado lo dejo a un lado y entré en lo que ellos están proponiendo, yo creo que la sintonía es súper importante, hay un orden sobre todo cuando tú vas a trabajar. No sé, por darte un ejemplo yo hoy día en la asignatura de acrobacia quiero que los alumnos se paren de cabeza, por supuesto que hay cosas de riesgo que si tú tienes que entrar con una metodología que ellos sepan que primero tiene que haber una temperatura, segundo ellos tienen que tener claro cuáles son los músculos protagónicos</p>

	<p>de esfuerzo para hacer eso y cual es finalmente la manera de hacerlo correctamente, por supuesto, por supuesto que sí. Yo creo que es ahí donde uno tiene que observar que hay momentos donde la metodología, si estás trabajando ciertas técnicas deben ir y otros tiene que ver con el espacio creativo donde eso también tiene que ver... obedecen a otras rugosidades o flexibilidades...eh... Mira todo esto es relativo, pero siendo súper como académico el cuaderno debe estar siempre igual que el texto dramático bien rallado, por lo tanto tiene que haber una planificación, hay un orden por supuesto así cuando uno trabaja el cuerpo hay un trabajo previo, hay un trabajo focalizado y después hay un trabajo claramente de estiramiento o para terminar a lo mejor en un trabajo más de no sé si tiene que ver a lo mejor con la meditación o todo lo contrario, se entiende, que es lo que tu quiere que tenga la jornada ¿no?.</p>
E.1.41	<p>¿Qué cambios sufren tus planificaciones al cambiar de grupo/curso que respondan al mismo nivel formativo?</p>
E.1.42	<p>Ha sido perfecto, te entiendo, dame un segundo... Siento que hay cosas que de pronto son súper claras y no ameritan tanto cambio, por ejemplo... Pararse de cabeza tiene un orden que no me lo voy a saltar por siempre uno entiende que hay cuerpos que operan de maneras distintas ¿Se entiende? Yo creo que siempre hay una base y sobretodo como para dar la seguridad al alumno y como que el alumno no se lesione, que yo creo que es una de las cosas súper importantes sobre todo cuando uno hace clase por ejemplo de movimiento. La actuación obedece también como a otros planos, por lo</p>

	<p>tanto esas modificaciones tiene que ver un poco con las características de los alumnos y el contexto en el que estemos trabajando y efectivamente yo creo que todas las generaciones tiene experiencias completamente distintas por lo tanto hay uno se encuentra como... ¿cómo este mismo ejercicio él lo solucionó de una manera totalmente distinta? Y es el mismo ejercicio que he ocupado durante no sé 10 años ¿cachay? Por lo tanto, yo creo que la variación más haya que uno lo haga en planificación está orientada también al alumno. Entonces de pronto el alumno reacciona y toma esa dificultad, salto inmediatamente, ósea avanzó 5 pasos y hay uno inmediatamente lo toma, ósea que yo creo que por eso tiene que ver cómo, que los órdenes son súper buenos pero de repente los procesos uno se los puede saltar por que el alumno lo entendió y después de todo esto, pasemos inmediatamente a esto otro para que lo demás entiendan y después quizás volvemos de nuevo a retroceder para que los demás se incorporen, yo creo que hay es donde uno también tiene... Es súper agotador, porque todos tenemos procesos distintos y el profesor a veces se queda con los más hábiles y los de atrás quedan atrás, entonces yo creo que hay es donde uno tiene que también cómo avanzar y retroceder constantemente para que el nivel también este en una misma línea, por mi parecer.</p>
E.1.43	<p>¿En cuanto a la materia de las evaluaciones, al momento de tener que evaluar de qué forma desarrollas esta tarea?</p>

E.1.44	<p>E: Si... A mí, a mí me carga calificar, yo siempre le digo a los alumnos que me carga poner nota por que por lo general se quedan solamente en una cifra y no en lo que significa esa nota.</p> <p>Pero con el tiempo uno trabaja con rúbrica, la rúbrica son súper buenos descriptores de puntos a evaluar y uno entrega esa rúbrica para que el alumno la tenga y sepa que voy a estar pendiente de esas cosas, por lo tanto el trabajo de rúbrica es súper bueno, la auto evaluación es súper bacán, la evaluación de ellos mismos también, todos evalúan a todos y la evaluación de un extraño también es bueno cachay, porque ve finalmente lo que está ejecutando, yo diría que todo ese dispositivo de evaluaciones por lo general trato de ocupar en los procesos donde uno está más presente por supuesto, porque a veces en los que uno no está del todo presente, pero... y con tu ayudante que también es otra mirada, no es un trabajo en solitario, porque el arte es súper difícil de evaluar, uno lo ve también, lo ve y participa en exámenes y los profesores ven la rúbrica y ni trabajan con la rúbrica, trabajan con una opinión súper personal que a veces cae en el gusto y es ahí donde uno tiene que salir de eso, porque lo académico tiene que ver con, no tan solo con el gusto, tiene que ver con cosas súper específicas con contenido súper claro y que apuntan un poco al perfil a lo que uno quiere construir como actores en la escuela que sea, entonces es bien variado de hecho uno también en la clase misma está constantemente evaluando, en las prácticas o en el trabajo de opiniones, entonces el profesor siempre tiene como ese ojo de evaluación, si el alumno está presente, entiende, conecta,</p>
--------	---

	<p>entonces yo creo que es como volverse la mirada del salvavidas constante, estar súper pendiente donde no hay vida pa´ claramente levantar a ese alumno y guiarlo por un buen camino, pero sí es importante la evaluación, es importante que la evaluación sea planificada y no sea a última hora, y que alguno diga ¿oye pero cómo? Yo pensé que lo estaba haciendo bien. Porque esa es la misión de la evaluación, conectarse con los niveles de aprendizaje y de cosas que el alumno debe tener clara y poner en práctica.</p>
E.1.45	<p>D: Respecto a tu formación como docente ¿Posees alguna formación particular sobre la docencia teatral?</p>
E.1.46	<p>E: Solamente, pedagogía teatral que tuve en la escuela con Verónica García-Huidobro y ahora que estoy haciendo este magíster en educación superior, pero todo lo otro está orientado un poco, osea esta, aparece, surge un poco de mi manera de trabajar en las compañías que he participado, también a mí me construyeron como actor de acuerdo a ciertas estrategias que tuvieron los profesores, claro, prácticamente eso, y es un fenómeno también dentro de las escuelas de arte, que la gran mayoría de los profesores son creadores y no pasan por una cosa de pedagogía. Pero claro, yo creo que gran parte está orientado a la construcción autónoma de ser profesor, enfrentarse finalmente con el lenguaje del profesor en las escuelas, los programas, las planificaciones.</p>
E.1.47	<p>D: ¿Crees necesario pasar por un periodo de formación para ser docente en teatro?</p>

E.1.48	<p>E: Si, yo creo que sí, yo por ejemplo nunca fui ayudante de un profesor y de alguna manera yo creo que es súper bueno tener una práctica, primero que nada tener el oficio de actor por lo menos cachay, tu no podi enseñar actuación si no tuviste una experiencia como actor ¿Qué vai'... vai' a enseñar lo que te enseñaron sin ponerlo en práctica... Raro, es súper raro. Yo creo que son cosas súper importantes, si tienes que haber pasado por un proceso mínimo de ser actor, haber tenido la experiencia sin duda de la escuela y después la práctica por un lado, después sí, yo creo que es importante tener una instrucción como profesor, ya sea siendo ayudante durante un periodo para observar el proceso del profesor en cuanto a estrategia o formar un curso o internet... hay unos, perdón pero es verdad, hay una serie, una cantidad de información en cuanto a la educación que uno también debe tener, entonces yo creo que sí, es una responsabilidad ser profesor y más aún, yo creo que los profesores que hacen clases, deben estar conectados con su hacer, hay profesores que dejaron de actuar y dejar de ser directores y son solamente profesores, yo hay tengo dudas personalmente, yo creo que el profesor tiene que estar conectado con la realidad y lo mismo que el cirujano que hace clases, tiene que estar claramente operando en la práctica, el abogado que hace clases tiene que estar constantemente, por que las cosas van cambiando, la actuación va en movimiento por supuesto por lo tanto son saberes que uno debe estar constantemente en contacto todo el rato.</p>
--------	---

E.1.49	D: ¿Cuáles podrías identificar como tus principales referentes al momento de desarrollar tu práctica docente?
E.1.50	E: Recién ahora estoy teniendo como referentes súper bacanes de gente que se dedica como al área de la educación, si doy nombres no tiene sentido porque recién los estoy como conociendo. Yo, como profesor, es una pregunta súper que me pilla... Como referente, yo creo que está súper cómo planteado desde mi ética un poco como de enseñar lo que se, nada más, enseñar lo que yo sé y lo que yo he practicado, Emm... Y hablar desde eso y funcionar que mi clase debe tener un símil como con una obra de teatro, debe entretener, debe informar, debe entregar conocimiento, por lo tanto si no, no funciona. Así como referente a personalidades, siempre resuenan tus maestros en el fondo, osea que como más haya... Mis maestros siempre me van a resonar Fernando Gonzales aunque me caiga mal una parte de él, pero y lo digo con cariño por que le tengo mucho cariño, pero... Él es un tipo súper dedicado por lo tanto yo aprendí mucho de él, de que el alumno es el rol protagónico de la sala y yo tengo que respetarlo y no tan solo en los momentos de clase, si no también cuando él requiera una conversación si tengo la posibilidad de estar estoy.
E.1.51	D: ¿Cuáles podrías mencionar como tus principales desafíos al momento de afrontar una clase?
E.1.52	E: Yo creo, que como que más hay como de tener una clase súper clara, porque yo creo que como las cosas que uno ha hecho de asegurarse o tener como el efecto seguro para que el alumno se sorprenda y lo pase bien, es

	<p>que el alumno tenga como la autonomía, yo creo que ese es el gran desafío de encenderle finalmente la curiosidad todo el rato, de que lo que yo estoy diciendo no es la verdad única, es una voz, yo creo que ese es como de los grandes desafíos como cuando uno hace clase, de que el alumno te crea un poco y que haga finalmente el ejercicio el de entrar en un trabajo de investigación, porque si no es súper cómodo y la gran mayoría de los alumnos que uno se encuentra es como “Dame la receta” ¿Que tengo que hacer para hacerlo bien? Yo creo que eso es lo peor, yo creo que hay es también donde uno tiene que como más que ser mezquino tiene que ser súper cuidadoso y no quedar en un rol de súper bacán, yo sé todo, y no nopo, yo creo que cada vez es menos.</p>
E.1.53	<p>D: ¿Cuáles podrías considerar como las condiciones ideales para el desarrollo de un proceso formativo en teatro?</p>
E.1.54	<p>E: Es súper jevi lo que voy a decir yo creo, pero no estudiar en universidad, yo creo que las universidades son un negocio. Maquillado con una formalidad educativa y con muy buenas personas que conocemos a varias, pero que está subyugado a ser un negocio si o si y van a buscar la manera de conectar y es súper bueno, pero yo creo que un futuro van a desaparecer, yo la vez que he tenido la experiencia más bacán así como de aprender es cuando tome unas clases fuera de chile y estuve encerrado 3 meses, 6 semanas, 7 semanas con gente distinta y súper focalizado, por lo tanto uno. Es súper bueno a ratos el encierro para aprender, es súper bueno la diversidad, yo creo que la diversidad es como lo ideal para entrar a aprender,</p>

	<p>porque compartí con gente que no conocí y soluciona problemas de forma distinta y te hace respetar finalmente otras culturas y conocer a profesores distintos en geografías distintas, yo creo que eso para mí es lo ideal, quiero aprender algo y por eso uno viaja, porque uno gasta plata y conoce gente y conoce lugar y pueden haber experiencias y esas te quedan todo el rato, yo creo que en la universidad entra en una dinámica, en una mecánica que te agobia, te deprime y te pone exigencia y la nota y la plata, entonces yo creo que pa' mí lo ideal es esto otro, pa' mí lo ideal es acompañarse siempre y ojalá en otro lugar geográfico que sea muy relacionado con lo que vas a estudiar, ojala con gente que no hubieras visto nunca porque te va obligar a conectarte realmente con esa persona y yo creo que eso es lo ideal para mí.</p>
<p>E.1.55</p>	<p>D: Pensando en chile ¿Cuáles podrías mencionar como las mejores condiciones que ofrece chile para un proceso de formación, en cuanto a espacios, a contexto?</p>
<p>E.1.56</p>	<p>E: En chile, mira yo creo, si bien hable mal de las universidades y siempre hablo mal porque cada vez que me conecto más con las universidades, sobre todo con la gente que es dueña y está a cargo. Porque los otros son... Los profesores por lo general creo que es lo mejor que tiene los espacios educativos, creo que son los seres más honestos, de alguna manera y yo creo que eso hace súper bien, sobretodo como de ejemplo... No se fijate en chile, creo que los aprendizajes en estos minutos o las universidades les tengo muy poco cariño, por todo lo bueno que me han dado demas, pero siento que los grupos asociados, las comunidades, las compañías independientes</p>

	<p>sobre todo son lejos lo mejor para poder aprender. En las experiencias, yo cuando estuve en una escuela que era el club de teatro era una ordinariiez los espacios, la infraestructura, los tachos eran tarros de leche nido, las cajas de luces eran una mierda, mmm... Y uno creaba desde otro lugar po' y hay aparecía la creatividad máxima, si bien en la universidad mayor donde trabajo, cada alumno tiene su propia sala, ósea cada curso tiene su propia sala, su equipo de sonido, su equipo de luces, es la raja. Pero yo siento que hay unas desconexiones de organización, yo creo que lejos lo mejor en chile siempre ha sido la creatividad y lo colectivo. Ehh, por lo tanto para mí eso es lo más importante, hay muchas compañías independientes que yo no conozco pero he sabido que hacen un trabajo hermoso y maravilloso y yo creo que hay también hay que poner el ojo, yo creo que las universidades pa' quien pueda hacerlo súper bien, pero es el inicio, nada más.</p>
<p>E.1.57</p>	<p>D: Un poco instalando una situación comparativa ¿Crees que es posible encontrar mejores condiciones dentro de centros de formación especializada en teatro en comparación con instituciones universitarias?</p>
<p>E.1.58</p>	<p>E: Ósea, desconozco muchas escuelas de hoy día, pero si por ejemplo yo creo que están todas en crisis, yo he pasado por varias escuelitas, con la Humanismo Cristiano, la Universidad de Chile, El Club de teatro, la Universidad Mayor y otras pequeñas instituciones que también están realizando clases de teatro. Yo creo que cada lugar tiene su cosita buena, pero yo insisto que esos espacios descansan en el grupo humano académico y su experiencia, así ojos cerrados, yo por ejemplo en la Humanismo</p>

	<p>cristiano cuando trabaje, me encontré con seres súper generoso tratando de articular ciertas cosas, independiente que la escuela siempre este en cambio y no conecte todo, pero yo no creo en las grandes instituciones, creo en los pequeños grupos y en los procesos, yo creo que es lejos lo mejor es.... Por qué siempre, nunca vas a estar preocupado de todo, en las universidades por más allá de la infraestructura, yo insisto sobre eso, yo creo que para mí por ejemplo mi mayor aprendizaje fue cuando tuve mi propia compañía con mis propios compañeros que duramos 7 años y una vez nos ganamos un FONDART y todas las otras veces la hicimos con el vuelto del pan y fueron grandes procesos para nosotros y al parecer también tuvo un impacto social con las cosas que hicimos por lo tanto cumplimos desde el lugar más eficiente del teatro y para mí fue súper buena experiencia, por lo tanto creo más en eso que en las instituciones.</p>
E.1.59	D: ¿Qué aspectos beneficiosos del contexto universitario podrías rescatar?
E.1.60	<p>E: Yo creo que las universidades tiene como varias cosas positivas sobre todo como desde la infraestructura, las bibliotecas que son súper importante, la red que son finalmente lo que tú te encuentras, porque en el fondo son tus futuros roces de trabajo, porque tú vas a trabajar con tus compañeros, con tus profesores de alguna manera o quien te vio hay en ese nicho por lo tanto es una ventana súper importante como para construir tu futuro laboral, por lo tanto creo que tiene ese condimento, porque claro uno trabaja con un grupito aparte y quedaste en grupito aparte, y el teatro tiene también esa como característica de participar en circuito, participar en</p>

	<p>festivales y que te vean y eso, la universidad esa conectividad la tiene y es súper buena, súper buena sus bibliotecas sus materiales, es súper bueno, entonces yo creo que son relevantes, tiene, versus esto otro que te menciono yo como con los grupitos independiente.</p>
E.1.61	<p>D: ¿Pensando en el contexto social y en el impacto que genera el concretar un proceso universitario, qué opinas de esto en cuanto a pensar en la proyección profesional o el trabajo profesional de teatro?</p>
E.1.62	<p>E: Si, lo que pasa que en teatro, tú como actor da lo mismo finalmente el título, como actor no te asegura que seas buen actor, con el título de actor puedes hacer un cucurucho y na. Pero si tú quieres dedicarte a la docencia, claro, perfecto por que las universidades te van a pedir, a pesar que no es una exigencia de las universidades, la universidad más se fijan en la expertis del artista, en el impacto que tiene ese artista, pero si hay una categorización que si tú tienes título, tienes más Luquitas, si tienes título licenciatura puedes empezar a tener grado de estudio, tomar magíster, diplomado y es algo que yo por ejemplo tuve que hacer eso, yo en el club de teatro te dan una mierda de diploma que no le sirve a nadie, por lo tanto yo tuve que hacer una licenciatura en otra universidad pa´ poder tener una licenciatura y poder hacer diplomado o tomar magister y que sean válidos, por supuesto que sirven siempre y cuando tengas claro el camino que quieras seguir, si tu quieres seguir el camino de la investigación, de la docencia, por supuesto que es importante pasar por una universidad que esté avalada</p>

E.1.63	D: ¿En tu desarrollo como profesor universitario cuáles han sido tus mayores dificultades que te ha presentado desarrollar clases de teatro en el contexto universitario?
E.1.64	E: Yo creo que, así como grandes dificultades... Yo creo que las grandes dificultades son como cuando se te acerca un alumno y te dice: “Sabi que n o aprendí nada contigo” Yo creo que eso es como las dificultades que uno tiene como de frustración cuando tú, los alumnos tienen demasiadas perspectivas de ti, yo creo que pa´ mi esas dificultades son como mas, son importantes porque siento que desde otro lugar yo no he tenido dificultades con otros lugares, mas haya de como de espacio de pronto, que tienes 20 a 50 alumnos en un espacio enano y tienes que hacer clases de movimiento, yo creo que claro chocas un poco con esto que te hablo yo, de que las universidades a ratos tiene esta cosa como netamente económica o desde una precariedad o una pobreza o un dejo cachay. Pa´ mi por ejemplo que fue un problema, fue hacer clases en la universidad de chile que sentí que uno está solo haciendo clases en esa escuela, de que no hay una, un tejido, eres un profesor que viene de afuera y haz tu clase y te vas, pa´ mi ese tipo de cosa son como dificultades de querer participar en ciertos espacios académicos donde el fuerte está en ti y además el trato es miserable en términos humanos y económicos ¿Pa´ que? Entonces ahí es donde uno decide que uno está donde es necesario estar, no tienes pa´ que tomar todas las clases que te ofrecen.

E.1.65	D: ¿Cuáles han sido las mayores ventajas que te ha ofrecido o has logrado identificar en tus clases en la universidad?
E.1.66	E: Yo creo que lo mayor pa mi es que yo aprendo, pa mí son procesos de aprendizaje todo el rato, yo creo que es lejos lo mejor, yo creo que el que más aprende todo el rato es uno con los alumnos, yo creo que estar conectado con nuevas generaciones es un una súper buena luz, es súper bueno, pa mi yo creo que lejos lo más elemental, fuera de que me ha permitido a mi vivir tranquilamente todo este tiempo, el practicar la docencia el desarrollar la docencia versus ser actor, si solamente me dedico a ser actor me muero de hambre, pero la docencia me ha permitido también poder seleccionar los proyectos de teatro, poder seleccionar también los lugares donde me gustaría hacer clases y la conexión con los alumnos es lejos lo mejor.
E.1.67	D: En cuanto a la lógica que tienen las escuelas de teatro por lo general ¿Crees pertinente realizar selección de estudiantes para el desarrollo de un proceso formativo en teatro?
E.1.68	E: Buena pregunta, mmm... Yo creo que sí, pero no del modo como se hace, siento que hay cosas súper relevantes que a veces no se miden en las pruebas de selección, porque por lo general están midiendo habilidades y que yo en lo personal cuando entre a estudiar a la escuela no tuve experiencia mayor de la que te comente, no así gente que tenía cuerpos que así la flexibilidad y los bailarines desde chico por lo tanto para mi gusto lo mejor no va por ese lado y va más por lo colaborativo, porque el teatro siempre va ser

	colaborativo y eso no todos están dispuestos hacer, por lo tanto tu pregunta sí creo que sí pero del modo que se está haciendo no es la correcta, se requiere un tiempo mayor de como entrar en un espacio de taller permanente para ver cómo funciona ese ser humano en distintos planos, no tan solo en el lado de la habilidad interpretativa.
E.1.69	D: ¿Has logrado identificar alguna escuela que se acerque o dialogue con esos criterios dentro de sus pruebas de selección?
E.1.70	E: Si, la mayor por ejemplo no toma pruebas si no que habilita talleres, habilita talleres de voz, movimiento, de improvisación, hace la escenita clásica escrita, pero claro te... Es más pedagógica la instancia que dé... como prueba de admisión, como de poner al alumno en una tensión, si no que no, se habilitan espacios de juego, donde se dan ciertas instrucciones, interactúan con ellos, entre ellos, a nivel grupal, a nivel de parejas, entonces hay ven cosas que son más a mi gusto protagónicas y necesarias
E.1.71	D: ¿Qué condiciones consideras como mínimas para poder participar de un proceso formativo en teatro?
E.1.72	E: Es que sabes que, es súper complejo porque cada vez más la diversidad va poniendo el ejercicio desde el profesor, ósea uno por ley uno no puede excluir a gente que tenga desventaja de capacidad física, ósea una persona en silla de ruedas puede ser un actor y antes de eso no po, entonces yo creo que hay esta la preparación del profesor y la implementación del lugar...
E.1.73	¿Quizás pensando en esa misma lógica, pensando un poco en el desarrollo o en el poder sobrellevar el proceso formativo en teatro, comprendiendo el

	<p>teatro desde donde lo comprendamos, tu crees que existen ciertas condiciones mínimas para poder finalizar un proceso formativo en teatro?</p>
<p>E.1.74</p>	<p>E: Si me lo preguntas a mí, yo siempre soy más de la idea de que para entrar a estudiar a una escuela claramente académica, yo siento que la edades siempre deben ser mayores, como que soy tan niño y no has vivido para poder ocupar mi experiencia y es complejo po, como que hay personas... Súper... y a lo mejor no es necesario, por eso te digo que es más complejo, pero si me lo preguntas a mi yo preferiría trabajar con gente un poquito más mayor, que ha tenido más experiencia para poder sobre eso ocuparse bien, como condición también es importante tener como esa capacidad de trabajar en conjunto y de flexibilidad, de construcción y de no imposición que algunas personas están acostumbradas y ver también que lo que vas hacer no tiene que ver con buscar un escenario para que te vean, si no para construir, porque hay personas que claramente entran para que los vean, porque siempre fueron niños prodigios teatrales y no entran en la otra sintonía que tienen que ver como con la colaboración, con la construcción , el despojo. Por lo tanto yo creo que tiene que ver con tener esa como capacidad de observar ciertos grados de madurez para poder hacer un trabajo un poquito más en serio, pensando que es una academia y siempre está como condensado un proceso, en ese sentido tiene un tiempo limitado para requerir cierto tipo de aprendizaje.</p>

## Anexo 2

Entrevista Horacio Videla N°2

H: Horacio Videla

D: Daniel Román

E.2.1	D: ¿Cuál fue tu primera experiencia en el teatro?
E.2.2	H: ¿Cómo persona, no como profesional? ¿No?
E.2.3	D: La que quieras instalar, vamos viendo primero la que esté más fresca y después la vamos analizando.
E.2.4	H: Yo la primera vez que fui a ver una obra de teatro, concretamente así, fue... Yo tenía un amigo el Lelo y él tenía una especie de primo, algún tipo de pariente que trabajaba en la extensión de la universidad de Chile, y un día nos dieron unas entradas y fuimos a ver Hotel Paradise, una obra que la dirigía un actor comediante de los de la vieja, vieja guardia, actuaba el Pepe Sosa de protagónico y hacía un personaje que se llamaba Pingle y... Era como una comedia enredo y al teatro nacional chileno al Antonio Varas. Esa primera experiencia antes de entrar a estudiar y todo, que recuerdo muy bien cómo ir al teatro, subir al baño, ver la sala que me parecía gigantesca y el trabajo de los actores frente a ti, nunca me voy a olvidar de esa primera, porque obviamente había ido al circo había visto. Hay otra experiencia que después te voy a relatar que también tiene que ver con otras cosas como con el espectáculo, pero ver el trabajo de los actores en vivo muy cerca de ti

	<p>jugando su ficción, instalando la ficción, encarnando un personaje, comunicándose con el público, con los demás actores, funcionando dentro de esa caja mágica... Tengo muy bonitos recuerdos de aquello, del hecho de ir al teatro, no es que la obra fuera una gran obra, no, era una comedia medianamente bien hecha, pero de verdad... Bueno estaba Pepe Sosa así que ahí hay algo muy rico, eso. Y lo otro cuando chico mi papá me llevaba al box en punta arenas, en el gimnasio municipal instalaban un ring y había boxeo, estamos hablando del año 69, 70... Y una vez estaba lleno, lleno, lleno porque estaba Jotfins stivens que era como el mejor boxeador chileno y tenía una pelea de demostración con su sparring con el que peleaba, yo estaba con mi papá y bajamos y yo estaba hay prácticamente tocando el cuadrilátero... Y de repente le pega un upercot y el otro cae y así... Como tabla a un metro mío, recuerdo la gente gritando, había un personaje en Magallanes que tiraba la talla se llamaba Burro, siempre hay como... como en la barra hay un taquilla, en el boxeo hay un... Siempre en el boxeo también, que además lo linkeo con mi papá porque es como todo en la generación, mi papá es del año 25, entonces toda esa generación, el box era un deporte súper instalado en el mundo, las peleas, la televisión, en todas partes, entonces gozaba como de un prestigio híper, y es como generación arreglaban cualquier cosa a combos po', pero nadie sacaba un cuchillo, nadie te pegaba un palo o nadie sacaba una pistola, era como...</p>
E.2.5	D: Una cultura del box...

