


Hitos en la legitimación del Teatro para Audiencias Jóvenes en el Chile de la década del 2000

Catalina Villanueva
Héctor Ponce de la Fuente
Paulo Olivares
Camilo Rossel

Para citar este artículo:

VILLANUEVA, Catalina; FUENTE, Héctor Ponce de la; OLIVARES, Paulo; ROSSEL, Camilo. Hitos en la legitimación del Teatro para Audiencias Jóvenes en el Chile de la década del 2000. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0202>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Hitos en la legitimación del Teatro para Audiencias Jóvenes en el Chile de la década del 2000¹

Catalina Villanueva²

Héctor Ponce de la Fuente³

Paulo Olivares⁴

Camilo Rosset⁵

Resumen


En este artículo se identifican hitos cruciales para el desarrollo del Teatro para Audiencias Jóvenes (TPAJ) de la década del 2000 en Chile. Se presenta una visión sintética del TPAJ en Chile, reconociendo, en base a nociones Bourdianas, una tensión entre objetivos educativos y objetivos artísticos que ha implicado la deslegitimación de este tipo de creaciones. El artículo analiza entrevistas a agentes significativos del periodo para discutir cómo ciertos hitos contribuyeron a legitimar el TPAJ en el campo teatral chileno, buscando un balance entre educación y arte y enfatizando el respeto por la capacidad de sus audiencias de tener experiencias estéticas valiosas.

Palabras clave: Teatro para Audiencias Jóvenes. Teatro infantil. Teatro familiar. Arte y educación.


¹ Revisión texto en español: Dr. Paulo Olivares, Magíster en Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Doctora en Educación, Trinity College, Dublin. Actriz titulada de la P. Universidad Católica, MA en Drama and Theatre Education, The University of Warwick, Reino Unido. Docente en áreas ligadas al teatro y la educación en la Universidad de Chile, en Universidad Academia de Humanismo Cristiano y en la Universidad de Valparaíso.



 mc.villanueva.vargas@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-7528-0885>

³ Doctor en Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba, y egresado del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile. Realiza actualmente el Posdoctorado en Ciencias Sociales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Académico y Coordinador de Investigación del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile.  semiotic@uchile.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-4118-1077>

⁴ Doctor en Filología Española con mención en Historia y Teoría del Teatro en la Universidad Complutense de Madrid. Magíster en Letras y Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como Jefe de Carrera de Actuación Teatral y académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. En el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile es Coordinador del Núcleo de Investigación en Teatro y Educación.  polivarr@u.uchile.cl

 <http://orcid.org/0000-0003-0655-8462>

⁵ Doctor en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes c/m en Teoría de la Música de la misma Universidad. Creador, Investigador y Académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.  rosselgallardo@uchile.cl  <http://orcid.org/0000-0003-4449-5423>



Milestones in the legitimization of Theatre for Young Audiences in Chile in the 2000s

Abstract

This article identifies crucial milestones for the development of Theatre for Young Audiences (TYA) during the 2000s in Chile. A synthetic vision of the history of TYA in the country is presented, recognising, based on Bourdian notions, a tension between educational objectives and artistic objectives implied in the delegitimization of this type of creations. The article analyses interviews with significant agents of the period to discuss how these milestones contributed to the legitimization of TYA in the Chilean theatre field, seeking a balance between education and art and emphasizing respect for the capacities of their audiences to have valuable aesthetic experiences.

Keywords: Theatre for Young Audiences. Children's theatre. Family theatre. Art and education.

Marcos na legitimação do Teatro para Jovens no Chile nos anos 2000

Resumo

Este artigo identifica feitos cruciais para o desenvolvimento do Teatro Para Audiências Jovens (TPAJ) no Chile da década de 2000. Apresenta-se uma visão sintética do TPAJ no Chile, reconhecendo, com base nas noções bourdianas, uma tensão entre objetivos educacionais e objetivos artísticos que implicou a deslegitimação deste tipo de criações. O artigo analisa entrevistas com importantes agentes do período para discutir como determinados marcos contribuíram para legitimar o TPAJ no campo teatral chileno, buscando um equilíbrio entre educação e arte e enfatizando o respeito à capacidade de seus públicos de ter experiências estéticas valiosas.

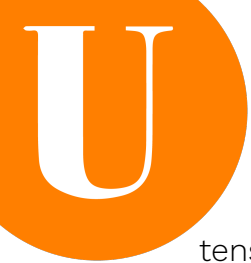
Palavras-chave: Teatro Para Audiências Jovens. Teatro Infantil. Teatro Familiar. Arte e educação.



Introducción

Si bien el teatro profesional para niños, niñas y jóvenes ha tenido en Chile niveles significativos de actividad desde por lo menos el siglo pasado (Roark, 2002), se ha escrito muy poco al respecto, a diferencia de otras latitudes en Latinoamérica (véase, por ejemplo, Gomes, 2019, para el caso de Brasil). Tampoco existen en el país, según nuestras indagaciones, programas de estudio o centros de investigación que se enfoquen en este tipo de teatro. Esta aparente falta de interés desde lo académico parece indicar que, tal como manifiesta Schonmann (2006) en el contexto internacional, en nuestro país el teatro infantil y juvenil aún no ha logrado articularse como un campo de estudio establecido. Sin embargo, en la práctica es otro el escenario. El teatro para estas audiencias parece estar en franco desarrollo, lo que es observable en el incremento de sobre 80% de público de obras de teatro infantil en el año 2019 (Ine, 2020), constituyendo un significativo 40% del total del público teatral de ese año (Mincap, 2020). Actualmente es posible encontrar numerosas compañías de teatro enfocadas específicamente en estas audiencias y la oferta de producciones, por lo menos hasta antes de la pandemia, era amplia (véase por ejemplo la página web de ASSITEJ Teveo que reúne a más de 20 compañías teatrales). Parece oportuno, entonces, prestar mayor atención a esta rama teatral, lo que implica analizar su trayectoria de posicionamiento como ámbito cultural válido en nuestro país.

Habiendo residido tradicionalmente en los márgenes del campo teatral, el teatro profesional dirigido a menores de edad ha luchado por establecerse como una rama artística legítima en Chile. Una mirada general a su desarrollo histórico permite identificar en la década del 2000 ciertos hitos que podrían ser considerados como centrales para su despliegue en años posteriores. Específicamente, este artículo pretende interrogar cómo influyen estos hitos en el nivel de legitimidad del teatro para audiencias jóvenes del periodo, al examinar la



sión entre lo artístico y lo educativo que subyace a esta pugna por su legitimidad. Así, buscamos contribuir a mapear un territorio bastante recorrido en la práctica, pero rara vez cartografiado analíticamente en Chile.

Antes de comenzar es importante señalar que en este artículo esgrimiremos la expresión *Teatro para Audiencias Jóvenes* (que abreviaremos como TPAJ), siguiendo a Van de Water (2011), para referirnos a aquel teatro profesional realizado por adultos para audiencias infantiles, juveniles y sus acompañantes adultos. Preferimos este término por sobre Teatro Familiar, ya que TPAJ denota un enfoque más definido en espectadores menores de edad, permitiendo dibujar una distinción explícita con respecto al teatro para adultos. Si bien hay quienes afirman que esa distinción es inexistente o incluso indeseable (Goldberg, 1974, como se citó en Schonmann, 2006), creemos, junto con otras autoras (Lavosi, 2016; Schonmann, 2006; Sormani, 2012), que la audiencia infantil y adolescente posee cualidades especiales, sin duda fluctuantes y contextuales, que deben ser tomadas en cuenta. Tal como defiende Schonmann (2006), la categoría de TPAJ permite reconocer que esas cualidades especiales de la audiencia devienen en principios y poéticas particulares y dignas de análisis. Más allá del problema de la terminología, cuyo análisis pormenorizado excede los límites de este artículo, es posible verificar en la práctica un desarrollo específico de obras que organizan un discurso escénico pensado en audiencias no adultas. De esta forma, el artículo asume como punto de partida la afirmación del valor del TPAJ como categoría en derecho propio, tanto práctica como investigativa, dentro del campo de los estudios teatrales.

El artículo inicia con una visión histórica del teatro para niños/as y jóvenes en Chile, para luego explicitar la metodología del estudio. Presentaremos, entonces, los resultados del análisis de hitos relevantes de la década del 2000 y su influencia en el trayecto de esta rama teatral, incorporando la mirada de agentes significativos del periodo. Concluiremos esbozando proyecciones en torno al estudio del TPAJ en nuestro país.



El Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile: Una síntesis histórica

En Chile, el TPAJ tiene antecedentes en la época colonial, cuando el teatro infantil era utilizado con fines evangelizadores, de acuerdo con la tradición humanista que la orden jesuita propició, de manera más consistente, en Ciudad de México y Lima, las dos capitales virreinales (Arrom, 1967). En 1883 se escribió la primera obra para niños/as en Chile, titulada *María Cenicienta*, de Amelia Solar de Claro. Más allá de esa actividad precursora, al igual que a nivel internacional, el TPAJ comenzó a instalarse como género en Chile recién en el siglo XX (Roark, 2002). Según Peña Muñoz (1982, p.18), la producción dramática infantil de principios de siglo pasado tenía “un interés más bien escolar”, y atendía especialmente a la representación de efemérides patrias, sin mayor desarrollo artístico. Sería en la década de 1960 con el estreno de *La princesa Panchita* de Jaime Silva que el TPAJ tomaría un nuevo aire debido a la mayor profesionalización que podía ser percibida en esa obra (Memoria Chilena, s.f.; Peña Muñoz, 1982). Este florecimiento del TPAJ en Chile fue avanzado principalmente por Mónica Echeverría, Jorge Díaz y Claudio Di Girolamo del Teatro ICTUS (Díaz Molina, 1981), quienes llevaron teatro a diferentes poblaciones y definieron algunos códigos propios de las puestas en escena para estas audiencias, tales como el uso de la reiteración y la participación del público (Martínez, 2020). El TPAJ comenzaba a independizarse del teatro para adultos en términos estéticos y como movimiento, encontrando sus propias formas y ganando cierto reconocimiento artístico (Roark, 2002).