E.2.6	H: Claro, del hombre a hombre, todas esas tonteras, pero también esa sensación de espectáculo al ver el box, el público bramando, también dejó una marca súper fuerte en mí, era como el mundo de mi padre también.
E.2.7	D: ¿Y en cuanto a lo profesional? Pensando en la práctica del teatro.
E.2.8	H: Después claro yo entre a la escuela de teatro en el 82 a la universidad Católica y obviamente empezábamos a ver las obras que habían en el teatro y de las primeras cosas que vi tengo recuerdos muy bonitos de “El rey se muere”, protagonizada por Ramón Núñez con... Como se llama este actor, Alarcón... Que es loco por que es la obra con la que yo egrese finalmente... Y que es un texto que me encanta, me gusta mucho y... También unas de las obras con las que yo aprendí a dirigir, porque la vi como 5 veces fue Becket o el Honor de Dios, nuevamente con Pepe Sosa y habían dos protagónicos en esa obra y el otro era Ramón Núñez y esa obra como era estudiante la vi muchas veces entonces, de repente la veía y veía las luces, de repente la miraba y miraba la actuación, en otra función iba y me fijaba en la planta de movimiento, en otra función iba y me mira, y de repente yo decía; Yo esto lo habría hecho de otra forma, yo creo que aquí el espacio su hubiera ocupado mejor, en mi cabeza yo... Y ahí me di cuenta que tenía como el gen del... Ósea me di cuenta muy íntimamente no se lo comentaba a nadie me daba vergüenza, lo que tenía como el gen del director también, lo que ves algo y se te sobreimprime otra forma de llevarlo a cabo o me gustaría que ocurriera de otra forma como... Eso, esos dos espectáculos podría decir que son, son... Y también una obra de Andrés Pérez, un

	<p>callejero donde recuerdo que Andrés Pérez también me... Me parece que era “Las bienaventuranzas” un callejero con parodia y el Andrés Pérez y artos actores de ese lote ¿no? Lo vi en el parque Bustamante alguna vez.</p>
E.2.9	<p>D: Y en cuanto a tu experiencia institucional con la ejecución teatral, tu primer obra, primer ejercicio escénico...</p>
E.2.10	<p>H: Mira, yo quiero mucho y lo recuerdo mucho a Rodolfo Bravo, que era un profesor mío Actor, gran comediante, director, de hecho la primera obra profesional que hice en mi vida la hice con él y también él era parte de la agrupación de danza renacentista de la Zara Vial muy famosa en los 80. Entonces él era una mezcla de profesor de movimiento con profesor de actuación, y el Rodolfo era una persona con una cabeza súper amplia y mucho menos empaquetada para los profesores de la época, entonces él alguna vez, teníamos un ramo que era movimiento 2 o movimiento 3, no recuerdo muy bien, era segundo año donde en ese ramo de repente alguien tenía que hacerle el training al resto de curso o trabajamos pasando pinturas al escenario o trabajamos con materiales no dramáticos no con literatura teatral, no un guión, trabajamos con un cuadro, con una pintura, con una noticia, con textura... Toda la traducción del mundo visual o corporal en la escena, y dentro de ese ramo de repente nos dio un trabajo que cada uno de nosotros tenía que hacer un proyecto en el cual dirigiera al resto del curso y tenía que hacer ese proyecto, presentarlo y tenía una clase que era su ensayo y un ensayo aparte con el curso y lo mostraba. Y yo vivía en esa época en el barrio Concha y Toro, cerca de la U de ustedes en la casa de mi</p>

	<p>hermana una casita antigua en Erasmo Escala y claro apagaba la luz de mi pieza, ponía una música y pensaba y hice un trabajo centrado en el miedo y usaba una música como sinfónica pero contemporánea de super trump, de esa banda, sin letra por supuesto, solo música y era un trabajo que tenía que ver con eso y fue la primera vez que me vi a cargo de un grupo y organizando que algo funcionara, aparte que era loco, en segundo año teñí que dirigir a tus compañeros, esa es una experiencia que recuerdo también muy bonita porque es la primera experiencia que tengo estando del otro lado, no desde el lado del actor... Como que también hay algo me pasó a mí, como algo que soñé y le di vuelta en mi cabeza varias horas en mi intimidad, con mis propios temas, con lo que yo sentía con mis miedo, cosas que leía de distintas partes, de Nietzsche de acá de allá... Lo transforme en algo y funcionó, y funcionó súper bien también, como... hay también tengo un recuerdo súper bonito como la primera vez que pude como... vosetear una estructurita de lenguaje personal en escena.</p>
E.2.11	<p>D: ¿En qué universidad o instituto tú tomaste la formación profesional en teatro?</p>
E.2.12	<p>H: Lo primero que habrá que decir... Claro, que yo nací en Magallanes el 63, llegue a Santiago el 74, yo vivía en tierra del fuego, al otro lado del estrecho, muy al sur, después llegué a Santiago el 74, claro era un Santiago horroroso comparado con Magallanes pero... y Dictadura y todo el tema, cuando yo quería estudiar teatro en esa época , lo primero que hay que decir es que habían dos escuelas de teatro, la Chile y la Católica, la escuela de</p>

teatro imagen no nacía, la escuela de Fernando Gonzales nació como dos años después, tampoco nacía. Entonces yo di la... Yo soy una persona que le iba relativamente bien el colegio no es que fuera increíble pero me iba bien , y yo soy de una familia de puros hermanos ingenieros, entonces en matemática me iba increíble, porque siempre vivía rodeado de cerebros matemáticos que se peleaban por enseñarme, ayudarme a hacer las tareas, que esto se hace así, lo puedes hacer de esta otra forma... Y era, como yo era el menor era... Y entonces postule a la... Ósea, di la prueba de aptitud académica que en la época así se llamaba, la PAA. Y pondere como entre el castellano y matemática como 680 puntos y postule... Se había muerto mi mamá hace... Cuando tenía que postular se había muerto mi mamá, puta no sé, un poquito antes, entonces... Yo tenía 17 y postulé a teatro en la Católica, en la Chile, creo que postulé como a psicología y algo más como de diseño, no recuerdo... Y quede pa' dar la prueba especial en la Católica y en la Chile, pero en la Católica era antes, la Católica abría cada dos años y en esa época entrar a una universidad era súper complejo, entrar a una carrera artística como está, comparado con hoy día, la prueba de selección era súper ruda, hacían un filtro importante, muy importante, no se imaginan comparado con hoy día, era 10 veces más difícil, de hecho en la Chile de 400 personas quedaban 40 y en la Católica como de 100 quedamos 22 o 21. Bueno di la... Fui y cuando empezó a dar la prueba de postulación, nose fue súper bonito porque yo como venía, como te contaba que venía de la muerte de mi madre estaba un poquito enrabiado obviamente a los 17 años,

	<p>no tenía mucha ganas, no tenía... No estaba muy bien con el mundo, estaba enojado, tenía rabia, por mi yo me hubiera ido a ser camionero, eso yo me hubiera ido feliz, ir de allá pa'ca... Cuando fui y me di cuenta que éramos muchos, que era complejo porque había entrevista personal, tenías que redactar un... Te dicen ya sobre lo que hablamos, redáctate una hoja de esta idea que te planteamos en la conversación... Cuarenta minutos. Entrevista personal, una clase de movimiento con ejercicios de improvisación y tenías que preparar una escena... Y bueno hice todo finalmente me correspondía como 3 semanas después, fui a ver la lista, quede en el lugar 18 de 22 y entre po', y aquí estamos. Pero me matriculé en la universidad Católica básicamente porque había quedado antes y quería cerrar el capítulo, como en Chile tenía en otro momento la.... Y me gusto, me gusto cuando fui a postular, me gusto la gente también, yo di la prueba con Zagal de la tropa ¿Cachay? Entonces... Esa es mi generación, Zagal, la Laura, la Paulina García, Jaime Lorca, etc.</p>
E.2.13	<p>D: ¿Si podríamos identificar algún detonante que te llevó a profundizar en tu formación profesional en el teatro? Qué nos podrías comentar</p>
E.2.14	<p>H: Ósea lo primero que yo te diría, te quiero contestar como en dos flancos, el primero flanco es... La universidad a la cual yo entre... a nivel de ... Era súper buena, nosotros teníamos una malla de ramos fijos, que eran los de la escuela y después de eso teníamos los ramos de arte que eran estética y eso era alucinante, teníamos arte clásico un semestre entero, teníamos después arte medieval, arte renacentista, habían... me refiero, yo tenía 15 clases por</p>

estilo artístico, hoy día en la educación contemporánea los estudiantes tienen de historia del teatro, de historia del arte, si es que tienen, tienen 15 clases pa' pasar de tepsis en la antigua Grecia a Bob Wilson... Era... Era... Mira Nibrich era profesor de arte clásico, la Isabela Vidal que era la ayudante, ósea era un nivel súper bueno, clases con diapositiva y las columnas dórica y las cónicas y el arte trusco y no sé qué, pero además lo que la universidad tenía de tus ramos fijos, unos ramos que se llamaban optativos de profundización y tu podrías elegir como entre 350 ramos en distintas sedes, uno normalmente elegía en el campus oriente o en la casa central, porque nunca me gusto ir al cajo de cemento que es san Joaquín, creo que una vez fuimos a actuar algo no ma', entonces yo seguí tomando ramos de historia del arte, tome arte oriental con Gaston Sublet, tome apreciación de cine con Gaston Sublet, Arte, renacimiento y barroco con una señora Italiana, súper buena también... Aunque odiaba el medioevo, cosa que nosotros amábamos después de Sublet y ella todo el rato: El arte del 480 en Italia machatio, el ideal renacentista y todo el rollo. Y tomamos hartos ramos de estética entonces de alguna forma mi generación se autoformo, otros tomamos ramos de natación, andinismo, deporte, muchas cosas pero tú tenías la capacidad de que entrabas a un lugar aunque eras chico, tenías unos ramos y tenías posibilidad de que tenías ponte tu... 9 ramos en el semestre, más o menos 3 los elegía yo, osea un tercio de mi carga era voluntaria, yo creo que eso era súper bueno porque... Yo por ejemplo tome arte cerca oriente y de trusco, todo el mundo de Gilgamesh

las cosa... Es una cuna de la civilización antes de... antes de Grecia, entonces de alguna forma eso nos llevó como a que nos fuéramos autoformando, podíamos rellenar carencias que teníamos. Yo afortunadamente vengo de una familia donde.... Sobre todo mi madre era una persona muy amante del arte, entonces siempre se escuchó buena música, mi mama se conocía la ópera, me llevaba cuando llegue a Santiago, empecé a ir al cine arte con ella, estamos hablando de un lugar esperabas que abrieran un sábado, al centro cultural del banco estado hay en la zona 0, entrar y habíamos 16, 15 personas viendo una maquinita que proyectaba una película, entonces era muy chiquitito el panorama. Entonces ahí hay un primer eje por que empezamos como a decidir cómo autoformarnos tanto en lo corporal a veces como con natación, andinismo, de hecho habían otros ramos que era como de formación general donde tenías que tomar, todavía existen, donde tenías que tomar uno por área, he tenías que tomar 5 en la carrera en tus 10 semestres de estudio 5, osea 1 por año y esos ramos eran área científica, teológica, humanista, artística, etc. Creo que de tu área no tomabas si eras de una carrera artística no tenías que tomar de una carrera artística por motivos obvios, tenías que tomar 4 de las otras áreas y por ejemplo uno se imaginara que en la universidad católica los ramos del área teológica eran puros ramos así como de atoi y no, nada, eran ramos súper entretenidos, blumen era un seco que hacía un ramo de análisis del evangelio como obra literaria, como que si cada evangelista fuera un autor, este escribe los milagros, este escribe los viajes, escribe... Y era súper

interesante porque era un ramo que hablaba... De teología no tenía nada y de análisis literario tenía mucho, con ese mismo profesor yo después tome, estética de la poesía de Neruda, era alucinante, de cómo el poema y cosas que yo recuerdo, de las cosas que yo he hecho profesionalmente me ha servido mucho, porque yo después me podía aproximar desde otro lugar, que por ejemplo yo el 2010 hice una puesta en escena, con un FONDART un centenario que ganamos con mi compañía con teatro onirius , hicimos un proyecto sobre Altazor sobre Huidobro y claro trabajar sobre un material poético es muy distinto a un guion de teatro, una noticia o una historia, pero también y no lo había reflexionado hasta ahora, creo que eso también me ayudó mucho porque teníamos la capacidad de meternos a analizar una obra poética que tiene otra lógica y poder bajar el evento, piezas constituyentes, armar como un pequeño entramado de cuáles son los motivos que se repiten, como hacer una pequeña radiografía de aquello y poder tratar elementos y decir esta construcción poética descansa en tales y tales pilares, estos motivos se repiten, la rítmica en la construcción del poema de tal forma, dialoga en dos mundos de imágenes básicamente, uno que no se, el mundo que añora el ser poético versus el contexto en el que está metido o la amada representa el viaje de retorno al origen werever, lo que sea. Entonces esa parte en la universidad yo creo que a mi generación le sirvió mucho como el poder, porque nosotros éramos una generación que era súper empoderada de nuestra formación porque además nosotros somos una frontera entre la formación tradicional, como estudiamos en los 80... 82 y

87, y la formación más contemporánea, porque lo que nos enseñaban tenía que ver con una formación que es más tradicional ligada al realismo, aquí y allá, pero nosotros como generación éramos pura potencia generadora de teatralidad, entonces cuando nos pedían en movimiento, un ejercicio, un trabajo en grupo, ensayábamos un montón y cumplíamos lo que nos pedía el profesor y además cumplíamos otras tres cosas que era el criterio nuestro, como ya nos piden esto pero démosle, seguíamos más haya.

Nosotros teníamos, por ejemplo la generación anterior a nosotros que es una generación ligada al mundo de la tele, pero nosotros nunca tuvimos esa aspiración, nunca nos interesó, no... La Paulina García, nuestra mega estrella nacional, pero ella hace cine po'... Ósea ha hecho una teleserie por aquí por allá como todos pero hace cine no más, no le interesa. Por qué nosotros tuvimos desde siempre, bueno toda mi generación son todos, en general son todos líderes de proyectos, todos están haciendo cosas, todos están vigentes, todos están en escena, todos están funcionando, es una cuestión muy especial, yo diría que ahí hay un primer punto y otro podría decir yo respecto a tu pregunta tiene que ver con.... Claro nosotros tomamos talleres, íbamos, éramos... Como la cultura no estaba muy cerca, rodeandonos... Íbamos al get, vimos todas las películas de edit menders, todo el cine alemán, entonces el get institut en esa época ósea es mil veces lo que es hoy día, hoy día, hoy día como que no es, como cambio de casa, pero en esa época veíamos todo Deep benders había ciclos de cine gratis, habían performances, tocaban orquestas, actuaban amigos... osea era un

	<p>polo de pujanza cultural de los 80 alucinante, aparte que los 80 también eran muy entretenidos porque estábamos despertando de la dictadura, nuestra generación nosotros escuchábamos los electrodomésticos, íbamos a los galpones en matacana a las performances, al trolico con las primeras cosas de Grifero, las tocatas de los amigos, etc, etc, etc... Entonces vivíamos fuertemente este como escape de la dictadura, entonces nos estábamos preparando para formar lo que nosotros queríamos opinar, que eso estaba germinando al interior de nosotros, no nos bastaba con replicar el modelo hasta entonces, tienes que pensar que si el golpe militar fue en el 73 de septiembre, se instaura el 74... Ósea esto es, ni siquiera 10 años después de eso que estábamos ahí y las protestas parten el 85, entonces también hay un momento país que es muy fuerte, las protestas parten el 85, por la marcha de la mujer ahí en los héroes frente a la embajada de Brasil, que por supuesto partió con el mundo femenino, y entonces también participábamos de aquello, de la opinión política, ósea había un mundo bullente muy, muy interesante... También muy peligroso, pero muy interesante del cual nosotros hacíamos parte y teníamos fuertemente la... Yo creo que muchos la seguimos teniendo en mi generación, de día a día trabajar por construir algo, llegar a construir una idea de país, una sensación de querer contribuir a generar un mundo social desde lo artístico también, eso.</p>
E.2.15	D: ¿Quizás remontándonos a esa pre fase del contexto universitario, si puedes identificar quizás algún detonante en ese espacio previo al ingreso

	<p>universitario? Alguna experiencia, alguna obra en particular que provocó algo especial dentro de lo que tú quieres hacer en el futuro...</p>
E.2.16	<p>H: Si, efectivamente, una vez en un verano yo acaba de ser alumno de Raúl Osorio, me parece que estaba en 3er año, en el 82 o 85...</p>
E.2.17	<p>D: ¿Esto ya es en la universidad cierto?</p>
E.2.18	<p>H: Si, ya estaba en la universidad...</p>
E.2.19	<p>D: ¿Y previo a esto? Al ingreso universitario, ósea algo que de alguna forma ayudó a tomar la decisión de ingresar al proceso universitario...</p>
E.2.20	<p>H: Lo que pasa es que yo... Por eso te ponía el ejemplo de la muerte de mi madre, yo no llegué al teatro desde una decisión híper consciente, pensada, madurada... No. Yo llegué al teatro y lo ame, me encontré y fue amor a primera vista, te fijas, obviamente me recuerdo cuando era chico, estar mirando debajo de la carpa y ver lo que había dentro de un circo, obviamente recuerdo que me atraían mucho algunos espectáculos, pero algo puntual que me haya llevado a ser... No, no, eso ocurrió de otra forma. Si tengo algo muy importante de cuando ya estaba estudiando, que es lo que te decía antes, el año 84, o el verano del 85, casi el 85... Viene a Chile Tony Cots, que es uno de los actuales fundadores del Odin Theater pero que después siguió aparte y él venía hacer un taller a la universidad y a mostrar un espectáculo en la línea del tercer teatro que es lo que hace Eugenio Barba, en la línea del teatro étnico, antropológico, todo el rollo, y el Raúl Osorio me dice Horacio quiero hablar contigo, es que viene un señor de España blablablá y él hace un espectáculo en que muestra algo y en un</p>

momento en que nos da... Es como una conferencia espectáculo, en un momento él se cambia de ropa y hay necesitamos alguien que lo ayude, porque él se está cambiando de ropa y hay que ayudar porque es muy preciso, mientras se prepara para la segunda parte y nos está contando al público, el rollo de lo que viene en términos antropológicos y todo, mientras se lo están vistiendo y ahí viene la segunda parte, no hay como un intermedio, entonces a mí se me ocurrió dice el Raúl que tu podías hacer eso y yo feliz. Entonces voy, estoy ahí, ensayamos nos organizamos y justo después venía un taller que era pagado, yo como buen estudiante no tenía ni uno, cierto, entonces están hablando del taller que aquí, que haya que no sé qué, y de repente me mira y yo le hago como (mueca) y me dice; Te gustaría participar me dice el tony cots y yo le digo: si, pero no lo puedo pagar. Y el Tony Cots mira al Raúl y el Raúl dice puta depende de ti y ok está invitado, Y me invitaron al taller, entonces 3er año estaba en un taller con mis profesores, estaba en Tito Noguera, estaban actores conocidos, actores que hacían tele, teatro como... Y un par de cabros que habían pagado, que podían pagarlo no se... Y yo pó', y eso fue interesante pa' mi porque el taller tenía que ver con el cuerpo pero no era solamente que tenía que ver con el cuerpo, tenía que ver con el... Para la gente que no lo sepa Tito Noguera siempre fue un actor muy corporal, con mucho entrenamiento con un trabajo muy ligado al desarrollo del trabajo actoral, de hecho hasta el día de hoy es una persona que hace yoga, hace mil cosas. Entonces ese taller tenía que ver con todos este movimiento del cuerpo del actor no como

un cuerpo gimnástico, sino como un cuerpo étnico, un cuerpo resonante, como un cuerpo más allá de la condición gimnástica... Entonces tomé ese taller y fue súper bonito para mi súper interesante, después había un taller para estudiantes que lo hacía la novia de Toni Cots y hay también lo tome, hay podía entrar sin pedir nada y entremedio había un libro que era el libro del Odin Theater y bueno me conseguí esa fotocopia, subrepticamente digamos, ese libro era muy escaso y estaba en la oficina de alguien, yo conseguí que alguien lo sacara lo fotocopie y lo devolví en secreto, claro no me pele el libro lo tomé prestado un rato, lo fotocopie, lo devolví y empecé a estudiar las cosas del Odin y hay me hice mis zancos, aprendí a andar en zancos en el campus oriente, aprendí andar solo nadie me enseñó y de ahí empecé a desarrollar todo algo que me lleva hasta el día de hoy, estar como en las primeras líneas del teatro de calle en mi país.