Entonces sucedió el golpe militar. Gran parte de los/as teatristas de la época se enfrentaron a censura y persecuciones por sus tendencias políticas izquierdistas, debiendo recurrir al exilio (Roark, 2002). En ese contexto el TPAJ se convirtió en un espacio viable de creación y producción para quienes permanecieron en Chile. Para Roark (2002) el movimiento ofreció

una salida creativa para sus talentos, una audiencia de base cuyos intereses en el teatro no podían ser malinterpretados como



revolucionarios, y una fuente de ingresos cuando el cierre de espacios universitarios y profesionales para adultos había dejado a muchos artistas sin empleo (p.36-37)⁶.

Como una especie de oasis en medio de la represión, el TPAJ atrajo a numerosos artistas escénicos. Así lo señala también Martínez Carvajal (2019) quien destaca que este teatro fue percibido en el periodo “como una de las pocas formas aparentemente inofensivas” y por lo tanto más salvaguardadas de la censura (p.165). Por eso, no es extraño que entre 1974 y 1976 se estrenaran más del doble de obras para público infantil o juvenil que entre 1970 y 1973 (Rodríguez, 2001). Según Rojo (1985), la producción de obras teatrales creció en dictadura, pero precisamente con obras dedicadas a un público infantil y formas teatrales anecdóticas, no deliberantes o políticas, en el sentido literal del término. El teatro creció como forma residual, adecuando sus discursos al contexto político, buscando evitar la censura. Esto parece haber obedecido, también, a razones económicas (Roark, 2002). Mientras la actividad teatral chilena de comienzos y mediados del siglo pasado contaba con apoyo institucional considerable, la dictadura cívico-militar impuso políticas estatales más restringidas de financiamiento de la cultura (Piña, 2014). Entonces, el TPAJ, más específicamente, el teatro escolar, se presentó como un espacio no solo relativamente menos afectado por la censura, sino que también uno que ofrecía cierta posibilidad de sustentabilidad para los/as teatristas de la época.

La nueva lógica de mercado afectó también el repertorio artístico, puesto que debían privilegiarse textos dramáticos que formaban parte de programas curriculares y que fueran, por ende, admisibles y rentables (Piña, 2014). La estética de las obras de TPAJ también se vio afectada, enfatizándose un tono más espectacular, presumiblemente para atraer una audiencia más amplia (PIÑA, 2014). Sin embargo, es también posible reconocer un TPAJ de resistencia en este periodo con un valor estético considerable y que se realizaba mediante autogestión. Martínez Carvajal (2019) analiza el teatro para niños y niñas en Concepción en dictadura, identificando algunas compañías teatrales que ofrecían una “escena

⁶ [...] a creative outlet for their skills, an audience base whose interest in the theatre could not be misinterpreted as revolutionary, and a source of income when the closure of university and professional adult venues left many artists unemployed. (Traducción nuestra).



subversiva” al permitir a creadores y espectadores encontrarse en un “espacio de libertad dentro de una norma hostil” que propiciaba un olvido momentáneo del contexto nacional adverso (p.198).

Con el retorno de la democracia se levantan las restricciones y censuras y el campo teatral se abre, pero se enfatizan lógicas neoliberales de financiamiento basadas en la competencia. Aunque se multiplican las oportunidades de patrocinio estatal y aunque este no está ya sujeto, al menos no declaradamente, a una coherencia de los proyectos con la ideología imperante, se instala la lógica de la concursabilidad (FONDART) que cada año anuncia proyectos ganadores y perdedores (Villegas, 2020). Con todo, los años noventa observaron un sostenido crecimiento del TPAJ, el que según Roark (2002), fue recibiendo progresivo reconocimiento. Aunque relegado al terreno de las asignaturas electivas, el teatro pasó a formar parte del currículum escolar nacional en la Reforma Educacional de esa década (Memoria Chilena, s.f.). La actriz y educadora teatral Verónica García-Huidobro y la Compañía de teatro La Balanza, escenificaron montajes teatrales con énfasis educativo, comenzando un trayecto que continúa hasta la actualidad. Esta misma agrupación inauguró además el Diplomado en Pedagogía Teatral de la P. Universidad Católica de Chile (La Balanza Teatro, s.f.) y en 1996 publicó el Manual de Pedagogía Teatral que hasta hoy ejerce una fuerte influencia en el área. Si bien no todas estas acciones atañen a lo que aquí entendemos como TPAJ, es claro que contribuyeron a abrir nuevos espacios propicios para la relación entre teatro y juventudes. En esta década emergieron además agrupaciones, como por ejemplo la compañía de Teatro Infantil Itinerante, fundada en 1992 por Marco Yávar y otras que, según relata Roark (2002), favorecieron el mejoramiento de la calidad profesional del TPAJ. La compañía de teatro La Troppa, si bien no catalogaba su trabajo como teatro infantil o familiar, puede igualmente ser vista como una de las agrupaciones relevantes para este tipo de audiencias, considerando su estética asociada al cuento y al juego (García Silva, 2010).

Ya en la década del 2000 ocurren ciertos hitos que evidencian un avance en torno a la valoración del TPAJ en Chile. Entre ellos, la inauguración en 2006 del Programa de Formación de Audiencias del TEUC puede ser apreciado como un momento bisagra en ese sentido. El surgimiento de este programa se enmarca en



un contexto nacional propicio. En el año 2005, el recientemente instaurado Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes trazaba la formación de audiencias como parte principal de sus líneas estratégicas de política pública (Silva, 2006). En coherencia con ello, el Programa de Formación de Audiencias del TEUC identificaba a estudiantes de enseñanza media y a niños/as como segmentos específicos de espectadores hacia quienes dirigir un número de iniciativas (Silva, 2007). Otro hito que resulta significativo es el surgimiento del Festival Internacional de Teatro Familiar FAMFEST al alero del Centro Cultural Mori en 2007. Si bien existían otros festivales en el país enfocados en audiencias jóvenes (Roark, 2002), FAMFEST parece haber logrado una mayor prominencia, manteniéndose vigente por ya más de 13 años (FAMFEST, 2020). Estos hitos hablan acerca de una renovada preocupación por el TPAJ la que, podemos argumentar, contribuyó a darle una mayor visibilidad y legitimidad a esta rama en el circuito teatral. La década del 2010 parece haber sido heredera de este camino hacia el reconocimiento y la desmarginalización del TPAJ, observable en la actual proliferación de compañías. También esto es visible en las reconocidas trayectorias de algunas compañías de teatro para estas audiencias, como por ejemplo Tryo Teatro Banda, con 20 años de recorrido, o La Mona Ilustre, con más de 12 años desde su fundación. Surge entonces la pregunta, ¿cómo influyeron estos hitos de la década del 2000 en la legitimidad del TPAJ en Chile? Para responder es necesario revisar algunos de los problemas que han sido identificados en la literatura internacional en torno al TPAJ, para luego entablar un diálogo con las perspectivas de algunos agentes relevantes para esta rama teatral en el Chile de la época.

Teatro para Audiencias Jóvenes: entre lo pedagógico y lo artístico

En su libro sobre teatro, juventud y cultura, Van de Water (2012) analiza el fenómeno del TPAJ aplicando los postulados de Pierre Bourdieu para explicar la marginalización de esta rama dentro del campo teatral. Van de Water identifica en la falta de reconocimiento del TPAJ como una forma artística una de las causas principales de su marginalización. La duda sobre el valor artístico del TPAJ está



intrínsecamente asociada a una percepción generalizada de la preponderancia de su valor educativo. Esta pugna entre objetivos educativos y artísticos constituye una problemática central para el TPAJ y parece tener su génesis, por una parte, en ciertas concepciones dominantes respecto de la infancia y, por otra, en una crisis de la comprensión clásica de la triada de Cicerón (1992) en que la práctica del orador y del arte implica deleitar, enseñar y conmover. Lavosi (2016) realiza un recorrido histórico de la noción de infancia en Occidente e identifica el origen de la visión actual en el advenimiento de la modernidad. Con la publicación del *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau (2007), la infancia pasa a percibirse como una etapa vital especial que conlleva una cultura propia. Como un constructo eminentemente moderno, la noción de infancia surge de la mano de proyectos nacionales de ordenamiento social mediante procesos de escolarización:

En el proceso de infantilización de una parte de la sociedad, es decir, en el proceso mediante el cual la sociedad comienza a amar, proteger y considerar como agentes heterónomos a los niños, la institución escolar juega un papel central: escolarización e infantilización parecen [...] dos fenómenos paralelos y complementarios (Baquero y Naradowski, 1994, p.62).

Para Baquero y Naradowski, esta pedagogización de la niñez sitúa al infante como un ser que debe ser protegido, guiado y educado por otras personas, ya formadas. El infante es percibido como “un ser incompleto (‘aun-no’ capaz, competente, fiable o responsable)” (Lavosi, 2016, p.36). Si bien, como enfatiza Lavosi, esta noción moderna de infancia ha sido puesta en crisis en las últimas décadas, es lógico que en sus inicios formales, acaecidos a principios del siglo pasado, el TPAJ tuviera un fuerte foco pedagógico (Schonmann, 2006). Como consecuencia de aquello, este teatro ha adquirido una connotación instrumentalista como medio para un fin didáctico superior (Van de Water, 2011). La caracterización de la niñez como un periodo cuya inocencia necesita ser defendida ha restringido en muchos casos las posibilidades creativas del TPAJ (Bedard, 2012; Lavosi, 2016; Sormani, 2012), llevando, por ejemplo, a evitar temáticas sensibles como la muerte o a requerir el final feliz como condición



fundamental. Toda esta “tiranía de lo didáctico”⁷ (Schonmann, 2006, p.10), o subordinación de lo artístico ante la primacía de lo pedagógico puede explicar el bajo estatus que ha caracterizado históricamente a esta rama teatral. Dicha subordinación o comprensión de lo didáctico es particular del modo moderno de producción artística. Terry Eagleton (2010) recuerda en *Cómo leer un poema*:

Puesto que la era moderna desconfía neuróticamente de lo didáctico, al asumir que el hecho de que a uno le enseñen debe de ser invariablemente desagradable, tiende a creer que aquellos poemas que pretenden precisamente eso son modos inferiores de escritura. Deben ser relegados a los más bajos estratos pragmáticos, junto a los billetes de autobús y los carteles de ‘No pasar’. Pero ser didáctico, (es) una palabra que significa meramente ‘enseñar’ (Eagleton, 2010, p.110).