Yo con las cosas que había estudiado, con las cosas que soñaba, yo no sé cómo decirlo pero como, no era mi sensación lo que veía por ejemplo lo que hacía el Odin y quería hacer lo mismo, quería hacer otras cosas pero habían principios comunes, yo siempre he tratado de entender que cuando uno, todos tenemos referentes y estos referentes nos ayudan a construir nuestro propio imaginario, como alimentarse, como, voto, como voto, osea me alimento de cosas, las proceso... Entonces no se trata de hacer eso mismo, pero se trata de ver qué principios de ahí puedo modificarlos y llevarlos a mi rollo.

E.2.21	D: ¿Como el principio del remix, donde se toma un material y se re articula, se reinterpreta y se dice un poco lo que uno quiere comunicar, no se copia exactamente lo que se toma?
E.2.22	H: Claro, alguien... En un remix todavía queda una partícula original, acá yo creo que lo que uno hace es tomar una (problemas de conexión ) Lo que te decía que en el fondo las compañías que nos gustan o que nos llaman la atención, generalmente creo que el camino saludable de aquello es que uno tome los principios del trabajo de otro y los procese en el mundo de uno porque finalmente, el gran problema de los espectáculos copiados, porque tú puedes copiar la forma pero nunca el espíritu del trabajo que va a generar la forma del trabajo, eso es algo muy personal muy íntimo también, entonces me pasó a mí que el tema del espacio público, el contacto directo con el espectador, el poder actuar con la luz del día, me empezó a gustar los personajes, yo siempre tuve un rollo con los montajes en grandes dimensiones, tal vez donde me crié en Magallanes y las nubes son gigantes, las distancias son gigantes, el horizonte se ve ligeramente curvo, entonces yo tengo un lugar bastante irreal para lo que nos enseñan de la realidad digamos, los países nórdicos son países bien raros, hay días en Magallanes que son las 11 de la noche y está recién oscureciendo, en el ocaso y a las 4 de la tarde en otra época del año ya está de noche y hay épocas donde hay una puesta de sol de 4 horas, es muy especial digamos sobretodo del otro lado del estrecho, del estrecho de Magallanes, entonces me pasa a mí que creo claro, esas cosas que están ligadas a esas cosas gigantes, a esos

	<p>volúmenes a lo titánico también, lo que te contaba del box, porque tiene que ver también n con el espectáculo cuando es masivo, cuando el espectáculo... Una obra nuestra de calle, a veces hay 3500 personas, a veces hay 1000, pero nunca hay menos de 600, nunca, nunca... entonces eso tiene algo muy rico que me, a mí me acerca a lo tribal, al origen del teatro también, como a la reunión casi étnica, hay algo muy bonito que me pasa a mí en la calle con ese aspecto, eso.</p>
E.2.23	<p>D: ¿Aparte de la docencia teatral, desarrollas alguna otra área del teatro?</p>
E.2.24	<p>H: Ehh... Bueno yo soy actor, director de teatro, hice mi tesis sobre el trasladar un material literario a un espectáculo con una metodología concreta, también hago dramaturgia, pero no hago dramaturgia en mi escritorio, hago dramaturgia en la escena y termina siendo un texto, un sistema de trabajo que lo he usado por lo menos en 10 espectáculos que tiene que ver con tomar un material literario, ponte tu Alicia través del espejo, o tomar la historia sin fin que fue la primera obra como grande que yo dirigí de la Católica, entonces también hay una aproximación hacia lo dramaturgico pero también desde ese lugar desde el taller de teatro, desde el trabajo de taller con una compañía también, que es uno de los entornos donde me siento más a gusto me interesa mucho cuando se sintoniza un grupo humano y plantea sus problemáticas, anhelos y criterios de trabajo y va encontrando una solución, va pavimentando el camino para llegar de un lugar a otro, en este caso desde la literatura hasta el arte escénico, entonces hay algo de dramaturgia en eso o de un tipo de dramaturgia y soy productor</p>

	<p>también, profesional y soy productor porque, tenía que mis espectáculos llegarán de buena manera de un lugar a otro, a puerto y no tenía claro, la gente en este país te dice, te ganaste un FONDART, yo lo produzco, pero en realidad eso es administrarlo.</p>
<p>E.2.25</p>	<p>D: ¿Tú haces la diferencia dentro del teatro de que el Dramaturgo es dramaturgo, de que el actor es actor, esta diferenciación de los distintos oficios que coexisten dentro del teatro o eres más de una perspectiva más amplia del oficio del teatro, como un teatro que posee millones de aristas y formas de expresión y que de una u otra forma conviven y se entrelazan?</p>
<p>E.2.26</p>	<p>H: Ósea yo creo profundamente en lo último, pero creo que hay que saber dividir las tareas para saber quién es responsable de cada área y saber quién está vigilando esa área, por ejemplo muchas veces cuando yo voy a partir un proyecto, antes de partir con los actores hago la pre-producción, me junto con las cabezas de área por decir si hay música, con el compositor, en el área técnica el iluminador, el escenógrafo, el vestuario, etc. La producción por supuesto y vamos desarrollando las líneas principales de para donde va viajar el proyecto, sin saber que va llegar directamente a tal o cual punto, es como decir, mira vamos pal sur, no sé si llegamos apuntaremos o Coyhaique pero vamos pal sur, no se trata de que... Hay un lineamiento que es amplio pero igual es acotado, porque cuando todo es válido... Como busquemos... Como cuando todo es válido nada es válido, hay un camino que no está del todo definido pero no puedo invitar al ahí vemos, esa salvedad es muy importante profesionalmente hacer y dentro de</p>

eso por ejemplo yo les planteo vamos a trabajar sobre el poema tanto de la “...” la poeta chilena y cada uno va y hace su pequeña investigación, muestra ejes de trabajo, cosas que te llamaron la atención, texturas, materialidades... Cosas que podemos trabajar y decir mira esto yo creo que esta bien, esto desechémoslo porque para ya no nos vamos a meter, no nos interesa el anime y la poesía, nos interesa otra cosa y vamos cerrando el círculo y vamos avanzando y avanzando hasta que construimos un primer, una primera capa de material de trabajo, cuando esa capa está construida se suma el elenco, yo trato de hacer eso, como que no está nunca todo el elenco en eso, a veces hay personas del elenco

(Problemas de conexión, se cambió de lugar)

Entonces cuando ya se suma el elenco, ellos reciben, que también están invitados a otra búsqueda, que ellos también van a tener autoría creativa en esa búsqueda, pero esa búsqueda está mucho más acotada que al principio, entonces para responder a tu pregunta yo en ese sentido creo que hay que diferenciar roles, pero también yo personalmente como director me comporto como los directores antiguos que hacen “rediyi” que hacen en la ópera, que estoy supervigilando vestuario, estoy supervigilando las gráficas, la construcción musical, porque finalmente el criterio general de dirección artística se traduce, no por eso quitándole autoría en la realización de los otros criterios, vale decir composición musical, realización escenográfica, trabajo de cuerpo, dirección de actores, gráficas del espectáculo, etc, etc, etc. Eso quiere decir que creo en el teatro

	<p>profesional pero no tengo ningún problema con que eso dialogue con el oficio, el oficio es lo que hemos aprendido haciendo las cosas, como se ha enseñado teatro siempre digamos, las escuelas de teatro son súper recientes, tienen 80 años.</p>
E.2.27	<p>D: ¿Tomas esas divisiones como una estrategia metodológica para desarrollar un trabajo escénico?</p>
E.2.28	<p>H: Es que como te decía antes yo venía de una familia de ingenieros, me encanta desarrollar los proyectos por etapas, por que... Cuando te digo, no vamos hacer esto y listo, o cuando digo no vamos hasta hay pero queremos hacer primero esto, A, B, C y yo nada... Me demore menos tiempo vamos bien o voy mal, si B que creíamos que nos iba a tardar dos semanas y lo hicimos en 5 días, bueno entonces se va re acomodando, lo que es algo que tiene también el teatro de calle, que te obliga a ser muy logístico, muchos espectáculos de calle en todo el mundo se ensayan por parte, porque es muy caro tener todo, esos espectáculos con la grúa que eleva a la gente y todo, claro ellos pueden ensayar, pero la grúa y todo y estar a esa altura eso lo así el día que lo así... Te fijas. De hecho... Nos pasamos a otro tema pero la logística en el teatro de calle es oro y además estás en un lugar donde cualquier cosa puede pasar.</p>
E.2.29	<p>D: Tomando el hilo ¿Te defines por alguna corriente, estilo o forma de desarrollo teatral? Quizás desde esto mismo podemos entrar a lo que mencionabas sobre el callejero...</p>

E.2.30	<p>H: Lo que pasa es que, yo obviamente tengo un amor súper grande por el teatro en la calle, en el espacio público, es evidente, de hecho los primeros espectáculos, ahora yo estoy armando la memoria de Lemebel con la compañía de teatro provisorio y el primer espectáculo lo hicimos el 87, ósea... habían como dos grupos, Patogallina después, la patriótico después... Todas esas cosas son después, son de los 90, 92, entonces obviamente eso es muy fuerte para mí pero también porque hay se juntan cosas que tienen que ver... Yo diría lo que más me define es el intento de construir lenguaje escénico con medios expresivos diversos, por eso en los proyectos tengo muchas veces música en vivo, muchas veces hay acróbatas, muchas veces hay actores, a veces hay cantantes y me encanta como el encuentro de las disciplinas y eso no me define en una línea absoluta, porque yo hago teatro en sala, en espacio público, también familiares, porque tengo todo un rollo con la fantasía y la metafísica, pero no me... de hecho los espectáculos familiares que hemos hecho en el municipal o fuera de él, hay mucho diálogo de corporalidad con un mundo audiovisual de animación, el vestuario... Sí, pero no decir que... Me lo he preguntado a veces, ya nunca más voy hacer teatro en sala y voy hacer todo en calle, pero me pasa que cada proyecto te lleva para algún lugar en ese sentido, como dice una amiga soy como un director multiplataforma, obviamente tengo una expertis en calle y hecho cosas súper grandes que algunos son espectáculos onda como el Paris Parade, que es un espectáculo artístico/comercial, pero es un espectáculo que congrega a 700.000</p>
--------	---

	espectadores, entonces igual es alucinante lo que pasa hay ya que son un montón de cosas, eso ya es monumental, monumental...
E.2.31	D: Pero de todas formas no instalas un posicionamiento específico en un área, esto es calle y yo hago esto...
E.2.32	H: Si... Lo que me pasa es que por ejemplo ahora estoy con esto de la pandemia y todo, estoy pensando en un par de trabajos y son más chiquititos y con menos gente también, muchos espectáculos míos son de elencos grandes, de elencos de 15, 20, 25 personas, los 2 callejeros que están vigentes en la compañía son de 24 actores. Pero obviamente me alucina el espacio público, lo que pasa es que la calle tiene algo muy rico, es el lugar ideal para que se encuentre el diseño, el cuerpo, la música, la volumetría como... Te obliga a un encuentro de lenguaje, en la calle tú no te pones a contar una historia, no funciona por ahí, tienes que instalar la historia en otra magnitud, por ejemplo alguien entra caminando al escenario y deja una mandarina en el piso de la sala y eso puede ser, significar algo, en la calle no se ve.
E.2.33	D: Tiene esta categoría de intervención también...
E.2.34	H: Absolutamente, el mundo de la performance convive con nosotros, además que nunca es lo mismo, estoy en Ñuñoa, después en la Pintana, después Lo Prado, Apoquindo, los Vilos... De repente estás actuando y está el mar al lado, en otro lugar era no sé qué, en otro... Entonces naturalmente es un teatro que dialoga con muchas realidad que están a tu alrededor.

E.2.35	D: Una pregunta que se quedaba en el tintero... ¿Consideras relevante para el desarrollo profesional en el teatro, un periodo de formación universitaria?
E.2.36	<p>H: Si, lo considero relevante, creo que la formación universitaria no creo que sea la única herramienta pero creo que es una herramienta muy útil para canalizar la pasión de un joven que tenga el deseo de sumarse al teatro, que existe hace más de 8000 años, y creo que a mi juicio la mirada ideal para aquello es que esa persona tenga la apertura de mente para poder comprender la tradición de la que venimos a la cual pertenecemos y al mismo tiempo la misma apertura de mente para entender que el mundo al que está siendo llamado a innovar y para eso tiene que conocer la historia del arte, del teatro, las distintas, diversas y valorar a cada uno en su medidad, manifestaciones del mundo del teatro, de manera que una vez impregnado todo aquello pueda ir tomando el propio camino y re-combinando todo lo que él quiera convocar para hacer su propia línea de trabajo o sumarse a alguna y aportarle desde hay, pero creo que es muy importante, y hay me pasa a mi entre lo profesional y el oficio, combinar la tradición con la innovación, con la mirada contemporánea porque creo que esos dos mundos dialogan en la medida que hay sensibilidad y un mínimo de respeto, dialogan fantásticamente no veo que sean dos cosas que no entren en el mismo envase por así decirlo, creo que en ese sentido lo que... No creo que un estudiante es un vaso que uno rellena por un contenido como si fuera leche, agua o vino, no, yo creo que el estudiar en un lugar... Yo siempre he dicho algo que quiero citar acá, las escuelas de teatro son como un</p>

aeropuerto, uno llega ahí para irse a otro sitio, son como una estación de trenes, visitó esta estación, estoy un ratito porque voy para otro lado, Voy allá para seguir para otro lugar, lo que quiero decir es que nunca una escuela de teatro va ser perfecta para todos, de hecho si tú me preguntas sobre escuelas de dirección en el mundo, no hay... Hay cursos y hay lugares pero escuelas de dirección que tú digas, oye este salió de... No. Escuelas de actuación si hay, pero de dirección no, porque hay algo en el mundo artístico que es auto formativo, que debe serlo, porque debe tener que ver con tu propia y particular visión del mundo real y del mundo artístico, lo que tú quieres sumarle a esa mesa, a ese banquete y cuál es el plato que tu traes, cual es el postre que tu traes, cual es el guiso que tu traes, entonces en ese sentido creo que se gasta mucha energía, sobre todo en la academia en de repente estar en desacuerdo con un montón de cosas en torno a la academia cuando la tarea de los estudiantes es pasar por ahí, tomar lo mejor que puedan de lo que haya y seguir su camino... Por qué desgastarse en pensar en que la escuela debe ser perfecta eso creo que no es muy útil, en ninguna escuela, ¿te fijas? Una base muy corporal van a reclamar que le falta conceptualidad, una muy tradicional le van a reclamar que no es contemporánea... Te fijas porque es imposible abarcarlo por completo, lo que yo sí creo que es importante poder tener ese lugar donde yo paso... Que creo que yo que es lo más importante de un estudiante en una escuela de teatro es que el atraviesa un montón de experiencias con creadores, con formadores, con personas del mundo teórico y de esa interacción de él con

	<p>esas experiencias diversas llámese cursos, salen inquietudes, a veces salen fracasos por qué no decirlo que también nos dejan con algo que no quiero repetir... Ese es un camino de aprendizaje, como el clásico camino de ensayo y el error que tenemos en un proyecto, creo que eso es lo más importante, tú vas a un lugar donde vas a tener distintas experiencias de creación, para que a futuro estés preparado para tener muchas más experiencias ojala y en algún momento tú vas a estar liderando el proyecto y entregando experiencias a otras personas. Yo creo que el peor escenario es como en algunas escuelas de este país que no voy a nombrar, que tienes un profesor de realismo 1, 2, 3, 4, 5 y 6, osea como que tuviste un semestre que se metamorfoseó en lo mismo innumerables veces, creo que es importante tomarlo desde el otro lugar.</p>
E.2.37	<p>D: ¿Le entregas mayor importancia al desarrollo teórico por sobre lo práctico dentro de tus procesos de creación en el teatro?</p>
E.2.38	<p>H: Yo creo que es muy importante y muy propio del arte contemporáneo aproximarse desde una comprensión teórica, creo que en las escuelas donde trabajo, salvo la academia, hago 3r y 4to año y hago poética contemporánea, mi materia obliga es teatro... Yo prefiero enseñar teoría postmoderna, no me gusta mucho realizar, lo hago también, el teatro post-dramático, prefiero estar en actitud de la teoría postmoderna en término de la construcción de lenguaje, en la sociedad postindustrial que es el periodo en el cual estamos, pero creo que es muy importante porque creo que sin la teoría teatral en este caso contemporánea, tú solamente puedes aproximarte a un montaje y con</p>

suerte comprenderlo formalmente, creo que es muy importante para un creador y para un profesional es tratar de entender, dilucidar, los principios que articulan una creación artística, a mí me ha pasado que he hablado con un curso que egrese y me decía, no me encanta estado vegetal y es bacán, súper, sí es bacán yo también la encuentro increíble, si... ¿Pero por qué es bacán? No porque es bacán... ¿No pero por qué?. Hay que poder racionalizar y decir, el plano de construcción visual, la mezcla de la imagen con la palabra, los juegos de soporte, de construcción escénica, el diseño... Me parece que es muy importante entender aunque sea básicamente que articula un trabajo, porque si no me quedo con la primera impresión de que huao esto es increíble, me volví loco... Pero es como que si yo voy a un concierto de música y me peló el cable y me encanto, bacán... Pero un músico me va decir, si, sabes que estos usan en tal afinación, fíjate cómo está la mezcla de sonido o que preponderancia tienen las guitarras, o que la base rítmica siempre va quebrando o doblando en no sé qué... Yo espero ir para allá, creo que es muy importante hacer el ejercicio que, obviamente el teatro es un arte vivo que te conmueve y no entra por la mente, yo siempre he pensado en eso, creo que es una experiencia, creo que las personas cambian con las experiencias, si una experiencia te puede hacer cambiar como ser humano digamos, no una idea... Una idea también pero creo que es mucho más fácil por la experiencia y sobre todo nuestro mundo tan lleno de ideas y tan lleno de... Me pasa entonces que creo que sin embargo es importante hacer ese ejercicio y poder racionalizar, analizar y entender lo

	<p>que está ocurriendo también, porque además no es solamente entender lo que articula un espectáculo, sino también el por qué llegamos a estos principios de articulación de trabajo, eso no es un accidente, eso tiene que ver que los contenidos contemporáneos también requieren formas contemporáneas, yo puedo tener un contenido tremendamente del hoy usando una forma... Salvo que sea capaz de hacer el ejercicio de ir hacia atrás rescatar una construcción formal y revalidarla en el hoy, que eso es algo que también es un ejercicio y que tiene nombre también, como estructura de creación de lenguaje, pero que es muy importante entender desde los ejes básicos de un trabajo como construcción visual, el trabajo interpretativo y el soporte de contenido, básicamente poder analizar desde esos tres ejes y de ahí obviamente toda la dimensión del espacio que es fundamental en el teatro contemporáneo y para eso tenemos en el día de hoy hay mucho estudio, hay muy buena teoría también, creo que es muy importante poder abrir la cabeza esa comprensión porque si no se puede estar siempre en el taller de teatro que es como me pasan cosas, siento cosas, la paso bien... Pero creo que una universidad tiene la misión de ir más lejos.</p>
E.2.39	D: ¿Cómo llegaste a realizar clases de teatro?
E.2.40	H: Yo Salí de la universidad el 87, ya estaba dirigiendo, después fui a argentina y volví con el teatro provisorio, de ahí dirigí otra obra, de ahí dirigí en el teatro la católica la historia sin fin y me llamó un curso del Gustavo Meza para que le hiciera clase, el curso dijo queremos que el Horacio nos haga clase, un curso que se abrió, fueron dos proyectos, no

	<p>recuerdo bien, pero me llamó para que les hiciera clase pero que no les hiciera clase en la escuela, yo les hacía clases en Ñuñoa y el examen lo dimos en el teatro y fue un egreso, una Antígona que hice. Y paralelo también me llamaron de la Católica para hacer un ramo y empezó como que me fueron llamando, la primera vez que hice clase fue en el 92 si mal no recuerdo. Hice clases hay, en la católica, en algún momento hice en Gustavo Meza, después trabaje en el ARCIS como 12 años, después renuncié me aburrí un poco y me fui, fui hacer una película al sur, después empecé hacer clases en la UNIACC, he hecho clases en la Finis, en la mayor, en el sur, me fueron llamando... Es que naturalmente los profesores de actuación somos directores, es algo muy simple de entender, la dirección teatral de un proyecto siempre tiene una parte de docencia, porque tengo que explicarle, poder transmitirle a un elenco donde estamos y por donde más menos vamos a caminar y pa' donde vamos, entonces... Y también es algo que me gusta, porque me gusta el contacto con los jóvenes, me gusta mucho de la docencia que te obliga a estar al día, a estar estudiando, te mantiene en entrenamiento teórico también, te mantiene estudiando, planificando clases, resolviendo problemáticas metodológicas e igual los últimos 10 años se ha hecho mucho más complejo ser profesor, es más complejo, los estudiantes llegan peor preparados, los niveles de atención y concentración son mucho más frágiles...</p>
E.2.41	<p>D: ¿En qué sentido mencionas eso de peor preparados en los estudiantes, es un amplio sentido o vas a un punto en particular?</p>

E.2.42	<p>H: No, en un amplio sentido y transversalmente, de comunas, barrios, clases sociales, es en cuanto a la problemática de educación social, de país. Primero también porque están más bombardeados, las generaciones contemporáneas están mucho más bombardeadas y están bombardeados de harta mugre también... Y no hablo del reggaetón, hablo de otras cosas, entonces muchas veces me he pillado con colegas en un carrete o en un contexto extra... Como oye si, debiera haber un ramo de cultura general para tener, mucha gente de repente pasa que te empieza a preguntar por referentes y el 70% de referentes de un curso son Disney, lo cual es grave, es muy grave. Insisto que es transversal, desde las Condes al otro lado, es complejo porque también... Sobre todo los profesores que hacemos 3er y 4to año que nuestra pega no es nivelar, no es rellenar los vacíos, se supone que si ya está en 3ro ya ganó un par de peleas y 3ro es un año de dar frutos también, pero bueno, así es la vida no más, es parte del trabajo y como que ahora el problema está en que como que hay tantas cosas tan asequible eso no te deja ver bien, como tú tienes varias maneras de esconder algo, una esconderlo y que no se vea y lo otro es rodearlo de millones de cosas similares, entonces tampoco se ve, es como... Pasa un poco eso, es como estudiantes hablemos hoy día de un pintor medieval, si Picasso, he ya medieval, medioevo, el año 1000 no el año 300, entonces también... O los niveles de comprensión de lectura y sabe lo que pasa también yo creo que como uno es director de teatro independiente naturalmente uno habla pedagógicamente desde ahí, yo no soy una persona que haga pedagogía y</p>
--------	---

no haga obra, no, no podría y tengo mucho respeto con las personas que son solo docentes ojo, no las pelo, yo sí creo que la escuela debiera tener un nivel entre docentes, docentes y docentes artistas, creo que eso es el mejor, me parece que es la mejor combinación porque obviamente me parece que está bien que hayan profesionales de la docencia y que este hay 24/7 en ese tema, pero creo que es muy importante también que eduquen, o que intenten educarte artísticamente personas que están hablando desde donde trabajan artísticamente, estar con esa mixtura por que el estudiante va al mundo real, él vive en la burbuja, estudia en la burbuja pero va al mundo real, porque el profesor artista vive en el mundo real y viaja a la burbuja, entonces digamos se va haciendo, es como que si fuera un curso de astronauta y el otro viene de marte, entonces de alguna forma te lo transmite como es allá afuera que es muy distinto, yo una vez decía en un curso y diría saben muchachos si esto fuera un proyecto la mitad del curso está despedido, te lo dan ahora, pero como no es un proyecto, no tiene un rojo no más, pero reflexionenlo porque cachay... A mí por ejemplo no me gusta mucho lo sobreprotectoras que se vuelven algunas escuelas, creo que es lo peor que le pueden hacer al estudiante, ósea haya afuera es: Hola ¿Te sabes el texto? No... Ok, siguiente, ¿sí? Veámoslo, ha, oye ¿podría? Lo siguiente... como, el mundo real y concreto es rudo, entonces tienes que tener claro que estay peleando, que estay defendiendo no es un mundo como tiernuchi, rico buena onda, entonces creo que esa labor es importante que ocurra también, con todo lo bonito, también el mundo haya afuera es precioso, pero... Entonces me

	gusta mucho eso, el contacto con los estudiantes, los jóvenes, me gusta también ayudar a formar gente, yo les he hecho clase a más de 200 personas.
E.2.43	D: Tomádonos de los mismo... ¿Cuál fue tu primera clase, la primera clase que impartiste? ¿Qué trabajaste, donde, con quienes?
E.2.44	H: Ósea la primera vez que fui profe universitario, fue con el curso que egrese de Antígona de Gustavo Meza, esto fue en Ñuñoa en esa casona que hay un poquito más arriba de la plaza Ñuñoa, la calzada que está al lado sur de Ñuñoa, no al lado norte y que entras como a un jardín grande y hay esta esa casona, en la sala de arriba a la cordillera, segundo piso a la cordillera la que da al jardín y por supuesto que entrenamos y seguramente después leímos el texto, no, seguramente después, después del entrenamiento y un par de ejercicios actorales empezamos a ver cuál iba a ser el proyecto que íbamos a montar
E.2.45	D: ¿Y antes de eso? Existió algún acercamiento al espacio de la docencia, algún taller o quizás dentro de la misma compañía ¿Algún entrenamiento que te tocó dirigir a ti? O algo por el estilo.
E.2.46	H: Si, mucho, muchas veces con el teatro provisorio que nace el 87 ósea el 86, claro teníamos a alguien a cargo del entrenamiento, creo que la María José hacia el entrenamiento y después yo daba un ejercicio de creación y tenían 30 minutos para prepararlo, que es algo que me gusta mucho cómo revisar una materia corporal o actoral y ya, 30 minutos y muestra al toque y vamos viendo cómo van discutiendo y los vamos criticando entre todos, de eso hicimos mucho, mucho entrenando en parques, como diseñando

metodologías, como el entrenamiento tiene esa capacidad de concentrarte de hacerte rezonar, de apagarte la cabeza también y prender el cuerpo, cuando digo el cuerpo digo como prender el cuerpo vivo del actor, no un cerebro dentro del cuerpo, me explico, lo que digo es que el actor piensa con el estómago, con todo el cuerpo, siente con todo el cuerpo, escucha con el cuerpo, como autoformarlo en eso.

Una vez me invitaron a Concepción a hacer un taller y fui y como Cuti era de Conce, fuimos todo el teatro provisorio y más encima como 3 amigos se pagaron el pasaje y llegaron igual, total había que llegar. Hicimos un taller montaje sobre la cruzada de los niños de Brecht, que después hice en un examen, donde estaba el curso del Ian e hicimos eso haya con gente de Conce , en 5 ensayos montamos un espectáculo y hay conocí al Álvaro Henrique que toco guitarra para el espectáculo y Jorge Lobos toco trompeta para el espectáculo, la Carmen María Burmaisten una violinista, el Cuti hacia la música y ese espectáculo lo dimos hay donde se quemó a lo bonzo el señor de Conce en dictadura, hay mismo como pa´ 1000 personas, hay actuaba por ejemplo la Angie Murra que era una chiquilla de 17 y actuaba el oso el batero de teatro de ocasión, su mama es la Jimena una teatrera de Conce y cuando muere el niño judío era “... tararea la melodía...” En violín y trompeta, que cuando estábamos terminando la Negra Ester con Andrés Pérez, llega Jorge Lobos trotando y llega donde estaba yo, Horacio estoy desesperado el Andrés nos pide cosas y ya no se me ocurre nada ¿Puedo usar para el final ese tema callejero? Úsalo, que te importa, pa´ eso está. Y

	<p>esa melodía de la Negra era de ese callejero. Es un ejemplo de lo que logramos nosotros en los encuentros, en la mixtura de disciplina, porque hay nos encontramos, después los 3 Vivian en mi casa y después hicimos una obra de teatro juntos, no eran nadie, eran unos chiquillos flacos de conce, en mi casa, la casa del teatro Provisorio, mi compañía tenía una casa hay en romero, arrendaba una casa... Ese también es un recuerdo muy bonito.</p>
E.2.47	<p>D: Quizás pasando a otra cosa, respecto a tus planificaciones ¿Cómo realizas la planificación de tus clases?</p>
E.2.48	<p>H: Mira, primero siempre hay como una primeras tres clases que es como unas clases de diagnóstico, que se supone que segundo año deben estar todas estas competencias, pedagógicamente hablando operativas, pero también hay cursos que cantan, hay cursos que bailan, hay cursos que son acróbatas, hay cursos que son unos cerebros, hay cursos que están temerosos, hay cursos que vienen dañados, hay cursos que son alegres, son demasiado alegres y chispeantes y bullicioso... Entonces esa semana de diagnóstico es una semana también de... Yo por ejemplo siempre planifico lo que voy hacer, en general por etapa, lo que te decía antes de mis hermanos ingenieros y todo, como muy por etapa, porque también en la medida que voy avanzando de una etapa a otra voy sabiendo si voy combustible a favor o en contra...</p>
E.2.49	<p>D: ¿Le haces una evaluación?</p>

E.2.50	<p>H: Claro, pero además si yo digo: Crear la primera aproximación de imágenes hacia tal trabajo, me va tardar dos clases, si me tardo seis, es que naturalmente ojo estoy pensando en que voy a ir a tal velocidad pero parece que voy a ir más lento y no es llegar y poner la máquina porque les puede hacer daño, habitualmente uno planifica pero siempre vas revisando el curso, como un avión, es como que nos tocó mucho viento en contra, vamos atrasados pero más allá lo ganamos. Naturalmente es un trabajo mental pero que también baja al aula, al oficio, al contacto directo, entonces en esa etapa primera obviamente el curso está planificado de pe a pa antes de partir, pero cuando lo bajas a la implementación completa, uno tiene entrenamiento, diagnóstico y primeras aproximaciones escénicas porque cualquier curso con cualquier profesor, sobre todo práctico lo primero que hay que hacer en las primeras dos semanas en paralelo a la materia que sea práctica, es tener un lenguaje común, que entendamos lo mismo cuando alguien diga emoción, que entendamos lo mismo cuando alguien diga silencio, que entendamos lo mismo cuando alguien diga atención, que es algo que nos demuestra el teatro independiente, yo con mi compañía hay cosas que las puedo hacer en un mes, pero con otro grupo lo podría hacer en 3 meses, porque, porque con mi compañía ya tiene un código, un idioma, experiencias comunes, nos conocemos pa' arriba y pa' bajo, es una maquineta que está aceitada y funciona, es un autito de carrera, no es lo mismo que... Hola Juan, María Teresa, oye Ricky, Juanita, Yo... Hay que generar esa capacidad de potenciar lo mejor del otro... Como te estas</p>
--------	---

conociendo, entonces esa experiencia se baja a la clase desde esa óptica también, que desde tú vas diagnosticando y ves que si el curso es un curso que tiene muy buenas imágenes e ideas, pero piensa pésimo, ósea piensa pésimo en términos de que le cuesta mucho poner un concepto de trabajo o una conceptualización simple lo que quiere hacer, sin embargo lo hace, entonces hay que reforzar el área intelectual, o tienen un idea increíble y toda la cosa, y tú le dices sí y su muestra es pequeña, entonces hay que ver de que por que estas ideas no llegan allá como potenciar aquello, o muchas veces nos pasan que entras a cursos que tiene problemas internos y obviamente los problemas internos también influyen en lo pedagógico, no somos profesores de periodismo donde decimos: esto es Matriujan, así se hace una entrevista, así se hace no sé qué, y voy pasando materia y la obligación del otro es aprobarla no más, si no que acá vamos generando porque vamos a tener un producto también, un producto a mostrar que es la muestra del proceso, y también tiene que ver con entender y esto es válido para mis cursos de 3ro y 4to, y también para la academia donde hago teatro de calle, el espacio como una dimensión absolutamente opinante en el arte contemporáneo, el espacio no es un lugar que cuenta una historia, como en el realismo, el espacio no es un lugar donde yo ubico las cosas para que se vean medianamente bien, el espacio es una plataforma de significados y la circularidad habla de una cosa, la frontalidad habla de otra cosa, publico de lao a lao habla de otra cosa, publicó arriba y nosotros abajo habla de otra cosa, etc. Como ahí hay una dimensión del trabajo que es tremendamente

importante porque nos acerca a la liturgia, a los ritos, acto sagrado, lo que sea... Siempre el espacio es un relato, tiene que ver... El cura transita la misa católica un espacio que nadie más transita, los monaguillos van por haya y todo eso tiene que ver con un relato que finalmente están reeditando la última cena, por eso te dan el vino, el vino no te lo dan, te lo muestran y la ostia te convidan si quieres. Entonces como en ese sentido hay una parte que tiene que ver con ir sentando ciertos precedentes, tanto teóricos cuando se puede, tanto de por ejemplo el crear climas escénicos que es algo súper importante en la construcción del teatro de calle, como poder instalar un clima escénico, como la atmósfera, muchas veces en las escuelas que tienen mucho realismo, en la de ustedes no es un problema, pero las escuelas que tienen mucho realismo, es como: Ha pero qué historia estamos contando... Ninguna, están significando una historia, no estás contando una historia, no es lo mismo, ese es otro tema... También entra todo el tema de entender, en la academia eso es súper fuerte porque es muy creativa en ese aspecto pero su comprensión más fiable, más débil, que entender que la construcción formal del trabajo no es algo estético, es una traducción de contenidos, si el personaje mide 3 metros 20 o 3 metros 40, es un signo de algo también, por eso los signos son capaces de transportar contenido, por algo vemos una esvástica y nos alarmamos, entonces en ese sentido también yo te decía, si la clase está planificada de principio a fin el semestre está planificado de principio a fin, pero naturalmente en el camino uno va modulando y viendo que si la cantidad de trabajo, horas profesor, horas

	<p>estudiante que yo iba a gastar en tal materia no me alcanza, bueno tal vez háganlo más corto, en ese sentido yo por ejemplo cuando hice la cruzada de los niños, hice una obra de 25 minutos, con música original en la calle, casi sin ningún objeto con nada y es una lógica, y la otra vez que hicimos para el aniversario de la universidad cuando hicimos en base a rebotando en hojas de parra que era mucho más opinante, política y todo, duraba una hora, entonces tiene que ver también con las lógicas de los procesos te fijas, y de los momentos también... No sé si te respondo.</p>
E.2.51	<p>D: Al momento de tener que realizar una evaluación ¿De qué forma desarrollas esta tarea?</p>
E.2.52	<p>H: Lo que pasa es que, bueno yo tengo un magíster en Pedagogía Teatral, no me alcance a titular porque me puse hacer, me gane muchos FONDART y cosas, salieron dos y al otro año otros dos, entonces me agarró la máquina y después se cerró esa escuela, pero hice un magíster en pedagogía teatral, estoy egresado. Entonces en la pedagogía contemporánea tú, hay una triada, hay un triple eje que tiene que ver con yo evaluó al estudiante por las competencias, vale decir si es capaz de... No, lo voy a decir de otra forma más fácil, hay tres tipos de evaluación fundamentales, una que es actitudinal que es si el estudiantes es capaz de tener la actitud de trabajo que se espera, después si es capaz de lograr las competencias que se espera, actitudinal a nivel de competencia y lo otro es como cognitiva, te pongo un ejemplo; El estudiante diego comprende perfectamente la estructura de la comedia, cognitivamente tiene un 7, cuando realiza su escena de comedia le va</p>

pésimo tiene un 3, entonces a nivel de competencia la entiende pero no la logra y actitudinal mente se porta increíble así que tiene otro 7, es disciplinado, hace sus trabajo, opina, es un motor en el curso... Me entendí a lo que voy, porque también en la medida que tú te enfocas en ese triángulo, ¿puede adquirir los conocimientos, Puede poner en práctica los conocimientos y tiene la actitud correcta? Eso pasa cuando estay en esa línea de construcción de evaluaciones, te saltas el problema de que cuando el alumno no pesco nunca a nadie y pal examen se luce, que es lo pasa a veces, que nunca pesco a nadie y para el examen se raja y era el peor de todos, porque actitudinal mente nunca se le evaluó, entonces es súper importante tener eso porque hay estudiantes que aprenden cosas y les cuesta mucho hacerlas, otros que lo hacen pero cognitivamente no lo entienden y así tú también le vas reforzando donde tienen que mejorar, si es en tu practica no la hagas desarrollar lo de la comedia de nuevo, tienes que ensayar más y buscar y buscar hasta encontrar tu asunto, a lo mejor lo mandas a un taller de Clown que se yo, por ahí lo vamos a destapar por algún lado, pero detecto la problemática y la mando a un ámbito específico, me entiendes, por qué no hay que olvidar que uno cuando evalúa y cuando califica, que son dos cosas distintas, yo estoy viendo que pasa con tu desempeño, yo no te pongo nota a ti, que es lo que el estudiante cree, por eso que cuando al estudiante le ponen un dos y le explicas por que le ponen un dos, obviamente se va enchuchao a su casa, cree que el profesor le tiene mala, o lo encuentra feo, o negro, o rubio, o no sé, en cambio cuando le dice

el profesor; Mira, tu comprensión de la materia está bien, tu aplicación de la materia es terrible y tu actitud frente al trabajo terrible, por que donde te frustras con el trabajo te pones a trabajar aquí y allá, primero tienes que mejorar tu actitud para que tengas mejor tolerancia a la frustración aquí y allá y vemos como ir solucionando cosas, y ese alumno tiene un dos y se entiende por qué tiene el dos y se va tranquilo, porque es alguien que le decreto que era bueno o era malo él, sino que estamos hablando no del instrumento, vale decir el actor, si no que del sonido que emite, eso es súper importante en el mundo... Y lo otro que es como explicarles por qué van a ser evaluados, ahora yo estimo que esto es súper importante hacia el final del curso, porque tampoco yo explico tanto por qué los van a evaluar a la mitad, porque estamos en un taller de creación, eso está explicados desde otro lugar y tampoco quiero que el alumno esté trabajando, como en muchas veces pasa que es post de lo que quiere el profe para que nos vaya bien, yo no quiero nada, yo quiero ver cómo desarrollas tu creatividad y eso implica como resuena en tu este material y esta obra la podemos hacer, verde, café o con bolsas de plástico, pero eso va depender del trabajo del taller, entonces lo que yo quiero no tiene que ver con que tu actúes con esta estética, con este.... Ósea lo peor que puede hacer un profesor es llevar a los estudiantes a su mundo de referencia artística, primero porque a él no le pertenece, yo tengo que motivarte para que ¡A que interesante! Por lo general cuando hago clases de dirección en la UNIACC parto con una sola obra para todos y todos ven el capítulo que quiera, probablemente una obra

	<p>no realista, y algo muy entretenido es que ves la misma escena tres veces y después hay otra escena vista dos veces y otra queda huacha y muy interesante ver que hay distintas miradas de un material, esto enriquece muchísima la clase por qué dices, esto lo trabajaron como algo medio thriller, medio oscura, medio con problemas no resueltos, con traumas que dan vueltas por debajo, estos otros la hicieron súper estética casi minimalista, casi techno, y estos otros se fueron por un lado medio étnico y es increíble todas las posibilidades que tenemos de algo.</p> <p>Por eso yo cuando estoy llegando a la época final, a la muestra final, siempre trato de juntarlos y decir; Chicos esta es la pauta evaluativa del examen. Les leo la rúbrica para que sepan y les digo no se asusten si es lo que hemos trabajado también, no les inventó una rúbrica, no las tengo en un archivador, es lo que hemos trabajado, aparte que muchas rúbricas se van repitiendo, capacidad de diálogo, el presente, el actor comprende el concepto de puesta en escena y es capaz de funcionar fluidamente dentro de él, es un criterio que muchas veces se va repetir, como comprende el juego de la puesta en escena y funciona fluidamente dentro de él, no funciona con dificultad, o funciona increíble, o no funciona o no comprende ni funciona, está en otra película.... Como cuando uno va a un examen y uno dice; Oye porque en este examen contemporáneo hay personajes costumbristas o es el mendigo de la plaza de armas ¿Qué onda? Fue a otro curso y se metió para acá... ¿cachay?</p>
E.2.53	D: ¿Cuál ha sido tu formación sobre docencia teatral?

E.2.54	<p>H: Bueno, primero ejerciendo, como te decía, en la universidad donde yo estudié... Lo voy a decir de otra forma, la educación en los 80 en la universidad Católica al igual que en la Chile eran 5 años y era súper exigente en términos tanto práctico, como también en lo conceptual y todo, más los ramos que nosotros te mencione tomábamos por otro lado y todo, después de eso dirigiendo y realizando proyecto y realizando proyectos de teatro independientes que es lo que quiere decir que uno aprendió a flotar en estas aguas, que no son fáciles, eso genera también una disciplina, una claridad y una capacidad de ser ordenado, eficiente y concreto, entonces eso también creo que es un sumo para poder realizar docencia en la medida en que eres capaz de como tomar, desarrollar proyectos, vale decir proyectos profesionales, pero también vale decir proyectos pedagógicos... Después cuando te decía que venía de una familia de ingenieros, saber racionalizar los procesos, dividirlos en etapas e ir funcionando en base a cómo vas obteniendo tus logros, dicho de otra forma esto también se traduce en la pedagogía en que el estudiante también tenga sensación de productividad, ósea él dice; llevamos un mes y medio y hemos hecho 6 muestras y de repente digo chicos, y cuando vamos a empezar a montar, no un poquito más adelante, y oye pero como si mostramos todo lo que hay guardado de las mejores muestras tenemos 40 minutos, porque tampoco a mi juicio es bueno como empezar a trabajar y ya vamos a montar esto y no hay ningún taller, no hay ningún proceso de búsqueda, salvo que fuera algo muy cortito que hay vas dos cucharadas y a la papa, lo vamos hacer en un mes y medio</p>
--------	--

y vamos al tiro con este trabajo... Y obviamente tome el magister en la universidad del desarrollo de pedagogía teatral y hay no claro nos metemos en el tema comunicacional, hay todo un ramo de evaluaciones, conceptos de la pedagogía contemporánea, ramos hechos por gente de la educación desde el mundo de la educación y nada del teatro también, ramos estéticos, artísticos, etc... Pero de ahí pa' este mundo a mi lo que más me sirvió, todo el tema como de la comunicación y el mundo pedagógico real, digamos el mundo pedagógico no artístico, las clases que teníamos de la gente que venía del mundo de la educación eran muy interesante, sobre todo tuvimos uno de esos que fueron dos días completos, esas clases que son como 8 horas de magister de un sábado y otro sábado, fue como un taller de... Creo que se llamaba taller de Curriculum o taller de rubri... No recuerdo pero estuvo centrado netamente en todo el tema de calificación, evaluación, calificación. Y claro lo que pasa que la pedagogía artística es bien compleja, hay muchas cosas que los innovadores de la pedagogía tradicional, de los colegios me refiero o de educación universitaria pero no práctica, no escénica... De repente dice si, trata de hacer esto y son cosas que el teatro naturalmente ya hace desde siempre, es muy chistoso porque estas clases tienen que ver con generar experiencia, tienen que ver con que las cosas pasen de la cabeza al cuerpo, en cambio la pedagogía tradicional tiene todo en la mente, nosotros no separamos mente y cuerpo... Y lo otro es, yo en mi vida he dirigido, con Onirus son 18 y pa' tra, no sé 40 espectáculos profesionales, entonces también tienes la experticia de... Yo por ejemplo

	<p>como lo que te decía antes, de trabajar con materiales literarios, claro uno dice pucha eso tiene alto riesgo de fracasar, pero claro estas en manos de un director que ha hecho profesionalmente no sé, 8 proyectos en esa línea, luego ya te fijas hay un bagaje formativo a nivel de experiencias, de trabajos que son los que te dan mucha experticia en eso y te capacitan. Eso fundamentalmente.</p>
E.2.55	<p>D: ¿Qué tan relevante consideras la formación sobre docencia en clases de teatro?</p>
E.2.56	<p>H: Yo la verdad pienso, y esto lo hablábamos el otro día con Iria en la sesión de la red de educadores, yo al revés del ministerio si pienso que un estudiante de teatro podría perfectamente tener una salida pedagógica como pedagogo teatral y que eso debería de reforzarlo con un magíster en pedagogía, yo creo que para mí ese es el camino, yo no haría que el haga dos licenciaturas no me parece conducente, y me parece importante que hiciera su salida pedagógica en este caso o aunque no lo hubiera, después que hubiera un magíster en pedagogía teatral, que es algo que debería durar 18 meses, máximo 24 y me parece que con eso estarías listo para... Porque lo que más va utilizar, fundamentalmente son su mundo de parámetros conceptuales y de funcionamiento artístico en un 70% y en un 30% va tener el soporte pedagógico, porque nuestra disciplina no es una pedagogía común y corriente, no es una pedagogía de la mente, es una pedagogía de la experiencia y el teatro presupone eso y los 4 o 5 años de teatro ya te lo dan, entonces no me parece que... Y la historia demuestra que en general</p>

	<p>tenemos mucha gente que ha formado otras personas y todo... No me parece que hayan grandes catástrofes, entonces, a mi yo creo que personalmente es importante pero me parece que la licenciatura más un diplomado que es un año, yo creo que para ejercer profesionalmente con la licenciatura y el magister y con eso estaríamos, con eso estaríamos cubiertos, no estoy de acuerdo con que se debería tomar otra carrera completa, y sí que es importante tener conocimiento de la otra área, primero para poder... Claro por qué si llegas a trabajar en un colegio, cosa que yo nunca he hecho, así que no puedo hablar mucho en detalle, pero si tengo que hablar el idioma, osea yo voy a ser el bicho raro del colegio y voy a tener que hablar el idioma del colegio, y ese idioma pedagógicamente hablando es un idioma que tiene que ver con todo este mundo pedagógico y educativo gigantesco, entonces en ese sentido me hace mucho sentido eso... Y en el mundo universitario también por lo anteriormente dicho, pero... Osea me parece importante pero no tanto para tener que tomar otra licenciatura</p>
E.2.57	D: No lo consideras como algo esencial....
E.2.58	H: Osea me parece importante, pero no considero que alguien se prepare 10 años, 5 y 5 para hacer eso, no me parece... De hecho, mirando la realidad del país, la edad de los estudiantes tampoco me parece apropiada, me parece que... No veo un argumento en contra de hacerlo así, salvo que tienen que hacer todo esto. Porque la pedagogía artística es distinta, la profesora de Ballet no tiene ni un 10% de...Me entiende, que necesite de un 10%, lo