Siguiendo una lógica Bourdiana (1998), las obras de arte deben ser reconocidas socialmente como tales para ser validadas. Entonces, el hecho de que existan objetivos educativos que primen sobre lo artístico dificulta el reconocimiento del TPAJ como parte legítima del campo cultural teatral (Van de Water, 2012). Un ejemplo claro de esto es observable en el lenguaje peyorativo que utiliza Peña Muñoz (1982, p.18) para referirse al teatro escolar chileno, utilizando apelativos como “la obrita”. Peña Muñoz (1982, p.22) incluso adjetiva algunas de estas obras con el calificativo de “deleznable”, lo que lleva a Martínez Carvajal (2019, p.164) a afirmar que la mirada de este autor “contribuye a la instrumentalización del teatro en pos de la educación, reduciéndolo solo a eso [...] como si las relaciones del teatro y la educación fueran ingenuas”.

Dicha visión peyorativa del TPAJ se percibe también en la creencia de que, al no primar lo estético en estas creaciones, las destrezas artísticas de quienes lo realizan pueden ser de menor categoría. Así, Schonmann afirmaba en 2006, p.2, que un actor de teatro infantil todavía se considera que está en el nivel más bajo de la profesión en varios países. Más aún, se puede entrever una mirada despectiva del espectador infantil. Para Sormani (2012, p.66) esto es evidente en el teatro infantil comercial, el que asume que el niño o la niña “no ‘sabe’ ser espectador” y que se le debe entretener “a toda costa para que no sabotee la función”. Así, la

⁷ [...] tyranny of the didactic. (Traducción de la autora)



obra teatral termina siendo una experiencia simplista, “un sucedáneo de la fiesta infantil”, cuyo objetivo es la “captación de un público masivo y subestimado en su capacidad de representación imaginaria” (Sormani, 2012, p.66). Aunque con esta crítica Sormani se refiere en particular al teatro comercial, es posible aseverar que esta visión de niños y niñas como carentes aún de las facultades para ser espectadores ‘correctos’ puede haber influido en la apreciación del TPAJ en general. Nuevamente, esto parece estar asociado a la concepción moderna, pedagogizante, que se tiene de la infancia, lo que se relaciona con otra explicación que propone Van de Water (2012) en torno a la baja legitimidad del TPAJ. Si, siguiendo a Bourdieu (1998), el arte puede ser percibido como tal gracias al desarrollo de una disposición estética, dependiente del capital cultural, que permite esa identificación, niños y niñas desde una concepción moderna de la infancia carecerían de dicha disposición pues no han desarrollado aún los códigos y actitudes que les permitan relacionarse apropiadamente con el arte (Van de Water, 2012, p.43). Si se acepta esta premisa, el arte para la infancia debe, por necesidad, tener objetivos educativos. Esto es así primero porque niños y niñas son todavía “incapaces de experimentar el arte como ‘arte’”⁸ y, por ende, su relación con la obra debe tener un fin más allá de lo artístico, y segundo, pues es necesario educarles en los códigos y comportamientos propios de una audiencia adecuada para que, eventualmente, logren tener encuentros independientes con el arte.

Sin embargo, según plantean algunos autores (Lavosi, 2016; Sormani, 2012), la preponderancia de lo didáctico en el TPAJ comenzó a ser cuestionada ya desde el siglo pasado, trayendo consigo, como es de esperarse, cambios en su nivel de legitimidad dentro del campo teatral. Para examinar hitos importantes de este proceso de validación en el caso chileno, analizaremos y discutiremos las miradas de cuatro agentes culturales relevantes.

⁸ are incapable of experiencing art as ‘art’. (Traducción nuestra).



Metodología

En vista de la escasa producción académica en torno al TPAJ del periodo bajo estudio, se volvió necesario recabar información directamente de personas que formaron parte de la actividad del TPAJ en ese tiempo. Se aplicaron cuatro entrevistas siguiendo una pauta semiestructurada en torno a algunas de las problemáticas que podíamos identificar en nuestra revisión de la literatura. Las entrevistas se realizaron mediante videollamada, fueron registradas previo consentimiento informado de las personas entrevistadas, y fueron transcritas, codificadas y analizadas temáticamente (Braun & Clarke, 2006). Como representantes del Teatro de la Universidad Católica (TEUC), entrevistamos a Inés Stranger, directora del TEUC entre 2006 y 2011 y a María Inés Silva, encargada del área de Comunicaciones y Públicos del TEUC en esos años. Entrevistamos también a Andrea Pérez de Castro, fundadora en el año 2007 del FAMFEST. Finalmente, entrevistamos a Carolina González y Francisco Sánchez, fundadores e integrantes de Tryo Teatro Banda. Es importante señalar que estas entrevistas no tienen la intención de representar exhaustivamente el fenómeno del TPAJ de la década del 2000 en Chile. Más bien, su propósito es integrar voces que, basándonos en una visión general de la literatura, parecen particularmente significativas para el periodo y que nos permiten complementar la escasa teoría disponible. De esta forma, posicionamos esta investigación desde un paradigma metodológico cualitativo e interpretativista, con el objetivo de contribuir una perspectiva específica del desarrollo del TPAJ en nuestro país.