	<p>demás está en su cuerpo, cosa de mirarle las piernas y sus músculos, el profesor de acrobacia lo mismo, por poner ejemplos muy categóricos, pero no... Y por mis estudiantes que hacen clases en colegio y cómo generan los temas pedagógicos, el Víctor Ángel de mi compañía salió, después tomó la cosa de Teatro aplicado de la Católica, que es un diplomado parece, no es un magister, un año y medio y trabaja en un colegio y está contratado, tiene vacaciones pagadas, que envidia... Lo considero importante pero no como insoslayable, para nada.</p>
E.2.59	<p>D: ¿Cuáles podrías mencionar como los principales desafíos al momento de afrontar una clase?</p>
E.2.60	<p>H: Muchas veces, últimamente, muchas veces en la academia también, es súper necesario poder como testear y tratar de aportar en que el clima anímico sea el correcto, muchas veces pasan muchas cosas, o el estudiantado es súper susceptible a lo que está ocurriendo y los lleva a un plano emocional súper complejo, tanto como de realidades políticas, de relaciones... Como muchas veces eso está como una capa muy frágil, muy vibrante, como que si fuera más importante eso que lo que nos juntamos a hacer, entonces hay algo con lo que uno tiene que lidiar también, como con los climas de trabajo, y yo en ese sentido creo que los climas de trabajo es algo que tenemos que construir entre todos, que el curso esté calladito y todos en silencio por que le tienen un terror al profesor no, considero que es un despropósito, y que nos divertimos y nos riamos pero estemos concentrados, atentos y respetuosos, si... Como claro para que un actor se</p>

	<p>abra emocionalmente frente a sus compañeros, tiene que haber un clima de trabajo, a diferencia que una compañía uno ya construyó un clima óptimo, que va pasando por variantes como todo pero ya está, y con estudiantes muchas veces no, como que formativamente no llegaron a 2do o 3er año como con esa conciencia, de que es un tema ético digamos, es una responsabilidad de todos nosotros, como... Ese es uno de los desafíos y el otro yo diría como estar atento a que nadie se sienta como excluido, que nadie se sienta... Porque obviamente mi trabajo es tratar de ir al ritmo, al mejor ritmo posible para ese grupo humano, pero sin olvidar a nadie y ahí es complejo.</p>
E.2.61	<p>D: ¿Cuáles podrías considerar como las condiciones ideales para un proceso formativo en teatro?</p>
E.2.62	<p>H: Lo primero que yo puedo decir al respecto es que yo creo que los medios ideales se construyen, no existen, se construyen, uno convoca, los genera o generamos condiciones, y eso es más haya que yo esté en país desarrollado que tenga todo los fondos disponibles o todas las condiciones, creo que si yo me fijo en la historia del arte, muchas de las grandes obras artísticas la hicieron los artistas cuando estaban en su peor momento de existencia, como personas, económicamente, psicológicamente, sexualmente, etc. Entonces no... Tampoco el medio ideal genera el mejor proyecto, no manejamos la inspiración, eso ocurre, pero sí creo que es una tarea colectiva de preocuparnos de transformar... Me acuerdo de un texto que leí cuando era más chico que decía; Que un lugar sea miserable o maravilloso, no</p>

depende de que sea el piso de mármol o de tierra, depende de qué tan limpio lo tienen, si le colocan flores, si lo adornan, si lo perfuman, si lo... Lo miserable es una condición más del espíritu que de la materia entonces creo que pasa por cómo un grupo humano dialoga con la realidad, y en ese sentido obviamente hay condiciones básicas, como tener un lugar para trabajar, que si necesito audio puedo tener audio, que si necesito colchonetas puedo tenerlas, pero también es como le sacamos partido a todo eso, como nos respetamos haciendo todo aquello, como nos preocupamos de estrujar a los profesores, como nos preocupamos de exigirnos como estudiantes, como nos preocupamos de potenciarnos unos a otros y hacer que el trabajo siga creciendo, entonces creo que hay que entender que nuestro arte, el arte escénico del teatro, es un arte que tiene que ver con la crisis, nunca en la historia de la humanidad no ha habido teatro, desde que existió, y ha habido con dictadura, con pobreza, con mala salud... Entonces también es un tema que tiene que ver con la personal poética del actor, yo el primer callejero que ensaye con el Cuti, con el Boris y la Nacha, lo ensaye en maculo debajo de un espino en la sombra en un verano que habían como 30 grados, y con ese callejero nos fuimos a argentina pasamos el sombrero, estuvimos un mes y medio haya, después nos metimos dentro de los cajones de la Negra Ester, lo dimos en Italia, después.... En fin, de ahí hemos hecho un... Pero nuestro medio ideal era ese sitio eriazo con la sombra de un espino, entonces creo que también los medios ideales se construyen y se construyen no solamente con los recursos, tiene que ver con... A veces no

	<p>se po', estas con una comunidad y te pasan una sala de una escuela y la gente de haya tiene oncesita con pan amasado y palta y cositas de la huerta, como cuando vas de gira, no te dan algo que no es ni caro pero es su mejor regalo también, creo que nuestro trabajo tiene mucho que ver con eso también, cómo poder transformar, así como el teatro transforma la realidad, como es capaz transformar con lo que tengo eso en un lugar ideal. Y obviamente hay problemáticas que a veces son complejas respecto a los equipos, con respecto a veces a poder usar... Ponte tú en el ramo de teatro de calle, cuando yo ayude a escribir el currículum de ese ramo entre otra gente y cuando me llamó el Hugo le dije Hugo, súper bien pero este ramo tiene que tener un presupuesto, porque hay que trasladar cosas, tiene que tener equipo y tiene que tener un técnico, y lo tiene, el ramo es como un mini egreso, tiene un poco plata, tiene... Cachay, porque si no le dije que no puedo, entonces... ósea no sé si te respondo, pero en el fondo no depende de que sea las cosas como en Suiza y que la sala este calefaccionada y todo increíble, si esa es una parte importante y hay que tender hacia eso, eso no sirve de nada si como equipo no somos capaces de transformar lo que tenemos en una flor.</p>
E.2.63	<p>D: y por ejemplo pensando en las lógicas, que de pronto en el contexto universitario se inserta una escuela dentro de una universidad que está compuesta por muchas escuelas y por inquietudes propias de la institucionalidad Macro, pero está el otro fenómeno de los institutos particulares de teatro, las cuevas de nombre, como Fernando Gonzales, etc.</p>

	<p>Ese tipo de espacios más micro que se enfocan netamente en el teatro. Pensando un poco a esta lógica porque mencionabas que era un poco una correlación entre las disposiciones de las personas que componen el espacio y el espacio en sí, lo cual determina las condiciones. ¿En cuál de estos dos espacios según tu experiencia o según tu visión, consideras que se pueden encontrar mejores condiciones? Yendo un poco dentro de esta misma línea, en estos espacios de escuelas especializadas de teatro o en el contexto universitario.</p>
E.2.64	<p>H: mmm, es que yo en realidad no sé qué tan especializado, me pasa que es distinto. Yo creo que hay algo malo en la pregunta amigo mío, porque si tú te refieres las universidades versus el club de teatro o la academia de Gustavo Meza. Creo que ellos están un peldaño por debajo de la formación universitaria, yo de echo eso siempre lo voy a defender, porque si alguien me pregunta, oye mi hija quiere estudiar teatro y yo le digo mira estudia donde quiera pero que sea en una universidad, para que toda tu inversión de tiempo, trabajo y dinero se vea reforzada por una licenciatura, porque después tu hija se puede dedicar hacer un magister en terapia de arte para ancianos y se puede ganar la vida con eso... En cambio en un instituto, ahora sería distinto y hay entendería tu pregunta si es que en chile, que no hay, hubieran conservatorios de arte, donde hay música, danza y teatro, que es lo que ocurre en el resto del mundo y Europa...</p>
E.2.65	<p>D: Quizás la pregunta iba a... Por qué claro, en el contexto universitario uno tiene el acceso a esos espacios de profundización, de una u otra forma,</p>

	<p>pero quizás pensando en el proceso formativo, concreto de un estudiante de teatro, en este caso son escuelas que tienen cierto foco más profundo en la interpretación...</p>
<p>E.2.66</p>	<p>H: No, no, yo no creo, si tú tienes en tu carrera, por decirte, yo no sé me la cifra, pero si tú tienes en tu carrera ponte tú 8 semestre o 9, tienes 50 ramos, en esos institutos con suerte tienes 30, entonces no... No digo que sea mejor o peor pero, si hubieran conservatorios de arte es muy distinto porque esos son... es un formato que aquí no hay, la educación teatral en universidades, es un formato bien sudamericano y mexicano, no ocurre mucho en el mundo, las escuelas de teatro en Francia son conservatorios de arte, pero no están en la universidad, pueden tener que ver pero es un conservatorio, porque ellos entienden que la formación artística es una formulación paralela a la formación universitaria, que es lo que pasa en música en la Católica, que creo que entras en primero medio, o entras en octavo, y estas hay y los niñitos van... Claro y ellos están la universidad, pero eso es un conservatorio de música, el chico sale de chelista después de 10 años, no de 4, me cachay a lo que voy, yo te entiendo pero me cuesta responderte porque si hubieran conservatorios artísticos en Chile... Pero yo considero que el club de teatro Fernando Gonzales o la escuela de teatro Gustavo Meza, son lugares donde la formación es inferior a la de ustedes, porque el solo hecho del intercambio universitario, tu estas en un contexto donde estás mucho más permeable a otras cosas y estás inserto en un proceso más grande digamos, por algo ustedes tienen un título de licenciatura y en el otro no.</p>

	<p>Además no conozco mucho, osea conozco esas escuelas, he trabajado en una, pero... Creo que no es buena comparación porque, yo creo que es un peldaño más abajo, osea si yo pienso en la universidad de Chile, la Católica, ustedes, las otras escuelas y el club de teatro o eso... No me da, porque imagínate, tú tienes tu formación al nivel de la historia del teatro, tu formación con ramos como performance, ramos de teatro de calle, son cosas como súper exclusivas, si yo pusiera en una balanza las mallas académicas, la de ustedes dobla a la otra...</p>
E.2.67	<p>D: Claro, de una u otra forma es parte de la apreciación también, respecto a cómo concretan...</p>
E.2.68	<p>H: Sí claro, ahora de un conservatorio no te puedo hablar porque los conozco por fuera, nunca he participado, ósea sé por qué los conozco, tengo amigos y todo pero esa formación es otro rollo, la gracia de los conservatorios es que hay esta danza, teatro y música, el mundo del arte con el arte... Lo que pasa es que aquí nos abrimos a otro tema y es porque se enseña teatro en las universidades, pero eso es otra cosa...</p>
E.2.69	<p>D: ¿Qué aspectos del contexto universitario podrías rescatar como ventajas del proceso formativo de estudiantes de teatro?</p>
E.2.70	<p>H: Si, bueno yo creo que... Universidad significa la unidad de lo diverso y creo que en ese sentido a mí me gusta que esté la educación artística al interior de la universidad y me gustaría más si tuviéramos un poco más de licencias, que ya voy a explicar cómo, pero me gusta porque... tiendo a querer creer, cosa que la realidad me golpea un poquito en la cara, pero a</p>

querer creer, sería bonito estar pensando que en mi país, o en nuestro país universitariamente forma a los médicos, a los profesores, a los ingenieros, a los científicos y a los artistas, como si los valorar por igual, cosa que no ocurre... pero, por qué valora éxito de los artistas, no valora al artista, entonces hay tengo... hay esta mi problema también, me gustaría que dentro de los cánones de formación artística universitaria, hay cosas que están muy al debe como los ramos de historia del arte, como todos los conceptos de formación estética que un artista debe tener, tampoco es pedirle que le hagan 20 ramos extra, es tener 4 ramos extra, que tengan primer semestre, segundo semestre o tercer semestre y no uno, que en el fondo es como se nos va metiendo el mercado en la educación, creó también una cosa que tiene al debe la formación universitaria es que tiende, no es que no prepara a sus estudiantes para su mundo laboral, con esto no quiero decir que sea una escuela dentro de la universidad, que sea utilitaria, como prepararlos para el mercado, no, como que prepararan los ingenieros para las minas, no... Pero si para la realidad de la autogestión, la realidad de los niveles básicos de producción, la realidad de que van a trabajar... ahí hay un punto súper raro que la universidad siempre vive en esta burbuja como divorciada del mundo real y eso yo creo que no está bien, por eso aunque la acreditación te pida seguimiento a los egresados, cuantos trabajan, cuántos no... o a mí por ejemplo que trabajó en proyectos grandes, contrató muchas veces a estudiantes para los proyectos y me llaman los pares evaluadores como ya... Ustedes contratan estudiantes, el perfil corresponde

	<p>y todas esas cosas, pero claro más allá de cumplir el rito obligado de la acreditación, falta... hasta en la difusión de los portales universitarios, como mira nuestros estudiantes están en Santiago a 1000 en tal obra, hola el profesor que hizo tal espectáculo contrató a 2 estudiantes de la carrera para tal cosa, acá hay un video, ni siquiera hay, porque falta... claro que tiene que ver con el mundo de la industrialización, la universidad hace lo que tiene que hacer cómo formar a gente aquí y allá pero les falta como esa mirada, que vivan insertos en un país. Con esto estoy hablando de todas las universidad, de la más enpirigontada a la más humilde, entonces y hay claro hay tiene que ver como... esas cosas se pueden potenciar con extensión, con invitación a conversatorios con creadores del momento, invitación a conversatorios con el mundo del arte corporal, invitación de conversatorio de actividades extra programáticas para la escuela con respecto a la producción o invitación con respecto a una clínica FONDART... Porque si no ellos salen y dicen pucha hay que mandar un proyecto y como se hace un proyecto, me pasa mucho que salen muy... Por eso te decía que me gustan mucho los profesores que ejercen porque de una u otra forma hacen un link de los estudiantes al mundo real, como para que se hagan la idea de pa' donde va y no salgan de una, en un plano netamente teórico, una idea de la realidad que está en su cabeza, en ese sentido creo que hay que... se debiera profundizar.</p>
E.2.71	D: Como docente ¿Qué dificultades te ha presentado desarrollar clases de teatro en el contexto universitario?

E.2.72	<p>H: En algunas universidades he tenido problemas con las giras y en otras universidades... Por eso trabajo en la UNIACC muy contento, porque si yo me tengo que ir de gira dos semanas pa' otro país, pal sur o lo que sea, yo aviso, me pongo de acuerdo con el curso, a veces recuperó dos clases antes de irme, dejo programadas la otra recuperación en el sistema digital de asistencia y todo ocurre sin ningún problema, obviamente ellos hacen las clases normales con mi ayudante, pero ya están recuperadas 2 y si falte 6 vuelvo a recuperar las otras 4 y el semestre sigue, cómo entiende esa realidad del profesor que ejerce, pero otros lugares son más quisquilloso y bueno yo hay siempre voy a tener problema porque naturalmente, como en la academia cuando hablo con el Hugo, Hugo lo que quería pero yo en diciembre generalmente no estoy, Ya me pilla la máquina y empiezan las cosas, viene teatro a mil y viene el verano, entonces tratamos de hacer examen las últimas semanas de noviembre y hay nos ponemos de acuerdo, y lo entiende por qué no es que no quiera... Entonces a veces, tienen que entender que uno ejerce, si lo toman como es que no oye es tu trabajo cómo vas a faltar, no pó es que mi trabajo es que soy director de teatro, por eso soy profesor de teatro, por eso... Está todo ligado digamos, no es que... No me fui a filmar un comercial, fui a hacer una gira por Llanquihue, Maoyin, Puerto Montt que rico comiendo ostras chilenas... No sé, a veces he tenido ese punto y lo he discutido ampliamente con Grifero por este tema cuando trabajaba con él en el ARSIS... Y también como... Pero ya lo aprendí, al principio me costaba, me costó como entender, a veces me dicen no, yo</p>
--------	---

	<p>tengo que enseñar tal materia y a veces enseñaba la materia como separado de mí y de repente después de como 8 años de hacer clases me dije no po', yo tengo que enseñar la materia como la veo, ósea como es, pero también como... Porque si no se empieza hacer como, me empiezo aproximar desde un lugar como técnico y no humano. Y cuando hice ese click muchas cosas mejoraron mucho, al principio trataba de hacerlo bien, haciendo la cosa lo más purista con respecto a enseñar realismo, después dije no po', la verdad es que yo no creo mucho en los realismos, creo en otras cosas, entonces empecé a darle una segunda vuelta y me empecé a mover hacia otros ramos y otras cosas, y lo pase mucho mejor yo, por ende todos, por ende mis estudiantes y todo eso.</p>
E.2.73	<p>D: y en el otro aspecto ¿Cuáles han sido las mayores ventajas de hacer clases en el contexto universitario?</p>
E.2.74	<p>H: Lo principal es el contacto con los jóvenes ¡La sangre joven! Es muy enriquecedor... A mí me da risa, porque yo en la red de compañías me meto a las reuniones y de repente hay 5 ex-alumnos míos, o voy a un lugar... Los últimos 5 años me empezaron a contratar mis ex-alumnos que ahora son gestores culturales, que están a cargo de un lugar; "Horacio, ven con la compañía, No profesor lo que usted quiera". También me está empezando a dar esa vuelta también... Como en lo personal un sentimiento muy tibio, muy grato de haber ayudado a formar a esas personas que están ejerciendo, eso es muy bonito, como... Y el contacto con la gente joven que te obliga a refrescar mirada y siempre estar en la inquietud de estar</p>

	<p>actualizándote, investigando, leyendo, estudiando teoría, informándote, eso me gusta mucho del mundo pedagógico, que es un lugar donde hay mucha información circulando, mucho pensamiento dando vuelta y se abren muchas posibilidades. Me pasa que a veces cuesta dialogar con las dos cosas, porque es tan rudo sostener un proyecto de compañía, tan rudo sostener los proyectos culturales en nuestro país, que a veces se hace un poco agobiante, te demanda tanta atención tanto tiempo, mucho más del que debiera, pero con la edad uno va aprendiendo cómo ha dosificar y va aprendiendo a moverse mejor en esa adversidad.</p>
E.2.74	<p>D: ¿Crees pertinente realizar una selección de estudiantes para el desarrollo de un proceso formativo en teatro?</p>
E.2.75	<p>H: Si, creo es primero por respeto a los estudiantes, porque en la medida que yo tengo un proyecto pedagógico, ese proyecto pedagógico requiere ciertas exigencias mínimas, a nivel corporal, a nivel vocal, a nivel intelectual, entonces... Es distinto que yo quiera hacer un curso, o tener un taller o tener algo donde eso no exista, a que yo no filtre a nivel de pre-selección, entendiéndolo que no todo el mundo tiene capacidades artísticas profesionales que puedan llegar a ser profesionales, ósea no todo el mundo toca piano, no todo el mundo canta, no todo el mundo... Me entiende, el arte tiene algo también, como una actividad específica, no hay 2000 Freddy Mercury... Cuando eso no ocurre sospecho fuertemente que es un tema netamente de negocio, si no fuera por el negocio, osea me entiendes... como entran, cualquier persona. Si es al revés, que yo quiero formar a todos</p>

	<p>los que quieren llegar, bueno, creo que debería hacerme cargo y para eso tengo que hacer o un taller amplio, que dé hay viene un segundo paso, pero como que... Yo creo que hay que audicionar, me parece saludable, de hecho yo cuando hago proyecto con actores invitados, generalmente audición, me parece que es una actividad súper saludable porque, si alguien se gana un rol llega muy seguro a ese grupo humano a trabajar, al mismo tiempo son bonitos esos desafíos, yo estoy de acuerdo con eso.</p>
E.2.76	<p>D: ¿Qué condiciones consideras como mínimas para participar de un proceso formativo en teatro?</p>
E.2.77	<p>H: Escuchar, tener muchas ganas, ser honesto y tener una buena capacidad del ridículo, creo que esas son condiciones muy importantes, que uno pueda reírse de uno, que uno pueda... Pero ser honesto y tener muchas ganas, como... Los alumnos llegan de 4to medio a la universidad y todo lo que le enseñaron a nosotros no nos sirve, porque no saben quiénes son, no saben que les gusta... Y tienen muchos problemas para relacionarse desde su subjetividad, a mí no me interesa el árbol, me interesa el árbol que ve el estudiante, es como un cuadro de Van Gogh, todo el mundo tiene una pieza con una cama y una silla, pero yo cuando veo a Van Gogh veo su cama, su pieza y su silla... ¿Qué hace él? Me comparte su subjetividad, eso yo lo quiero en un estudiante, no quiero a alguien que me haga todo lo que yo le diga.</p>
E.2.78	<p>D: Las condiciones que mencionas están en un plano más actitudinal, en como yo me presento y dispongo al proceso, en como yo me entrego de una</p>

	<p>u otra forma en afrontar las dificultades, pero en cuanto a dificultades o condiciones, de carácter físicas, ¿consideras que hay algún mínimo de condiciones que limiten a alguien a participar en un proceso de formación en teatro?</p>
E.2.79	<p>H: Osea creo que hay un mínimo, pero creo que... No necesitamos ha... La única escuela que te hacía evaluación en calzoncillos o ropa interior era la chile, sospecho que no era por problemas o por un tema muy metodológico, creo que era... Pero... osea pueden haber personas con corporalidades distintas, pueden haber gorditos, flaquitos, altos, bajos, guapos, no guapos, da lo mismo, ese no es el punto el punto es que sea... Por eso cuando digo la subjetividad estoy hablando también de eso, en el fondo ¿Quién eres tú en el mundo? En primera instancia, soy... Como alguien se pare, por eso digo también la honestidad, lo que pasa es que lo actitudinal en nuestra pega, es más de la mitad de la pega, si yo pienso que no lo voy a lograr, no lo voy a lograr, si yo no me creo el cuento que soy un roble que tiene 150 años en escena ¿Quién lo va creer? Entonces lo actitudinal es muy importante. Y en relación a lo otro, claro... Yo una vez tuve una alumna que tenía como una joroba y entonces era... Las clases de corporal eran súper complejas y todo, pero bueno igual algo se hizo cachay, por otros lados, el cuerpo tiene muchas variantes. Pero no hay como una selección como... que queden del perfil de... Quiero puros Benjamín Vicuña, no se trata de eso, por supuesto que no, pero si como... Es muy importante formar a un actor, es alguien que va transmitir muchas cosas al resto, luego eso</p>

tiene que ver con una actitud, tiene que ver con... Obviamente no una personalidad porque son muy chicos, no están saliendo, pero sí con una... primera aproximación sensible y claro aspectos vocales, corporales, pero yo creo que sobre todo actitudinales, porque lo demás se aprende. Los mejores profesores de voz fueron personas con problemas de voz en su generación... ósea puff. Una amiga mía que cuando chica tenía este yeso con un palito entre las piernas, una amiga cubana, el doctor le dijo a la mamá, oye espero que tu hija pueda caminar normal algún día... La niña es mujer de goma, seleccionada por el circo del sol, una carrera en el circo en chile, en cuba... en todas partes, osea lo demás se aprende, pero ser honesto cuesta aprenderlo, hablar desde, ser honesto como decir, no se a mi estas flores como que me dan pena porque recuerdo cuando mi abuelo se murió... Cachay ese contacto contigo mismo es súper importante, esa es la gracia digamos del trabajo del actor también, el actor es alguien que hace visible lo invisible, entonces si él no lo ve de alguna forma que me va transmitir, obviamente lo puedo entrenar y desarrollar más pero... Además que no somos todos iguales, yo pienso eso, no todos tenemos todos los talentos, esa es la gracia de la existencia.

Pero no es una selección de los mejores y cuerpos perfectos, no, no tiene que ver con eso, tiene que ver con evaluar íntegramente a alguien, como eso...

### Anexo 3

Entrevista: Cristián Marambio n°3

C: Cristian Marambio

D: Daniel Román

E.3.1	D: ¿Cuál fue tu primera experiencia en el teatro?
E.3.2	<p>C: Mi primera experiencia en teatro fue ver una obra de teatro he... el hombre de la mancha nos llevaron del colegio ha...al a lo que es ahora el teatro Baquedano el ex teatro Baquedano y vimos el, el hombre de la mancha fue bien marcador en cierto sentido porque yo no tengo recuerdo anteriores de ese en relación al teatro, a estar en un sala de teatro en un oscuro total, como, cómo ha en el fondo la potencia de emersión en el teatro.</p> <p>Porque igual es diferente ver teatro de calle o ver teatro en un gimnasio que estar en una sala que tienes oscuro total y se prenden las luces la teatralidad y todo ese rollo ¿no?</p>
E.3.3	D: La cercanía de esa experiencia completa.
E.3.4	<p>C: Claro, claro. Si, bien inmersiva Y yo creo que hay que fue la primera obra que recuerdo.</p> <p>Y ahí fue cuando yo ósea, sentí como, como este sentimiento, de que las ganas de estar ahí del otro lado ahí, yo no quiero estar acá</p>

	<p>Y también como que me enojaba que la gente que mis compañeros metieran bulla como que shhh... ¡cállense quiero escuchar! inmediatamente el teatro me encantó.</p>
E.3.5	<p>D: Ese primer encuentro con las ganas de estar arriba y no tan solo estar sentado viendo desde el espacio del espectador.</p>
E.3.6	<p>C: Claro también de encontrarlo tan bonito, tan bacán, tan bacán los actores, tan bacán las luces, tan bacán los colores no, pero sí. Fue una experiencia muy relevante y cuando me planteé que quiero ser, me acordé de esa situación y dije ah teatro, y en relación a la primera experiencia escénica fue muchísimo tiempo después. Lo que pasa es que yo creo que fue posterior a haber decidido estudiar teatro, es que claro mm si fue... Quizás la manera en la que yo llegué al teatro yo no decidí a los 7 años que quería ser actriz o actor, en mi caso yo tuve esta experiencia en que el teatro, me encanto por así decirlo y luego se me olvido y después, eeeh... yo no era buen estudiante en el colegio me aburría mucho me arrancaba, estaba metido en política como otros rollos.</p> <p>Entonces cuando Salí del colegio yo esperaba que me fuera muy mal en la prueba de aptitud académica y... en ese tiempo se llamaba prueba de aptitud académica, en esos años quizás porque no era una prueba que medía conocimiento sino que media aptitudes para el estudio para lo académico.</p> <p>Y claro mi problema no era de aptitud sino de actitud. No me interesaba para nada el colegio, el colegio era una pérdida de tiempo tremendo un</p>

lugar al que solo iba, me iba a aburrir al colegio y no repetía porque no quería pasar un año más en el colegio, esa era como mi motivación. Para pasar de curso. Era Un año más de esto no me lo banco. Entonces estaba súper confundido no había pensado, porque no había decidido nada y me fue bastante bien, entonces mi familia descorchó una botella de champán... mi familia no era muy pudiente en esa época.

Eh, entonces como que no nadie se lo esperaba entonces me empezaron a presionar porque yo estudiara algo y yo como para poder dejarlos tranquilos dije teatro, ósea en realidad ni siquiera dije teatro, fui a la Chile y la chile te entregaba una de estas hojas que eran antiguas como de fax largas. Tu metías tu Rut y te entregaban una hoja con la que te alcanzaban y agarró la hoja y la primera carrera que aparecía en la lista era actuación teatral, licenciatura en arte y convención en actuación teatral en la chile y en ese momento fue como ah verdad que a mí me gusta el teatro ahí como que me acordé de esta situación y claro, y me inscribí para la prueba y fui a dar la prueba no cachando nada osea de verdad que nada absolutamente nada de teatro, nada de nada. Y como creo que fui tan... como desapasionadamente a solo darla me fue súper bien en la prueba pero claro yo tenía de notas, unas notas horribles y en ese tiempo las notas tenían un porcentaje yo tenía no se creó eran como alrededor de 750 como en la prueba de aptitud académica, pero mis notas ponderaban recuerdo 320 puntos, mis notas llevaban un puntaje que era terrible, debí haber salido del colegio como un 4.2, una cosa así.

	<p>Y entonces tú dabas la prueba en la chile y tu quedabas o no quedabas, había como una selección, y ese grupo que quedaban, se re ordenaba por puntaje de prueba y en ese reordenamiento eran 28 vacantes en la chile y yo quede en el lugar 29 y en esa época existía la chile y la católica que eran las únicas dos escuelas que yo conocía , también existía las academias como, la escuela de Fernando González, la de Meza y había otra más que era la de Cuadra y esa eran todas las escuela de teatro que habían en Santiago, porque se habían cerrado recién otra que se llamaba Alberto abre. Entonces, pero yo no tenía idea, para mí existía la chile, la católica y nada más en esa época la chile y la católica abrían desfasadas, ósea un año abría una... La chile abría todos los años pero la católica abría año por medio. Entonces ese año no había ingreso en la católica, entonces yo solo postule a la chile, quede en el primer lugar de la lista de espera, todos me dijeron obvio que va a correr y no corrió, entonces después de eso yo recién empecé a hacer teatro preparándome para entrar al año siguiente... Entonces lo más, como mis primeras experiencias como de hacer teatro fueron en ese año que tuve entre que yo descubrí que quería estudiar teatro y que finalmente termine entrando a una escuela de teatro.</p>
<p>E.3.7</p>	<p>D: Claro de pronto en lo particular de esa experiencia ¿Que rescatas? por ejemplo de ese primer encuentro escénico el tener que interpretar un personaje o dirigir, o qué fue lo que más te impactó de esa experiencia...</p>
<p>E.3.8</p>	<p>C: Claro... En ese momento fue actuar, actúe en un taller en Melipilla, de un tipo que, era de apellido Grey, no me acuerdo como se llamaba</p>

	<p>realmente. Era un loco súper buena. Poco, desde el principio fue como, sentí lo mismo que después sentí durante toda la escuela que era como una carencia técnica, como...yo la sentí en mí, yo no entendía la técnica ni me quedaba tan claro que era la técnica, pero era algo que en realidad le ocurría a mis maestros. Eran ellos los que en el fondo no enseñaban técnica. Entonces claro fue desde siempre, hubo como una falencia técnica, yo siempre preguntaba, pero enseñanos técnica y el cómo que se complicaba entero y nos hacía unos ejercicios, pero había muy poca técnica. Había técnica física, quizá un poco más como ya ocupen harto las articulaciones, como los motores. Por ahí, pero actoralmente no, más bien había una falencia en ese aspecto.</p>
E.3.9	<p>D: Claro, eh tomando un poco de la mano con lo ya comentado con respecto a esta experiencia que tuviste como con ingresar a la u de chile</p>
E.3.10	<p>C: No, no entre a la chile, entre finalmente en la escuela Fernando Gonzales.</p>
E.3.11	<p>D: Ah mira, la pregunta siguiente está orientada en ese sentido ¿Estudiaste en alguna escuela de especializada, instituto o universidad que podrías comentar de esa experiencia universitaria?</p>
E.3.12	<p>C: Claro, ósea en el ámbito de ese año que yo estuve averigüe y la mejor escuela de actuación que había en se momento a mi entender y al de muchas personas era el club: la escuela de Fernando Gonzales. La chile estaba muy venía en menos, estaba como en la UTI. La chile suele estar</p>

	<p>en la UTI, pero ese era un momento especialmente penca, todavía no se generaba.</p>
E.3.13	<p>D: ¿En qué aspecto mencionas esa crisis en que estaba la chile, cómo trabajaban el proyecto educativo, o institucionalmente hablando?</p>
E.3.14	<p>C: De todo tipo, ósea piensa que veníamos saliendo de la dictadura, la dictadura había destruido prácticamente la universidad de chile, la escuela de arte, ósea la facultad de arte hasta el día de hoy mantiene los problemas endémicos de la pobreza, de la falta de gestión, de ahí una serie vicios ahí, y en ese momento lo que ocurría era que había profes muy antiguos que hacía tiempo que no hacían, que no ejercían, que no pensaban en el oficio, se habían quedado como en el pasado. Eran personas de mucho renombre, te estoy hablando de Pedro Morteiro, ósea gente que estaba en los libros de historia pero que ya eran muy ancianitos y estaba absolutamente desfasados de la realidad del teatro y también de la comunicación y de sus estudiantes, entonces la gente que estaba en esos cursos a los que yo no entre, que yo los seguí viendo porque somos colegas, ósea son en muchos casos amigos eh ...sentían que esos señores iban a dormirse ya ,estaban dando pena, eran muy abuelitos y la chile tiene esto que en el fondo no podía sacar a la gente de la chile osea alguien que entra a hacer clases, que está contratado en la chile para salir se tiene que morir. Como, es muy difícil sacar a alguien y menos iban a sacar al alguien que estaba en la historia del teatro y que estaba muy viejito que necesitaba trabajar entonces era una escuela muy estancada y por otro lado estaba la escuela de</p>

	<p>Fernando donde hacía clases el Rodrigo Pérez, el Alfredo Castro, el Ramón Griffero, el propio Fernando, Andrés Pérez, que eran los grandes directores o los directores emergente de ese momento, el Andrés no, el Andrés ya era famoso, Griffero también era famoso, Fernando también era famoso, pero el Alfredo y el Rodrigo eran, estaban ahí como surgiendo entonces me metí ahí. Ahí fue divertido porque fui a dar la prueba, iba mucho más nervioso que el año anterior me importaba más, y eso hizo que diera una prueba no tan relajada como la otra, pero quedé, era una prueba difícil éramos 300 personas tratando de entrar a esa escuela, una cosa así, como una prueba mucho más ruda que la chile, muchísimo más ruda. Más allá de mi ánimo que era más ¿cómo decirlo? más interesado, a mí me interesaba más entonces me importaba más pero además era todo mucho más impresionante, era más larga, era más... todo era más difícil.</p>
E.3.15	D: tenía otra lógica también.
E.3.16	<p>C: Sipo claro, no era, no fue una educación universitaria, no pa' mí no fue una experiencia universitaria, si no que era más un conservatorio era más...Te vamos a enseñar a actuar y vas a tener muchas horas de actuación. Muchas horas de movimiento, muchas horas de voz y por ahí tenías un ramo de historia del teatro, un ramo de dramaturgia, ramitos complementarios muy pequeñitos, pero no tenía la transversalidad ni la contundencia de una licenciatura. No era una licenciatura, era un título profesional que estaba absolutamente enfocado en la interpretación.</p>

E.3.17	D: Claro y en particular del periodo del cual te mantuviste en esa escuela. ¿Qué podrías mencionar, que sea relevante en cuanto a tu práctica de hoy en día?
E.3.18	C: Pucha varias cosas una que Tuve mucha suerte caí en un grupo humanamente muy bacán y además híper talentosos. No todos, pero no muchísimos, entonces claro, eso es una cosa ruda porque uno quiere como hacerlo bien y todo y al lado de tremendos talentos tienes que esforzarte harto para no desmerecer no emm... pero eso en cierto sentido intensifico la experiencia formativa, el hecho de estar en un grupo muy potente emmm... Y por otro lado. Claro, era otra época, otro estilo de enseñanza, otra cultura también en el teatro. Que donde primaba el rigor heee... pero no por solo que te lo impusieran, porque así te lo imponían, sino que uno también quería desesperadamente estar ahí, desesperadamente heee... ser lo mejor que uno pudiese ser en ese lugar. Mira, era inentendible a esa altura, por ejemplo: nosotros entrabamos el 1 de marzo a clases, el primer semestre, terminaba el primer semestre y teníamos un día de vacaciones entre semestre y semestre que era un día viernes en que había consejo de profesores entonces nosotros no nos aparecimos por la escuela. Al lunes siguiente partía el segundo semestre ósea no había vacaciones de invierno y después nosotros salíamos el 30 de enero por ahí y terminábamos, teníamos un mes justo de vacaciones y era todo muy ultra tensionante, porque todo era muy importante, te echaban, mirabas para el lado y te

	echaban de esa escuela, ósea hee... era como que tu todo el rato estabas tratando de aferrarte.
E.3.19	D: ¿Porque era muy fácil que te sacaran, una sensación de riesgo constante?
E.3.20	C: Constante, Si. Yo siempre digo los peores 3 años de mi vida porque fueron muy intensos, muy presionante mucha presión.
E.3.21	D. Claro.
E.3.22	C: Acostumbraba a trabajar muy bajo presión, ósea con fiebre vamos a ensayar igual, todo igual, la función siempre tenía que continuar y era he... así era el teatro antiguo. Así era el teatro antes esa era la ética del teatro por así decirlo, por eso también tenía una serie de falencias, había mucho maltrato, mucho. De repente los directores, profesores se permitían cosas que a estas alturas serían, así como absolutamente.
E.3.23	D: reprochables.
E.3.24	C: claro.
E.3.25	D: Por ejemplo, pensando en esa presión constante en el proceso, ¿Tú podrías identificar su origen principalmente por parte del docente de la misma escuela o también era auto infligido?
E.3.26	C: por lo menos en mi caso, era por parte de los docentes y auto infligido también porque uno entraba en esa misma moral por así decirlo si...entre nosotros éramos heavy ósea alguien llegaba un poco tarde a un ensayo, unos escándalos que heavy, Con roturas de silla, quedaba la escoba. Ósea he nosotros éramos tan heavy como nuestros profesores, pero claro, que te

	<p>retara Fernando González, brutal, o el Alfredo que eran en esa época jóvenes y uno los admiraba mucho, admiraba su teatro, entonces sípo eh... se metía como con fuerza ese rigor.</p>
E.3.27	<p>D: Claro, entiendo y pensado un poco en tu experiencia tensa de trabajar bajo presión, que si podríamos llevarlo a una parte más minúscula ¿Que parte rescatas más de ese proceso si hubiera un algo, un no sé, algún criterio?</p>
E.3.28	<p>C: Yo creo que sí. Mira, yo creo que lo que más rescato de esa época es mi curso, el grupo humano que después nosotros seguimos trabajando, ósea no todo el curso, pero una parte del curso formamos una compañía, entonces en ese sentido fue más fácil, porque yo diría que los que no entraron en esa compañía que formamos, creo que después no siguieron haciendo teatro.</p> <p>Otro momento con mucho menos teatro no sé, piensa en Alfredo, hacia una obra de teatro y uno iba, trabajaba en la boletería ponte tú, no sé tú, el Néstor que era compañero mío. El Néstor Cantillana, el Alfredo lo llamaba a actuar, a mí me llamaba a ser boletero. Pero uno estaba metido igual ahí y estaba feliz y a las obras de Alfredo iban 20 personas y eran todos amigos de él, algunos eran actores, intelectuales, artistas visuales. Como ese tipo de gente iba a ver teatro en esa época, y esas eran las obras y uno aspiraba a tener 20 personas porque estos eran los referentes que uno tenía, entonces tú decías ya ok entonces yo quiero hacer teatro como él, osea si lo hago la raja, voy a tener 20 personas en el público entonces había algo muy</p>

	<p>asumido entre el éxito artístico y el éxito comercial por así decirlo. Eran dos cosas, que salvo la negra Ester, cosas así, no se daban juntas. Entonces salir de la escuela teniendo una compañía era algo muy fundamental y eso me permitió proyectarme, dirigir y luego que me llamaran a hacer clases y todo lo que vino después.</p>
E.3.29	<p>D: Claro. De pronto es como la oportunidad de generar ese soporte, modo de red de contactos que te entrega ese contexto en particular.</p>
E.3.30	<p>C: Más que red... si también contacto, pero por sobre todo, la posibilidad de hacer teatro, que en esa época era distinta. Ósea, que sigue siendo más o menos igual, en un curso un profe llama a uno o dos y hace teatro con ellos un rato, pero uno o dos po' y son. No sé, serán 20. Nosotros, por ejemplo; salimos la mitad de los que entramos, entramos 22 y terminamos siendo saliendo 11, porque era una escuela que echaba y 11 con gente que llegó después, por lo menos se fueron que llegaron porque habían congelado, las típicas situaciones que se te suma gente, a nosotros nos sumamos 3 personas.</p>
E.3.31	<p>D: ¿Un poco la modalidad de los estudiantes convalidantes, a eso te refieres?</p>
E.3.32	<p>C: No, no convalidación allá no, ósea no, en esa escuela no era muy común ese fenómeno. Además, que era una escuela a la que todos querían entrar entonces se regodeaba un poco, tú ibas a la oficina cuando ibas a preguntar y la secretaria te trataba pésimo, era como que nadie quería que estuvieras</p>

	<p>ahí, entonces tú eras el que querías estar. Tú eras el que te aferrabas, pero, pero no como se llama... no sentías eso de, venga conozca nuestra escuela.</p> <p>Otra cosa que también agradezco para cerrar el tema, era haber tenido los profesores que tuve. Después yo pasaban, los años el Alfredo hizo su centro de investigación y yo veía que los cabros que salían de la escuela sentían como una gran frustración de no haber sido alumnos del Alfredo o alumnos del Rodrigo Pérez y después de estudiar, después de haber pagados carreras de 4 a 5 años iban y pagaban por estar en su centro de investigación para poder tener clases con los que yo tuve siempre dentro del paquete de la escuela, entonces agradezco eso y era un momento en el que salvo Griffiero, que era el único que hacía clases en la católica, los demás no los llamaba de ninguna escuela. Ósea, todavía había mucha gente que pensaba que el teatro de Alfredo era como no sé, una mierda de teatro, una traición a lo que era realmente el teatro. Era como un modelo que todavía no se instalaba, no era hegemónico entonces estaba la lucha, era la nueva generación que estaba metiéndose y se metía a costa de renovar la estética entonces a los viejos no le gustaba nada que les renovaran la estética.</p>
E.3.33	D: Cambiar un poco las reglas del juego por decirlo así.
E.3.34	C: Claro, claro, los dejaba outside, era otra cosa y entonces ellos no hacían clase en la chile, no hacían clase en las otras universidades solo hacían clases en la escuela de Fernando eso permitía que siempre estuvieran ahí, no era una cosa semestre a semestre, siempre estaban ahí, te veían en la

	<p>mayoría de tus exámenes, te conocían muy bien, te miraban en los pasillos, te miraban en todos lados. Entonces tú sabías que en tal semestre te tocaba este, otro acá, otro. Estaba todo muy estructurado y como siempre estaban ahí, existe realmente una escuela en el sentido que los profes hablaban entre ellos, discutían. Tú tenías la posibilidad de que en todos tus exámenes te encontrabas con Alfredo hablando de tu trabajo en algún momento, entonces eso, yo creo que fue un privilegio mis compañeras y el hecho de haber tenido la posibilidad de estar con los mejores en ese momento, que te enseñaran los mejores.</p>
E.3.35	<p>D: Un espacio de comunicación más directo, una retro alimentación constante. En los pasillos</p>
E.3.36	<p>C: Si, independiente de que yo no siempre me lleve bien con ellos. Ni nada, pero igual podías aprender de ellos; tenías todos sus exámenes, todos.</p>
E.3.37	<p>D: A raíz de esta experiencia. ¿Tú consideras relevante para el desarrollo profesional en el teatro, poseer un periodo de formación, en este caso no universitario. Pero si un periodo de formación para el desarrollo profesional.</p>
E.3.38	<p>C: Em... ósea, yo creo que sí, que para el 98 por ciento de los seres humanos actuar en teatro requiere una formación técnica. Ahora, esa formación no necesariamente tiene que ser en una institución educacional, también puede ser una compañía. Pero no, saltarse eso lo veo súper limitante y difícil porque el teatro. Es un fenómeno tremendamente técnico, la interpretación hablando de actuación, no se puede actuar teatro</p>

bien sin, si no tienes un manejo de tu cuerpo, de tu voz, de tu mente eh... que no está al alcance de una persona que no ha tenido entrenamiento, en el 98% de los casos.

sabemos que hay casos de gente que es tan talentosa que no ha requerido pasar por la escuela, pero yo diría que son muy pocos así, casos así en Chile yo conozco 2, la Munchmeyer y el Juan Pablo Miranda, dos personas que yo sé que no pasaron por una escuela y puedes actuar teatro y lo hacen la raja pero evidentemente que si nosotros tuviésemos muchas compañías, compañías que pasan mucho tiempo juntos que tienen manera de entrenarse, compañías de teatro ahí alguien podría formarse ahí perfectamente. No se po, tipo teatro los andes no sé. ¿El teatro los andes? ¿En la compañía boliviana? Que es como hija del Odín teatret que tiene todo ese rollo técnico como del Odín de la antropología teatral y claros ellos son una compañía y tu puede llegar un cabro de 17 años, claro y pide estar ahí y le van decir que si pero tiene que trabajar y lo van a poner a barrer lo van a poner a construir escenografía o hacer algo y eventualmente también va poder participar de los training y los van a meter a los 2 años en una obrita le van a dar un papel y así se va a ir formando

Yo pienso que eso debería ser qué es lo más natural como al teatro, un poco como la relación maestro discípulo también que alguien siga a un maestro por una buena cantidad de años y luego eso lo habilita para ejercer pero yo creo que es muy importante a menos que seas unas de esas personas que están en el 2% que no necesitan.