Buscando el balance entre lo educativo y lo artístico en el Teatro para Audiencias Jóvenes en Chile

Respecto del contexto chileno, las fuentes entrevistadas coinciden en que el TPAJ se situaba hasta el siglo pasado en los márgenes del campo teatral. Según Carolina González el TPAJ “fue visto muchos años como un teatro marginal, como algo que no tenía valor” en nuestro país (10/03/21). Andrea Pérez de Castro explica



esta marginalidad en función de las características particulares del campo teatral chileno, el que, según su mirada, ha tenido una marcada orientación política, asociándose lo político a “una elite intelectual” en la que no podrían entrar niños y niñas (08/03/21). No obstante, todas las fuentes entrevistadas concuerdan en que ha existido un salto cualitativo importante entre el inicio de este siglo y el momento actual en el nivel artístico y la valoración del TPAJ en el medio. Y en este movimiento, la preponderancia de los criterios artísticos por sobre los educativos, o al menos el balance entre ambos, parece haber sido clave. Así, la comprensión actual del TPAJ se manifiesta con claridad en lo expresado por Francisco Sánchez, para quien el teatro tiene intrínsecamente la capacidad de provocar aprendizajes, pero “no es una sala de clases”, pues pretender pasar “contenido es matar al teatro” (10/03/21). Del mismo modo, Inés Stranger señala que en el teatro infantil “lo educativo no debe notarse” (12/01/21). A su vez, Andrea Pérez de Castro sostiene lo siguiente respecto de lo educativo y lo artístico:

Yo creo que no deberían estar en pugna. Deberían convivir y dialogar. El buen teatro para niños y niñas debería tener buenos contenidos. El problema es cuando tú haces un proyecto con solo el fin de lavarse los dientes, por decir. (08/03/21).

En el Chile de postdictadura, contexto en el que el TPAJ venía saliendo de un periodo en donde se debió responder sobre todo a un imperativo curricular-escolar para encontrar solvencia, el desmarcar a esta rama teatral de dicho imperativo y encontrar un balance entre arte y educación parece haber sido un proceso que tomó tiempo y necesitó de hitos específicos.

El Programa de Formación de Audiencias del Teatro de la Universidad Católica: Equilibrando lo educativo con lo artístico

Los lineamientos del Programa de Formación de Audiencias originado en el año 2006 en el TEUC evidencian la búsqueda de este balance. Como uno de los pocos espacios teatrales que se mantuvieron activos con cierto grado de independencia durante la dictadura, el TEUC venía desarrollando ya desde los años ochenta estrategias de promoción y ventas de funciones a establecimientos



escolares (Silva, 10/03/21). De hecho, alrededor de un 65% de las ventas hacia mediados de los 2000 correspondía a un público escolar (Stranger, 12/01/21). Sin embargo, como explica María Inés Silva, la llegada de Inés Stranger a la dirección del TEUC intentó relevar el compromiso social y educativo que formaba parte de los principios fundantes de la institución (10/03/21). Esto llevó, entre otras acciones, a la gestación del Programa de Formación de Audiencias, siendo “el primer servicio o área de públicos en una institución cultural” en Chile (Silva, 10/03/21). El Programa importaba a territorio nacional la noción de mediación cultural que María Inés Silva había conocido en Francia. En lo relativo a las audiencias jóvenes esto se tradujo en que el TEUC comenzara a generar producciones propias orientadas específicamente hacia un público infantil y adolescente. Así, de una lógica mayormente monetaria centrada en la venta de funciones a escolares, se pasó a un enfoque de democratización del arte que permitiera un mayor acercamiento de este público al teatro (Silva, 10/03/21). Según Inés Stranger, las obras infantiles creadas durante su dirección alcanzaron logros artísticos significativos, siguiendo la premisa de que “a los niños había que darles las cosas de la mejor calidad” (12/01/21). Este renovado énfasis en el TPAJ estuvo acompañado de una metamorfosis importante del material de apoyo en el aula que se entregaba a los y las docentes que traían a sus estudiantes al teatro, material que hasta ese momento consistía en fichas con actividades pedagógicas desarrolladas por el equipo de ventas. Los cuadernillos de mediación que reemplazaron esas fichas preservaban el propósito didáctico del material anterior, pero su afán educativo ya no iba dirigido solamente hacia las conexiones con lo curricular o a la mera comprensión de la obra de teatro. Los cuadernillos pretendían, más bien, “acercar a los escolares no solo desde lo educativo pedagógico, sino que al proceso de creación artística”, permitiéndoles vislumbrar el trabajo de búsqueda creativa que conllevaba la puesta en escena (Silva, 10/03/21). Frente a esto es posible argüir que, al develar el discurso estético detrás de la pieza teatral, incluyendo “reseñas de autor, intenciones de la puesta en escena” y entrevistas a él/la director/a (Stranger, 12/01/21), los cuadernillos de mediación del TEUC mantenían la preocupación por lo formativo, pero orientándose hacia la formación del público joven en los códigos y las disposiciones legítimas del arte teatral. De esta manera, retornando a la lógica Bourdiana, es posible decir que la apuesta del TEUC



contribuyó a la legitimación del TPAJ en dos sentidos: al producir teatro infantil de alta calidad estética y al reenfocar los objetivos educativos hacia una formación en la apreciación del arte.

Es interesante notar que el impulso al TPAJ que realiza el TEUC no es replicado por su homólogo, el Teatro Nacional Chileno, dependiente del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH). Si bien existen antecedentes de iniciativas de TPAJ en esta última institución durante esos años, como las obras para un público adolescente escenificadas por Aliocha de la Sotta (Yévenes, 2013), estas iniciativas parecen haber sido más bien aisladas, sin llegar a tener la magnitud del programa del TEUC, el que se sustentaba sobre una política institucional de audiencias. Podríamos argumentar que esta diferencia entre ambas entidades universitarias se funda precisamente en las percepciones de legitimidad del TPAJ que ocupaban el medio y develan una lucha discursiva dentro del campo teatral chileno de postdictadura:

el teatro chileno se impregna de postmodernidad y, como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y a atraer la atención hacia el objeto en sí: el espectáculo. [...] Espectáculos que suponen un público muy sofisticado, con una competencia cultural y visual propia de individuos culturalmente globalizados (Villegas, 2020, p.230-1).

La búsqueda de este lenguaje postmoderno era percibida como una indagación de avanzada que ponía el acento “en el objeto artístico, y no en el mensaje” (Villegas, 2020, p. 223), en la autonomía del arte de objetivos externos - el arte ‘puro’ en la jerga Bourdiana. Hacia estas tendencias postmodernas, dominantes en el campo de la época, apuntaban creadores asociados al DETUCH, como Alfredo Castro y Andrés Pérez, entre otros (Villegas, 2020). Dado que estas tendencias de teatro postmoderno requerían de audiencias ‘sofisticadas’, resulta lógico que audiencias percibidas como ‘en formación’, como las audiencias jóvenes, no fueran de interés. Por otra parte, el TEUC, como uno de los pocos espacios teatrales oficiales que prosigue durante la dictadura, tenía ya fidelizado un público de profesores y profesoras sobre el cual construir el Programa de Formación de Audiencias. Aun así, no deja de llamar la atención que haya sido la Universidad Católica, institución privada, y no la Universidad de Chile, institución



pública, la que se haya hecho cargo del mandato de democratizar el teatro y llegar hacia audiencias diversas. Por el contrario, la búsqueda desde el canon postmoderno del DETUCH y el TNCH puede ser entendida como una elitización del teatro al apelar a un público culturalmente competente para comprenderlo.

Es debatible si efectivamente el TEUC consiguió su objetivo democratizador mediante este Programa, en particular en cuanto a las audiencias jóvenes. María Inés Silva cuestiona si los cuadernillos pedagógicos realmente llegaban a manos de los y las estudiantes o si solo eran revisados por profesores/as, cumpliendo la función de “formar a los ya formados”, más que de abrir ese acervo cultural a niños/as y jóvenes (10/03/2021). Cabe señalar también que la programación continua de teatro infantil que iniciaron Stranger y Silva no perseveró después de la renovación del directorio del TEUC a fines de la década, a pesar de que esta sala de teatro sigue hasta el día de hoy generando funciones para escolares y cuadernillos de mediación pedagógica. Independientemente de aquello, el Programa del TEUC marca un hito significativo para el TPAJ al otorgarle un espacio exclusivo, aunque efímero, dentro de la línea programática de una de las instituciones teatrales de mayor trayectoria del país.

El FAMFEST: Abriendo espacios de difusión

Otro hito significativo en este trayecto hacia la legitimación del TPAJ puede ser identificado en la creación del FAMFEST en 2007, a la fecha el único festival dedicado al teatro familiar profesional de Latinoamérica (FAMFEST, s.f.). Como relata Andrea Pérez de Castro, su fundadora, el FAMFEST nació ante su percepción de la carencia de programación dedicada a audiencias infantiles, juveniles y familiares en esos años (08/03/21). Según comenta, el FAMFEST vino a contribuir al desarrollo de esta rama teatral al abrir espacios de difusión para el TPAJ:

Yo siento que de la mano de FAMFEST, y quizás de Mori, también, en alguna medida, y en la Católica, cuando se comenzaron a abrir espacios, hubo artistas jóvenes que empezaron a hacer un trabajo más interesante en la creación y en la producción de arte escénico para niños y niñas. Y, de hecho, muchas compañías están cumpliendo ahora 10 o 15 años.



Es interesante notar esta suerte de círculo virtuoso que describe Andrea Pérez de Castro, en el que la apertura de espacios motivó creaciones más desarrolladas artísticamente, lo que a su vez potenció la calidad de los espacios de difusión creados. Ella señala: “la línea curatorial se ha ido prolijando [sic] porque también la calidad de los espectáculos ha ido mejorando”. Posiblemente, la apertura de este espacio y la consecuente mayor visibilización del TPAJ acrecentó la percepción de su legitimidad, propiciando el desarrollo de estéticas más acabadas. Nuevamente, es interesante el hecho de que, contrario al teatro para escolares más propio de las décadas anteriores, el FAMFEST no tiene un fin educativo. Al contrario, de acuerdo con lo informado por su fundadora, el Festival emerge frente a la detección de una “necesidad recreativa de calidad para niños y niñas” durante vacaciones de invierno (08/01/21). El foco en la calidad también distingue a este Festival de otros espacios de difusión masiva del TPAJ como son los centros comerciales que ofrecen espectáculos de teatro musical basados en éxitos cinematográficos con fines principalmente lucrativos. Más aún, según afirma Andrea Pérez de Castro, el Festival no genera mayores recursos, aspecto en lo que también se diferencia del teatro escolar de décadas previas que obedecía a una lógica de ventas. Aquí observamos un punto en común entre esta iniciativa y el proyecto de obras infantiles que desplegó el TEUC. Según comentan Silva y Stranger en sus entrevistas, las obras infantiles de ese espacio implicaban gastos elevados que no siempre se solventaban con la venta de entradas, lo que finalmente provocó la desarticulación de esa línea específica de teatro para niños y niñas con el cambio de equipo directivo (Stranger, 12/01/21; Silva, 10/03/21). Todo esto ratifica nuestra identificación de la primacía de criterios artísticos en estas iniciativas por sobre criterios utilitarios, ya sean educativos o económicos, lo que contribuyó a elevar la legitimidad del TPAJ como forma de arte en sí misma dentro del campo teatral chileno.