	<p>AH quiero agregar a alguien pero el estudio pero creo que era tan bueno él podría haber no estudiado y le habría ido igual de bien que es Néstor Cantillana el entro a la escuela y sabía actuar y tenía voz y se movía bien y se emocionaba venía listo por así decirlo.</p>
E.3.39	<p>D: entonces de todas formas tú mencionas que es importante la formación, pero no necesariamente institucionalizada...</p>
E.3.40	<p>C: No, no, no para nada, de hecho, si uno lo piensa una licenciatura sacrifica mucho es que depende lo que quieres porque si tú quieres ser actor o actriz emm...te sirve meterte a una compañía y estar ahí y que te enseñen o también en una escuela o una academia, no necesariamente una formación universitaria no es necesario para nada.</p>
E.3.41	<p>D: ¿En tu trabajo o en tu forma de entender el teatro tú te defines por alguna corriente en específico en el teatro o al desarrollar lo teatral? Yo soy del teatro callejero, por ejemplo</p>
E.3.42	<p>C: Si... yo me siento cómodo haciendo como mi zona de confort es en la sala si bien he tenido experiencia de teatro callejero siempre ha sido tremendamente difícil y porque ha sido investigación más que no he tenido ni una escuela soy un director de teatro, teatro de sala eh además de eso siempre se hace la diferencia entre los directores como un director autor y un director pedagogo y yo me siento también más afín al director pedagogo que básicamente cree en el proceso si bien en el proceso siempre hay un momento el que uno tiene que ser auto que es cuando uno tienes que formalizar la obra que es cuando uno ya está ok, como parte donde es más</p>

	<p>rápida, donde es más lenta, como en el acto de la puesta en escena uno es muy autor pero el proceso como tú guías y como tú le permites al actor desarrollarse y desarrollar su propio espacio creativo dentro la obra me siento más a fin hacia los directores pedagogos que hacia los directores que van a decir, párate ahí, date vuelta para acá, cuando ella diga algo llora, no me hace tanto sentido a mi esa forma de dirigir pero la respeto y la puedo admirar.</p>
<p>E.3.43</p>	<p>D: Pasando al otro ítem de la entrevista que se centra más en la experiencia de la docencia universitaria</p> <p>¿Cómo llegas a esa práctica, como llegas a realizar clases de teatro en la universidad?</p>
<p>E.3.44</p>	<p>C: Sí bueno eh cuando yo estaba en segundo de la escuela Fernando Gonzales me pide que lo ayude en los talleres de la noche, yo pasaba todo el día en la escuela ósea llegaba a las 7 de la mañana y me iba cuando cerraban estaba antes de que abría y cerraba y Fernando tenía, la escuela se financiaba con los talleres de la noche básicamente así se llamaban que eran talleres muy buenos para gente que no era profesional pero eran muy rigurosos y también eran súper exigentes, tenía muchas menos horas por supuesto y Fernando me pido que lo ayudara finalmente termine haciendo cargo de ese curso y de ahí en adelante hice clases en los talleres de la noche desde ese momento por así decirlo. Después salí de la escuela e hicimos obras con mi compañía ahí nos perdimos un poco de la relación con la escuela, nos fuimos y en el fondo no éramos de esos estudiantes que</p>

	<p>se quedan en la escuela, hay cachado que empiezan a trabajar ahí, no, nosotros queríamos hacer teatro, nos fuimos, nos pusimos hacer teatro y hacíamos obras densas obras de grandes autores el texto ese era nuestro rollo y nos demorábamos un año y medio en montar una obra trabajando de lunes a lunes era bien cómo decirlo intenso y en ese proceso de ir aprendiendo ya en ámbito del teatro reflexionar, yo dirigí hice mi primera dirección y yo siempre, osea yo entre a la escuela pensando que yo quería dirigir, lo que pasa es que entre a una escuela que era una escuela de actuación entonces rápidamente me di cuenta que o aprendía a actuar o me echaban y no existía esa permisividad que hay ahora que es como no actúa bien pero va a ser escritor, o va a ser director, no, allá daba lo mismo o actuabas o no actuabas entonces eso hizo que yo me olvidara de la dirección pero después cuando estuve afuera quise de nuevo.</p> <p>Claro me acordé de que eso era lo que yo siempre había querido y dirigí una versión de Hamlet y le fue la raja me gane como el premio del círculo crítico del arte que es como un premio importante no sé si existe todavía, pero en esa época se hacía la diferencia entre los críticos de arte y los comentaristas de espectáculo, ahora es una figura que está mucho más enredada por así decirlo.</p>
E.3.45	D: Creo que se llama críticos de las artes escénicas, algo así.
E.3.46	C: Ya, pero en esa época era el círculo crítico del arte, veía todo el arte y premiaba a veces el teatro, a veces el cine, era así.
E.3.47	D: Ah, entonces todo el espectro de la escena artística

E.3.48	C: Claro, me gane ese premio como mejor dirección, giramos por todo chile eh tuvimos varias temporadas nos fue como súper bien, súper bien. Para la época demás, la raja, entonces cuando ocurrió eso a mí me llamaron para fundar una escuela que se llamaba la escuela domingo y yo ayudé a fundar esa escuela y ahí fue cuando mi primeras clases En el ámbito más profesional porque yo había hecho clases en los talleres de estos que te digo pero en el ámbito de las escuelas de teatro fue ahí que después Fernando me llamó al club para hacer clases en el club, hice clases en el club y después me llamaron de la chile y una vez que así clases en la chile como que se te abren todas la puertas todas las escuelas, tu poni en tu curriculum profe de la chile y como que todas las escuelas va ah
E.3.49	D: Es como ese sello de garantía.
E.3.50	C: Claro fue mi revancha, yo lo sentí como una revancha, y ahí estuve un buen rato caleta de años hice clases ahí y después me iba y volvía y ahí partió como en... hice clases en varias escuelas, siempre intentando hacer clases en escuelas que no fueran fachas, ósea nunca hice clases en la católica, nunca hice clases en Finis, mi primera universidad facha fue la mayor hace 2 años atrás.
E.3.51	D: ¿Y cuál fue tu primera clase en la que impartiste en qué consistía, quien trabajaba en esa clase?
E.3.52	C: Claro lo primero, la primera, primera fue realismo que fue en esta escuela que yo ayudé a fundar.
E.3.53	D: ¿Y antes en el taller?

E.3.54	C: En los talleres hice de todo, dependía porque eran como talleres de montaje entonces ahí lo que tu quisieras no había como un...  Solo el primer semestre que era obligatorio.
E.3.55	D: No había como una separación de materias por así decir...
E.3.56	C: Todo el primer semestre era obligatorio hacer... el primer semestre tú tenías que hacer observación de la realidad, el segundo semestre tú tenías que hacer un texto realista y de ahí en adelante pedías hacer lo que quisieras, yo ya había hecho de todo cuando llegue a la primera escuela de teatro, pero en lo que yo me especialice primero fue en Artaud, yo hacía Artaud, en el chile eso fue lo que hice durante arto tiempo, pero después hice polito hice realismo hice Shakespeare, hice de todo, osea me toco hacer de todos los estilos que conformaban el viaje pedagógico en las escuelas que tuve que Hacer
E.3.57	D: ¿Y tú primera clase? Me decías que fue de... la primera, primera.
E.3.58	C: Yo creo que fue realismo, debe haber sido porque era... estaban recién entrando los cabros entonces era una escuela nueva, eran los primeros ramos, tiene que haber sido realismo, por ahí se partía.
E.3.59	D: Claro por ahí se parte.
E.3.60	C: Por ahí se partía en esa época.
E.3.61	D: En cuanto al trabajo del desarrollo de las clases. ¿Cómo realizar una planificación de tus clases?
E.3.62	C: Mira las planificaciones la verdad para ser bien honestos llegaron mucho tiempo después, claro en un inicio era mucho más parecido a un

	<p>proceso de montaje de una obra, que tiene otro tipo de planificaciones.</p> <p>Como es más entrenamiento, lecturas, mis clases en un inicio eran más montar que otra cosa, osea ejercitarse y todo, pero ya tenías listo lo que querías hacia donde tenías que viajar.</p>
E.3.63	D: Era más un trabajo en la escena, en el desarrollo de las propuestas...
E.3.64	C: Sí, claro y después tiempo después me vi en la necesidad de planificar cuando tenía muchas clases diferentes, en algún momento claro, era necesario porque si no, no sabías en que.
E.3.65	D: En qué mundo andabas
E.3.66	C: Claro, claro cuando tenía no sé 3 o 4 cursos de actuación, que en algún momento en esa edad en que uno no se cansa yo tenía mucha, yo trabajaba muchísimo haciendo clases y además estudiaba y además dirigía y además remontaba entonces era como puta levantarme a las 7 y acostarme a los 2am de lunes a lunes eso fue durante por lo menos 7 años!
E.3.67	D: Intenso
E.3.68	C: Súper intenso y me di cuenta que si no me perdía y no sabía
E.3.69	D: ¿Metodológicamente hablando cómo desarrollabas esa planificación? osea cómo articular esa clase.
E.3.70	C: Claro al principio súper intuitivamente y ahí de ahí iba aprendiendo. Después entendí como la conveniencia de y en algunos casos como obligado como que hubo escuelas en las que trabajé que me exigieron la planificación de clase a clase, por ejemplo
E.3.71	D: ¿Qué escuela fue la primera que te coloco ese requerimiento?

E.3.72	C: Yo creo que la primera que me impulsó en ese sentido pienso que fue la UCIN, la universidad de ciencias de la informática tuvo alguna vez una escuela de teatro en un momento en el que todas las UCIN tuvieron escuelas de teatro, como el boom del gran número de escuelas de teatro y la UCIN tenía una. La UCIN es una universidad muy barata una universidad como podríamos decir en ese sentido parecido a la academia como de segmento de gente a la que no entraba un público objetivo claro, y era la escuela de teatro más barata de Santiago por lejos no teníamos ni siquiera prueba de ingreso.
E.3.73	D: La academia hace uno años atrás también tenía esa situación
E.3.74	C: Claro y nosotros teníamos una entrevista personal con la gente que quería entrar y lo que hacíamos era como si llegábamos a alguien que pensábamos que estaba muy loco no lo dejábamos.  Pero si no estaba loco evidentemente pá adentro y luego adentro había gente del perfil; mala educación, mala alimentación todo mal y con ese material trabajamos, pero es una escuela que yo recuerdo con mucho cariño y como era una escuela básicamente que venía de las matemáticas, ehh... Tenía una especie de plataforma que exigía, la clase a clase ósea tenía una lógica.
E.3.75	D: Osea tenía un formato institucional que caía en esta misma escuela de teatro
E.3.76	C: Claro, claro. Y yo encontraba que era una cosa que no aplicaba pero estaba obligado a hacerlo y así me di cuenta que funciona y después ya

	<p>cuando fui adquiriendo más experiencia, como que adopte algunos modelos y cosas, después me libere de todo y en el fondo trataba de proponer, planificar un proceso en el que hubiesen cada cierto tiempo evaluaciones, pero que no fuese lo más importante, eso me importaba mucho, eh generalmente mis evaluaciones partían entrado el semestre eh no como trata de quitar la presión de la nota desde la planificación y luego también tratar de hacer un camino que fuese como artísticamente importante, como que leyeran a ciertos autores que como eso era más bien lo que me interesaba y también como un cierto sentido de justicia que tenía porque como yo venía un sentido de formación que era muy tincada como tú eres bueno, tú eres malo, a ti te tengo buena, a ti te tengo mala aunque seas bueno pero te tengo mala así Que te hago cagar trato de que te echan, eso era muy común en La época que yo estudie, como una reacciona también de alguna manera en lo que viene yo siempre quise como que hubiese algún grado de objetividad en la planificación como de darle una oportunidad a todas las personas, de no ser barrero pero eso trata de plasmarlo en la planificación. Después me di cuenta que uno podía planificar no barreramente y después terminar siendo barrero igual, como no solo dependía de la planificación, sino que también dependía mucho de cómo te enfrentas a las personas a las que vas a tratar de enseñar.</p>
E.3.77	D: Y también la respuesta del a otra parte con respecto al mismo proceso
E.3.78	C: Claro si también y eso es una constante muchas veces por ejemplo con respecto a las planificaciones eh mis planificaciones siempre han sido me

	<p>han durado el siempre nunca me sirven para otra vez porque las veces que he intentado replicar la buena experiencia metodológica en otro grupo no ha funcionado. eh entonces me veía obligado en el fondo a diseñar una nueva planificación que tenía que ver con ese grupo nuevo, con esas otras personas.</p>
E.3.79	<p>D: ¿Tomando un poco esa misma idea, que cambios tu logras identificar, al tomar un grupo distinto en relación con a las producción de las planificaciones o reutilizabas las ya realizadas?</p>
E.3.80	<p>C: No a mí nunca me funciona, siempre fue lo que me funcionaba, finalmente me di cuenta de que lo que funciona, funciona porque a las personas que están enfrente tuyo les hace sentido, y después llegas con el mismo tolo donde otro y a esos otros no le hace sentido porque son otras personas y les interesan otras cosas, están en otro nivel de madurez o lo que sea y tu planificación no funciona,</p>
E.3.81	<p>D: No aplica</p>
E.3.82	<p>C: No. no aplica, entonces, por lo menos en mi experiencia es que en las planificaciones son como los mapas osea te sirve para saber qué parral está más allá que Talca, pero el mapa no se parece en nada al camino que tú vas a recorrer finalmente. Te da ciertos hitos, ciertas ideas de estructura, de estrategia y claro hay cosas que uno el sentido común dice que es mejor engañarlas primero, en ese tipo de cosas la planificación sirve pero en lo fundamental para un grupo que pretende hacer teatro, un grupo artístico las planificaciones no son seguridad de que van a funcionar en ese sentido</p>

	<p>yo creo que ser un profe de actuación, ser director tiene como... porque no se si esto se da en otros ramos. no para mí nunca logré aplicar y rápidamente me di cuenta que no y tenía que rehacerlo. Ahora, re planificar es algo que te puede tocar, y para lo que uno tiene que estar súper abierto como a modificarte. Pero es un poco, pero en mi caso rápidamente entiendo que no podía confiar en la Planificación totalmente.</p>
E.3.83	<p>D: Claro en este caso en particular una planificación no es replicable para otro grupo, sino que el grupo en si te propone una condición distancia, te propone un contexto distinto, una forma en la que planificar y abordar el proceso</p>
E.3.84	<p>C: Exactamente, entonces cuando uno llega a un grupo tiene que plantear un algo porque hay que hacer algo tú te juntas a hacer cosas, hay que estudiar lo que sea, pero no te juntas a nada, tienes que juntarte a algo, ese algo por donde tú tienes que partir, lo tienes que tener claro. Porque si no, llegas a inventar ahí... eso no funciona.</p>
E.3.85	<p>D: Que se nos ocurre hacer</p>
E.3.86	<p>C: Claro o puede fusionar pero no es lo más serio como que eh, entonces tú tienes que llevar un punto de partida o algo que ¡ya! me voy a tomar tres semanas o dos semanas y voy a hacer esto con la gente, y vas y les propones eso y partes haciendo eso pero en realidad esa experiencia a lo que te sirve es para conocerlo y saber cuáles son las necesidades particulares de ese grupo y solo después de eso puedes entrar en la planificación real. Que tu estás diseñando para ese grupo, igual puede</p>

	<p>pasar algo que haga que tengas que modificarlo igual, pero en general eso me resultaba más.</p>
E.3.87	<p>D: Al momento de tener que evaluar, ¿de qué forma desarrollas esta tarea? ¿Cuál es tu mecanismo, tus herramientas, que criterio utilizas?.</p>
E.3.88	<p>C: Si mira antes de como el advenimiento de las rubricas también el oficio ha ido cambiando, el oficio de enseñar ha ido cambiando y en algún momento se han ido instalando estos instrumentos. Que intentan asegurar cierta, podríamos decir... objetividad, sobre todo la rúbrica tiene mucho más que ver con el estudiante que con el propio profesor, que el estudiante pueda, cómo, entender mejor. en que se equivocó y también confiar más en el proceso evaluativo, yo creo que también por lo que te decía, antes se enseñaba teatro desde una omnipotencia en la opinión del profesor, del director, entonces el director te podría decir; que estay haciendo Cristian. No como el hoyo, mal malo, malo no te creí nada... un dos, evidentemente que haces tú con eso. yo me acuerdo que una vez le pregunté al Alfredo que era la energía. Como estudiante ósea frente a una crítica, falta de energía entonces yo dije que es la energía. Y el Alfredo me respondió ¿Cómo no vas a saber que es la energía? puta que eri hueon, como hueon, energía obvio, ¿Listo cachai? Entonces durante las primeras etapas de mi formación yo había encontrado otra manera de intentar ser justo que no era la de la rúbrica porque la rúbrica, el modelo que plante la rúbrica es que todos van a ser evaluado por los mismos factores, por las mismas cosas, cierto?, no yo hacía todo lo</p>

	<p>contrario yo evaluaba a cada uno por distintas cosas y por eso yo podía la nota, entonces a uno que yo le decía este es super bueno en esto y le falta esto y yo lo evaluaba por esas dos cosas ya otro eran otros factores entonces lo evaluaba por otras cosas siempre intentando como rescatar lo bueno y lo malo de la persona.</p>
E.3.89	D: Claro como tu máximo desarrollo en algo y lo que te falta
E.3.90	C: Claro, exactamente entonces con esos dos elementos yo intentaba dar un mensaje a través de un número, y de la crítica obviamente y del a explicación evidentemente que independiente de la rúbrica que sea lo más importante en nuestro oficio es la explicación, que la persona logre entender que un fenómeno muy confuso para el actor quien no se ve que se vivencia desde el caos que implica estar adentro en el escenario, adentro tuyo, juzgando y ...
E.3.91	D: ¿En algún momento de tu desarrollo personal como docente, llegaste a articular tu práctica en una metodología más definida?
E.3.92	C: Si, tenía una metodología claro, pero no la sistematizaba en un texto o algo así, sino que era más bien algo de como yo analizaba a las personas, como las problemáticas actorales en el fondo y también apoyándome mucho en mis propias dificultades de actor
E.3.93	D: Se nutría desde la empatía, de como yo.
E.3.94	C: Sí claro desde la empatía absolutamente, yo creo ese era como el cambio que yo hacía en relación a como me formaron a mí, ósea era muy común el maltrato verbal energético era súper como común que te maltrataran en

	<p>el propio proceso en el ensayo mismo y yo partí desde ahí también, ósea mis primeras veces era lo que yo conocía, era como mis maestros me habían enseñado y era lo único que yo sabía luego fui como depurando y en algún momento dije no ósea yo voy a enseñar desde el amor y no desde lo que tú dices desde empatía, ese fue un vuelco.</p>
E.3.95	<p>D: Cómo instalar un ejercicio más reflexivo crítico a la misma práctica</p>
E.3.96	<p>C: Exactamente y en la dirección también ¿Sobre todo, el respeto no, ósea como porque te permites maltratar a otra persona, lo harías con alguien en la calle, con otra persona con un igual? Ósea todas esas dudas como que me hicieron como reflexionar en ese sentido, y claro yo tenía mi propio método, pero no era algo que yo hubiese escrito, sistematizado, ni que hubiese alguna herramienta más científica detrás de eso</p>
E.3.97	<p>D: Claro, claro quizá esta pregunta era híper resuelta ya en la conversación, pero ¿Dentro de todos los años que llevas desarrollando la docencia has recibido algún tipo de capacitación que sea directamente relacionado a la materia educativa?</p>
E.3.98	<p>C: No, tuve clases de pedagogía teatral en la escuela me hizo la verónica García Huidobro, pero fue un ramo en que yo no pesqué nada. Una vez conversando con ella me dijo: Nunca me pescaste en mis clases y yo (hace gestos). Si porque no me hizo sentido, no me hacía sentido eso de las edades.</p>
E.3.99	<p>D: ¿Eso fue en el periodo en el que estuviste en la escuela de teatro?</p>

E.3.100	<p>C: Sí, claro. sí, no porque además yo como que mi rollo fue más direccional en un inicio en la pedagogía, claro como que yo era director y entonces como que yo enseñaba en la medida en la que ese proceso hacia que la persona aprendiera, pero así era así fueron mis maestros también, ósea el Alfredo no era un profesor era un director de un grupo y decía vamos a leer estos textos, vamos a elegir la obra y ya y vamos con ejercicios y todo no tenía que ver con enseñar sino que tenía que ver con el proyecto que era la obra ahora honestamente no lo encuentro un mal método.</p> <p>Ósea yo tengo mis críticas con esa metodología pero que tiene más que ver con la violencia que se permite un poco más en esos ámbitos porque el resultado es lo más importante, para un director que el actor aprenda salga fortalecido en sus conocimientos, ya bien, pero lo más importante es cómo queda la obra ¿no se si me explico?</p>
E.3.101	D: Si si.
E.3.102	<p>C: Eso, pero claro yo soy absolutamente no sé si intuitivo, pero desde la propia práctica he ido haciendo mi forma, mi manera y me he tenía que acomodar a 85000 cambios que ha habido.</p> <p>En la forma de hacerlo, ósea más que en la forma de hacerlo, claro en la forma de hacerlo porque al cambiar locutor la forma queda outside de también.</p>
E.3.103	D: A raíz de este mismo tema ¿qué tan relevante consideras la formación sobre docencia en formas de teatro para poder desarrollarte?

E.3.104	<p>C: Chuta, claro es que un poco también te lo he respondido puesto que como mi camino no ha ido por ahí yo no sé qué tan relevante que tan mejor hubiese sido yo en mi trabajo si hubiese tenido una formación. A mí me pasa que a veces las... como decirlo, me ha pasado en el teatro y me ha pasado en el cine también que al cine yo llegue más viejo, más formado, entonces no fue la misma inocencia que cuando yo entré al teatro y me decían hay que llegar dos horas antes al ensayo, dos horas antes al ensayo y hay que llegar dos horas antes al ensayo y alguien llegaba 1hr y media y NO PO WEON HAY QUE LLEGAR DOS HORAS ANTES AL ENSAYO. ¿Por qué? PORQUE SIPO PORQUE ASÍ SE HACE TEATRO, eh... Después en el cine napo, era como que no es que no se puede cortar por encima sobre la misma escala de plano, una técnica de montaje. ¿Por qué no? Y tú dices que no, pero está lleno de películas que me encantan que cortan o dar y este otro actor y para allá no y este otro, y hacían eso que tú dices que no se puede, qué está mal. Entonces yo creo que también hay que tener ojo con ciertas cuadraturas en las que yo no creo. Entonces pucha me encargaría decirte que sí, es muy importante, pero en realidad no lo sé y creo que depende, depende de la persona yo creo que hay personas a las que... Que les entreguen un método ya hecho.</p> <p>Anteriormente en otra época en otro continente muchas veces puede ser súper relevante y servirle para empezar, pero en algún punto va a tener que hacer su propio camino igual. A lo que no estoy de acuerdo en que la técnica te solucione el problema, en la actuación para mi es lo mismo osea</p>
---------	---

	¿el actor tiene que aprender técnica? Si. ¿O si no puede actuar ósea si aprende técnica es un buen actor? No.
E.3.105	D: Claro
E.3.106	C: Que la técnica no soluciona el problema esencial que tiene que creer en eso que está ocurriendo que tiene que... No, no, no te soluciona, puedes tener técnica y no saber actuar entonces yo creo que puedes saber planificar clases y no saber enseñar...Igual. A pesar de la planificación y además si planificas y no cambias tu planificación, aunque las condiciones cambian también está mal entonces yo creo que para algunas personas sí es importante entender eso y quizá otras no lo necesitan tanto, yo siento que yo no los necesite tanto y me permitió que cuando después esas cosas llegaron a mi yo las pude valorar sin dogmatismo y decir mira esto si, no sabi que esto no, no en realidad no cachai? Yo paso y dentro de todo no hay nada infalible, ni la planificación ni la propia manera podríamos decir... mi propio sistema que ha sido más intuitivo o más dialogante con el presente, con la realidad por así decirlo, tampoco me ha asegurado el éxito óseo yo creo que tengo un súper buen porcentaje como de buenas experiencias, pero también he tenido pocas experiencias con mi sistema, de grupos que no logre entusiasmar.
E.3.107	D: No es infalible bajo ningún punto.
E.3.108	C: No, no es infalibles porque depende del otro, depende de la otra persona
E.3.109	D: de una co-creación en el fondo.
E.3.110	C: Si, Y de qué tan dispuesto este, sino

E.3.111	D: Difícil.
E.3.112	C: Si, si es difícil, por ejemplo, hablando como de realidades que conocemos a mí me cuesta más hacer clases en la academia que en cualquier otro lado, si porque la realidad es más compleja. Porque no solo importa el teatro en una sala de teatro de la academia, hay muchas otras cosas que están dando vueltas ahí porque hay muchas más desconfianzas también en el ámbito de la academia yo creo que también tiene que ver con una cosa social de gente más golpeada por así decirlo, no concretamente golpeada sino como realidades más complicadas.
E.3.113	D: Me imagino, si es un gran indicador de ese grupo, de esa escuela.
E.3.114	C: Si, sipo.
E.3.115	D: A raíz de la misma práctica ¿Cuáles podrías mencionar como tus principales desafíos al momento de afrontar un proceso de formación? una clase.
E.3.116	C: Claro, mi desafío más grande es que las personas salgan mejores teatristas de lo que partieron, ese es mi desafío más grande, es decir, que puede ser uno nomas puede ser que alguien crezca en profundidad de mirada, listo o que otro salga efectivamente siendo mejor actor, que otro salga entendiendo mejor, el trabajo en colectivo siendo más amable, son muchas cosas porque el teatro es una actividad humana gregaria que necesita de... Que tiene muchísimo más que tan buen actor puedes llegar a ser o no entonces mi desafío es ese es que, también tengo un desafío que es como... Entregar más por menos ósea que la plata que gasta la gente

	<p>entregar algo de calidad cuando estamos acostumbrados de que las experiencias formativas más baratas sean de menor calidad. Yo igual siempre me he sentido como un buen profe entonces siempre decía bueno, pero los de la católica no me tienen a mí, tienen a otros que también son buenos y pero yo no, yo estoy acá, donde estos y esta universidad que paga más pero yo no necesito tanto más, ahora tengo familia y necesito un poco más pero durante mucho rato de mi vida no, no emm... Cuando trabajaba hacía un montón de clase ganaba mucha plata, ganaba mucha plata para la época ganaba mucha plata y que hacía con la plata no se me la comí, no tengo idea entonces también aprendí que no importa. hay que tratar de ser feliz nomas, que no te falte lo esencial entonces trato como de... Me gusta pensar eso por eso me gustaba tanto hacer clases en la UCIN porque yo sentía que era una súper buena escuela y era la más barata al mismo tiempo, entonces eso me hacía sentir como tenía una ganancia como espiritual-política por así decirlo.</p>
E.3.117	<p>D: Entiendo, entrando al último ítem bloque de esta entrevista. Este bloque se centra más en el concepto ideal y real en cuanto a los contextos educativos. La primera pregunta: ¿cuáles podrían considerar como las condiciones ideales para el desarrollo de un proceso formativo en teatro?</p>
E.3.118	<p>C: Sí, yo creo, osea creo que entiendo la pregunta, pienso que eso ideal no necesariamente tiene que ver como con la infraestructura, yo no creo que sea relevante. Si el espacio, óseo demasiado hacinamiento es penca molesta y no es bueno para la esta y para el teatro se necesita aire ya, la</p>

escuela en la que yo estudié que era la mejor escuela del momento. Era una casita, era una casa y teníamos dos salas. Mira nuestra sala más grande era como las salas teóricas de la academia y ahí hacíamos los exámenes, hacíamos todo ahí y era una escuela que te enseñaba a actuar y era mucho mejor que la chile en ese momento sin hablar de lo académico como es espesor teórico sino de cómo técnica actoral y ellos tenían una tremenda salas y todo, bueno, ósea nosotros yo sabía que nosotros le volábamos la raja porque nosotros nos veíamos los trabajos y entonces yo creo que las condiciones están dadas por un mínimos que es de infraestructura que tiene ver con cierto nivel de espacio, no pasar frío, que no hayan ratones, no sé, ese tipo de que no sea hediondo, que sea un lugar limpio, ese tipo de cosas son importante pero sobre todo las condiciones son humanas, y tiene que ver con los seres humanos que habitan ese espacio y como todos trabajan para enaltecer el teatro y ahí es un poco, aquí de nuevo volvemos al tema de que... de que es el grupo que va decir que tan bueno el proceso va a ser evidentemente uno tiene que ir abierto a hacerlo bien, a esforzarse y dar lo mejor de sí, ósea si uno está mirando una escena y a veces estay aburrido y tienes sueño pero tienes que esforzarte, tienes que estar ahí. Cómo desarrollar tu atención de tal manera de poder penetrar que es lo que no está ocurriendo en ese fenómeno. Es un desgaste súper cansador y en las primeras etapas de ser profesor de teatro a uno le cuesta una de las cosas que yo tuve que desarrollar era mi capacidad de estar concentrado y atento por 3 - 4 horas seguidas, entonces hay un esfuerzo que hay que hacerlo y

	<p>hay que ser bien intencionado, es decir, tú tienes que querer que el otro aprenda. Eso es fundamental y por el lado del estudiante, el estudiante tiene que amar el teatro, no amarse a sí, en el teatro sino amar el teatro y en... y estar dispuesto a trabajar y a sacarse la cresta por esto, si eso existe, están las condiciones para que haya un proceso teatral y para mí es lo mismo , que montar una obra ósea la pregunta para mí se aplica tanto al espacio formativo como para el espacio artístico en sí. Muchas veces he sentido que los actores profesionales se la juegan menos que los estudiantes, porque son profesionales porque están grabando una teleserie.</p>
E.3.119	<p>D: Pero quizá llevando a esta misma pregunta a un contexto más institucional, quizá más social en cuanto a condiciones de cómo se desarrolla, no se po', la forma de trato que tiene una forma administrativa de una institución de una casa de estudio etc., podrías como mencionar las condiciones mínimas.</p>
E.3.120	<p>C: Si, si voy a hablar de mi experiencia en las distintas escuelas a mi si bien me fui muy enojado al final, pero yo creo que la ARCIS era una súper buena escuela de teatro. ¿Por qué? porque había, por el ramón grifero básicamente habían varias cosas que eran bien lucidas por parte del ramón una que el loco no era tacaño entonces teníamos focos, teníamos equipos, teníamos lo que quisiera en términos técnicos, entonces si bien, a lo mejor no estaba los mejores actores arriba de escenario en términos estéticos, dramaturgicos y de dirección era la escuela que la llevaba en se momento ¿Por qué? porque al ramón no le importaba que los cabros se pelearán los</p>

	<p>focos, ni que se echaran a perder lo equipos, el entendía que en una escuela de teatro, se queman los focos, se pierden los equipos, lo están usando y en el teatro se rompen, más que en el uso cotidiano, entonces eso era algo muy lúcido y ahí claro. Si bien podríamos decir que la institución estaba dispuesta a ir supliendo los elementos que se rompían en realidad yo creo que provenía de la mente del Ramón de decir, están haciendo teatro en un festival en la Pintana y yo sé que agarran los focos de acá y se lo llevan para allá y después a la vuelta llega la mitad de los focos, no llegan todos, pero no le importaba porque los cabros estaban yendo a hacer teatro a la Pintana entonces ahí yo creo que había algo institucional que era lúcido que yo creo que no era institucional sino que tenía que ver con el Ramón,</p>
E.3.121	D: Más individual.
E.3.122	<p>C: Por otro lado, sí, y también hay cosas que tienen que ver contigo que yo lo comparo con la academia, que la academia es súper como trabada, tú la experiencia de la academia siempre es trabada, es trabada en la experiencia instruccional quiero decir. Entonces puta para ser un puto trámite, va a salir mal tres veces y va a tener que ir a hablar el Hugo, ¿Como el Hugo va a tener que solucionar estas cosas que tú decís? la dura el director tiene que molestar para que este problema se solucione. Entonces yo creo que ahí hay como para mí, tiene que ser la institución tiene que propiciar una experiencia expedita en términos administrativos, tiene que ser expedita, libre, fluida con poca traba con poco problema.</p>
E.3.123	D: Corporativamente eficaz

E.3.124	C: Si, si simple eficaz, aireada, expedita. Y el ARCIS era bastante así, la verdad la escuela por lo menos nunca te estaban molestando por nada, no te molestaban por nada.
E.3.125	D: A relación de esto mismo, de la lógica institucional que se plasma. Tú crees que es posible o se da la situación de encontrar mejores condiciones dentro centros formación especializados en teatro como escuelas sin vínculo a una universidad o en contraposición con instituciones universitarias donde crees que uno puede encontrar esta mayor capacidad de condiciones.
E.3.126	C: Yo creo, lo que pasa es que las academias que en algún momento fueron lugares donde estaban las mejores escuelas pienso en la escuela de Fernando, por ejemplo, su realidad cambió totalmente porque aparecieron las universidades y ya ningún papá quería pagarle teatro. Ya ok, estudia teatro, pero saca un cartón que te sirva para algo después, entonces yo creo que eso mato a las academias, entonces la realidad que viven hoy las academias es precaria. Cuando hay problemas más precarios hay otros tipos de problemas y también las experiencias se vuelve poco fluida y problemática, pero yo no creo en las instituciones entonces pienso que, que si puede haber una experiencia buena de las condiciones formativas en una escuela de teatro dentro de una universidad siempre y cuando el grupo humano que lo administre tenga las condiciones de apertura y quieran, quieran: cuidar a los estudiantes, apoyarlos.

E.3.127	D: Creer en ellos...
E.3.128	C: Sí, claro entonces yo creo precisamente que lo que hacen esas personas hacen un paraguas para que las instituciones y sus lógicas no lleguen a los cabros.
E.3.129	D: Y no mermen los procesos de ellos...
E.3.130	C: Claro sípo. No sé si te respondí en realidad como que
E.3.131	D: No, no sí, perfecto con eso de hecho, eh, en cuanto al contexto en particular del contexto universitario ¿qué podrías rescatar como ventajas para proceso formativo de estudiantes de teatro, en ese contexto en particular?
E.3.132	C: Claro el espesor teórico aunque sea una universidad charcha, vas a tener más horas de lectura, más horas de escritura vas a salir sabiendo más, teniendo más elementos extra teatrales pero eso igual es bueno, yo creo que también para los estudiantes es bueno estar en una universidad porque la experiencia universitaria es más amplia es más políticas más, es más como el mundo entonces yo creo que en ese sentido también es una ganancia para el estudiante, si... aunque hay escuelas cerradas, como la chile por ejemplo ósea tiene claro diseño teatral y teatro, tienen su propia sede y es una burbuja en sí misma igual. La mayor también es una escuela de teatro, yo la experiencia más universitaria que tuve fue en el ARCIS también que estábamos todos en libertad. Y yo con mi ayudante, de repente teníamos una ventana y nos íbamos a ver la exposición de los cabros que estaban estudiando arte o danza o música, estaban todos ahí y

	<p>de repente había una asamblea gigante y teatro no estaba participando entonces era todo un universo donde el teatro estaba inmerso en una realidad mucho más grande, eso poco pasa en la academia pero no de la misma manera que ocurría allá, yo creo que esas son ganancias del modelo universitario.</p>
E.3.133	<p>D: ¿En cuanto a la lógica o al rigor institucional a la postura institucional de la universidad tú logras como ver algún beneficio?</p>
E.3.134	<p>C: Me puedes repetir.</p>
E.3.135	<p>D: Era respecto a lógica a la cultura institucional que tienen las universidades, logras percatar algunas diferencias en la misma práctica del aula, por ejemplo, lo que me decías en esa experiencia donde tenías que planificar sí o sí. Ahí por la institucionalidad, claro, te llego la necesidad de tener que hacerlo y se volvió un poco estructurado, en este caso la diferencia que puede existir en estos dos mundos donde está la institución que no se vincula a un proyecto universitario.</p>
E.3.136	<p>C: Si, tengo que decir que hace rato no hago clases en una institución que no sea universitaria, pero, así que estoy un poco hablando del pasado ¿no?, pero yo diría que es una experiencia menos íntima, la universitaria.</p> <p>Todo es diferente, en una academia tu tienes a un mismo grupo en una universidad tú tienes a veces gente de distintos cursos en tu grupo, entonces todo es mucho menos personal, es mucho más impersonal y eso tiene algunas cosas buenas y otras que no son tan buenas y yo diría que...</p> <p>hay muchas diferencias también en la manera en que se te permite como</p>

	<p>aplicarte sobre, específicamente el teatro ó tiene que considerar muchos más elementos. En la estructura universitaria uno tiene que considerar mucho más elementos, la discusión es mucho más amplia, en cambio, en una escuela se puede focalizar en lo hiper puntal metodológico. Disciplinarias absolutamente.</p> <p>Ponte tú, ahora está ocurriendo mucho en las universidades esta discusión que la academia fue un poco pionera en eso. El ARCIS fue más pionero en eso, pero ya desapareció que era; si somos una escuela de actuación o somos una escuela de teatro. El ARCIS fue la primera escuela de teatro que yo cache, entendí también porque el ramón no es actor, no viene del teatro, el Ramón es sociólogo y es dramaturgo entonces él viene de la dramaturgia, a él no le interesaba hasta cuando hablábamos de... Bueno, por ejemplo allá todos los semestres era contemporáneo, pero lo que cambiaba era la dramaturgia, entonces ya, este año era realismo, pero realismo significaba que ¡tú tenías que elegir un texto realista! Pero, no tenías que ser hecho realistamente, tenía que ser hecho de manera contemporánea y después clásico. Entonces tú elegías a Shakespeare o los griegos, pero tenía que ser lo contemporáneo ¿entendí?</p>
E.3.137	D: Si, si
E.3.138	C: Entonces tu no pasabas por técnicas actorales propiamente tal si no que ibas tocando épocas dramatórgicas, pero siempre era desde lo contemporáneo entonces los cabros no actuaban tan bien, pero hacían

	teatro a toda raja, obras interesantes, bacanes, podían manejar las luces, la música, la puesta en escena, claro, políticas era como...
E.3.139	D: Es como ese discurso más académico también, que se instala con respecto a la diferenciación de los conceptos, de la escuela de teatro y de la escuela de actuación, como también se va condiciendo con esto de los proyectos que instalan a modo de escuela.
E.3.140	C: Claro, sipo entonces casi todas las escuelas se la están jugando por ser escuelas de teatro, porque se abre más posibilidades; está la dramaturgia, está la dirección, está el diseño, está la intervención social, la pedagogía, entonces es mucho más amplio. Yo creo que el que la va a romper, es el que después de todo esto haga una escuela solo de actuación y la haga muy bien, a esa van a querer entrar muchas personas.
E.3.150	D: Si claro, yo también lo creo.
E.3.151	C: Y esa va a ser una academia, no va a ser una universidad
E.3.152	D: Claro porque las universidades ya no están aguantando ese formato tampoco, hay que comprender que hay un suelo formativo genérico por la institucionalidad hay ramos que son de facultad...
E.3.153	C: Además, a un perfil de ser humano, de chileno por así decirlo, me entendí. Y eso tiene mucho que ver con el segmento social al que apunta la universidad entonces es un modelo mucho más asqueroso encuentro yo, que el otro que solo quiere enseñar teatro por más bien intencionado que esté.

E.3.154	D: Más maleable quizá, como más controlable en ese sentido, de repente la mano que está detrás y toma decisiones puede ser más perversa.
E.3.155	C: claro... exactamente.
E.3.156	D: Y en cuanto a los contextos universitarios, bueno y en realidad con el contexto de formarse en el teatro ¿qué opinión tienes con respecto a la selección de los estudiantes para poder entrar a un proceso de formación teatral?
E.3.157	C: Cada vez creo menos en la selección la verdad, tengo experiencias como. Como por ejemplo la UCIN, que no tenía entrada y que hay gente que admiro mucho que salió de ahí como actores, actrices, por ejemplo, fue una universidad que sacó mucho gestor, muchísimo gestor, de teatro. El GAM está lleno de gente de la UCIN, en puestos grandotes que estudiaron teatro y que después de pusieron a trabajar y se fueron más por esa área y también hay gente que actúa. El Ariel Hermosilla que es un seco; dirige, escribe, actúa la raja y que entró como más viejo a estudiar y su papá era nochero y él trabajaba también a veces de noche para pagarse la universidad, unas realidades maravillosas, como de.... Y de haber no sé po en esa escuela que nos pagaban muy mal realmente pero que nos gustaba hacer clases. Estaba por ejemplo la Manuela Infante y la manuela conoció, porque le hizo clases al Ariel y se lo llevó, lo metió a su compañía y el otro conoció muchos países del mundo, como además experiencias muy exitosas que provenían de realidades sociales que como que nunca lo iba a lograr, entonces yo tengo como esa experiencia tan bacán y no había

	<p>selección y muchas veces me ha pasado como también me pasa que es fácil vender la mula en las pruebas, como mostrarse mejor de lo que uno es, no solo en lo actoralmente, sino también como persona y después aparecen las violencias y un montón de cosas. Entonces yo pienso que debería democratizarse totalmente, que no debería haber un problema. Yo pienso que hay gente que no puede estudiar teatro, que son personas que tienen problemas básicamente problemas mentales, fuera de eso y que, ehh... El actuar puede ser muy dañino para una persona que está al filo, que es border. Pá cualquier, sí que estay ahí que puedes ir para el lado depresivo y pal lado autodestructivo o pal lado loco, violento ese tipo de personas yo creo que no deberían entrar a estudiar teatro, que no deberían, ojala uno pudiese existiera la radiografía que viera eso, fuera de eso yo creo que deberíamos dejar entrar a los cojos, los tuertos, los narigones, los gangosos, a todos. También es heavy cuando hay problemas cognitivos, eso también es heavy, difícil de manejar quiero decir, para mí por lo menos.</p>
E.3.158	<p>D: Claro ahí quizá se condice con la comprensión del mismo juicio creo, en cuanto a las herramientas porque se vuelve un trabajo que te exige como profesional, en este caso como docente. Tener otras herramientas que quizá uno no posee.</p>
E.3.159	<p>C: Claro, pero que no posea las herramientas no significa que no lo puedes aprender, el problema es cuando hay algo que te va impedir eso y también hay una responsabilidad ahí y Fernando siempre decía lo mismo, nosotros</p>

	<p>tenemos que dejar gente que se pueda ganar la vida de esto. Entonces la prueba especial del club era super rigurosa; era larga terrible y todo, porque era super rigurosa y le funcionaba en sentido de que dejaba a las personas más talentosas para la actuación y eso va desde la altura, la voz, un montón de aspectos que son súper injustos si tú lo quieres. Pero él tenía un punto, cuando decía nosotros debemos dejar personas que se puedan ganar la vida de esto, no podemos cobrarle durante un determinado número de años a alguien que nosotros pensamos que no va a poder cobrar por lo que hace.</p>
E.3.160	<p>D: Claro, quizá buscando la problematización de ese punto, eh, qué tan vigente crees que esta ese criterio, si contemplamos de que los espacios donde se mantiene con mayor fuerza la formación teatral están en el contexto universitario y los contextos universitarios están apostando por esta lógica más de escuela de teatro que de escuela de actuación, claro. Ósea, quizá antes totalmente de acuerdo, habían ciertos requerimientos mínimos para ser un buen actor pero en este caso cuando se abre este mundo de manifestaciones o de desarrollo de lo teatral que tan limitante se vuelve tu mundo..</p>
E.3.161	<p>C: Se vuelve muy limitante yo creo que es un criterio que le sirve a las escuelas que todavía pretende enseñar actuación, solamente exclusivamente. Pero este modelo tan abierto también puede esconder otra cosa, esta cosa de que no sea bueno para nada pero igual le sigan cobrando.</p>
E.3.162	<p>D: La lógica del comercio, claro.</p>

E.3.163	<p>C: Si, claro, yo espero que se logre, yo creo que se debe democratizar, que mucha gente debe poder estudiar teatro, pero claro, el problema es que la educación no debería ser un negocio. Si la educación no fuera un negocio, ósea yo sería de la idea de que todos deberían por lo menos estudiar teatro dos años, creo que le haría muy bien a mucha gente. En muchos sentidos, en muchos aspectos por ejemplo yo sé que un actor, una actriz es capaz de estudiar cualquier cosa, como estudio teatro ahora quieres estudiar matemáticas; ¿oye es que tiene que ver las matemáticas, no importa y sabes matemáticas? No tiene idea de matemática, pero esa persona va a aprender ¿Por qué? Porque tiene rigor, porque además sabe trabajar y entiende el valor del proceso, o por lo menos eso era así antes porque ahora hay un cambio generacional que lo ha revuelto todo mucho. Pero yo conozco ponte tu gente de otras disciplinas que dice que han dicho oye pero que tiene que ver un actor en esto porque te va a costar mucho hacer un magíster en sociología ponte tú, ah qué tiene que ver. Ya le costó obviamente porque se tuvo que poner a leer todo lo que no había leído, pero lo leyó y terminó siendo la mejor estudiante de toda su generación y sacándose la mejor nota en su tesis y haciendo su tesis al tiro que otros que, años, o son sociólogos y estaban haciendo un magister entonces el entrenamiento actoral sirve para muchas cosas no solo para el teatro.</p>
E.3.164	D: Grandísimo punto ese
E.3.165	C: Si, soy un convencido

E.3.166	D: Yo también, en modo de síntesis porque un poco ya se habló de eso, pero cuales tú consideras como en concreto las condiciones mínimas para poder desarrollar o poder ser participante de un proceso de formación de teatro. Que tu digas: esto es como esencial.
E.3.167	C: Bueno se necesita un espacio, se necesitan ciertas condiciones dentro de ese espacio que tiene que ver con el aseo, con la amplitud de ese espacio versus el número de personas que van a participar
E.3.168	D: La coherencia...
E.3.169	C: Si claro, y también se necesita creo yo, pero creo que las mayores condiciones están dadas por el grupo humano tanto de los profesores como de los estudiantes y en relación a los funcionarios; por ejemplo, en la UCIN, el grupo hacía el aseo de su sala y la manteníamos impecable, cada vez que no llegaba un trabajo a hacer aseo, hacíamos aseo, dejábamos soplada. La otra vez escuchaba sobre la escolaridad en Japón, hasta como los 10 años no le enseñan nada. Nada académico quiero decir, ellos tienen que limpiar todo desde los baños hasta, (no hay personal de aseo en los colegios japoneses), tienen que limpiar desde los baños, hasta las salas de clases, los patios, todo, regar cuidar las plantas, todo. Se les enseña a valorizar la cultura ancestral, respeto al prójimo, trabajo en equipo. Son puras cosas super análogas con el teatro encuentro yo, nosotros tenemos un respeto por la tradición, tenemos. Deberíamos nosotros limpiar nuestros espacios, yo creo que es tan fundamental el teatro, la espacialidad que yo creo que debería el grupo, los grupos deberían, creo que es parte de esas

	<p>condiciones que los grupos se hicieran cargo del cuidado de ese espacio. No trabas institucionales y estas cosas que es más subjetiva que es que, para estudiar teatro tú necesitas estar enamorado del teatro más que de ti mismo, porque uno puede amar el teatro o amarse uno en el teatro yo pienso que hay que amara el teatro como expresión, como arte y amarlo y querer hacerlo muy bien, querer estar, ese impulso hacia el virtuosismo, sea en el ámbito que sea, yo creo que esas son las condiciones, no creo que hayan muchas más condiciones que esas, evidentemente hay otra esfera de condiciones que es la esfera del vida: esa gente que quiere estudiar teatro y que vive super lejos, ojala no tenga que estar dos horas en una micro.</p>
E.3.170	D: Jaja mi caso...
E.3.171	C: El mío también, yo me levantaba a las 4:20 am para llegar a la escuela, a las siete tenía que llegar y me iba en una micro de Melipilla a Santiago y de ahí llegaba a escuela. Así estuve todo el primer año, después ya no, después me fui a vivir a Santiago y estaba en Santiago, pero ese primer año fue una sacada de chucha.
E.3.172	D: Es terrible, concuerdo
E.3.173	C: Yo creo, pero por sobre todo valorizo son las condiciones humanas de querer hacerlo
E.3.174	D: Es algo más que condiciona a la voluntad
E.3.175	C: Con la necesidad creo yo, es que hay que estar enamorado del oficio. Fernando Gonzales decía: oye si a Ud., le da lata ir a ver a la polola es que no está enamorado de la polola, tiene que patear a la polola y eso diciéndote

	<p>oiga si no le gusta estar acá, váyase, porque hay muchas cosas que hacer por ahí por el mundo, no tiene por qué ser actor o actriz está puro molestando acá, váyase. Entonces yo pienso que sí, que es verdad eso de que hay que estar enamorado realmente del oficio.</p>
E.3.176	<p>D: Concuerto totalmente, esas son mis preguntas, espero que no haya sido fatigante.</p>