Tryo Teatro Banda: Creando desde el respeto por las audiencias jóvenes

En su análisis del TPAJ a nivel internacional, Schonmann (2006) mira con



preocupación el que, en su afán por lograr legitimación, el TPAJ se adapte a la retórica del teatro para adultos sin lograr generar su propia retórica. La autora subraya la necesidad de que el TPAJ se pare sobre sus propios pies, explorando códigos teatrales propios y adecuados para el público al que se dirige. Durante la década del 2000 emergieron compañías que instalaron en su quehacer ciertos principios del TPAJ que actualmente gozan de gran aceptación en el medio. Probablemente, una de las compañías más reconocidas en este sentido es Tryo Teatro Banda. Esta agrupación nace en el año 2000 con la intención de desarrollar creaciones escénicas sobre temáticas locales que incorporaran el teatro, la literatura y la música en vivo, itinerando por localidades externas a los circuitos teatrales habituales (TRYO TEATRO BANDA, s.f.). Aunque esta agrupación no se define como parte del movimiento de TPAJ propiamente tal, sino más bien como compañía de Teatro Familiar, sí reconocen que uno de sus objetivos es dirigirse a audiencias infantiles y juveniles. Comentando el trabajo de su compañía, Sánchez y González distinguen una estética basada en el respeto hacia sus audiencias, creando “un teatro que sea inclusivo en las edades, con las distintas capas de entendimiento de los públicos” (González, 10/03/21). Contra aquella visión peyorativa de la infancia como carente de capacidad de comprensión, que mencionábamos anteriormente, Tryo Teatro Banda apuesta por creaciones con múltiples capas de significación que amplíen las posibilidades de percepción a distintos rangos etarios, respetando esas diferencias.

Aquí reconocemos una postura distinta de aquella que pudiera deducirse de ciertas producciones teatrales escolares que, si bien están dirigidas a público juvenil, responden más bien a los intereses de adultos (profesores y profesoras). Como afirma Van de Water (2012, p.42), existe una paradoja inherente en el TPAJ en la que “los perceptores objetivo (la audiencia infantil o juvenil) no son los consumidores (quienes compran la entrada y deciden asistir a la producción)”⁹. Esta paradoja sin duda se exacerba cuando existen fines predominantemente educativos no templados por otros propósitos que releven la necesidad de comunicarse con esa audiencia en vez de responder eminentemente a

⁹ [...] the target perceivers (the child/youth audience) are not the consumers (the ones who buy the tickets and decide to attend the production). (Traducción nuestra)



requerimientos curriculares determinados por adultos. Al ofrecer diferentes capas de significación, Tryo Teatro Banda reconoce del hecho de que, como mencionan, “los niños no van solos al teatro ni en el colegio ni en ninguna parte, siempre están los adultos, los profesores, los papás” (Sánchez, 10/03/21), a la vez que se hacen cargo de la responsabilidad de comunicarse con niños, niñas y jóvenes: “[es] una responsabilidad, porque yo siempre pienso, un niño que va al teatro y se aburre, perdiste. Perdiste ese espectador. Tiene que ver algo bello, algo que lo emocione, algo que no lo trates como tonto. Porque no es tonto, [...] son capas de entendimiento”. Esta renovada responsabilidad hacia la audiencia joven, en la que percibimos un hito importante dentro del periodo en estudio, posiblemente tiene que ver con cambios en las visiones dominantes de la infancia a nivel cultural. Desde hace ya algunas décadas que la retórica en torno a los intereses y necesidades de niños y niñas ha ganado terreno en distintos campos, dando paso a una mayor consideración de las características situadas de la infancia en detrimento de miradas universalizantes (James & Prout, 2015). También se ha desafiado la construcción de la infancia como una etapa pasiva y en cambio se ha subrayado la importancia de reconocer a niñas, niños y adolescentes como agentes sociales relevantes (Qvortrup, 2015). Este cambio de paradigma parece haber alcanzado también al área del teatro, como se desprende del énfasis que creadores como Sánchez y González ponen en el respeto por sus audiencias: “Yo veo mucha responsabilidad en los montajes. En la mayoría de los montajes que uno ha visto en los últimos años, que te pueden gustar o no, hay miles de cosas, pero hay una manufactura, hay un cuidado” (González, 10/03/21). En este tránsito, Francisco Sánchez reconoce un esfuerzo consciente como compañía por legitimar este tipo de teatro, afirmando: “somos parte importante de la reivindicación del teatro familiar en Chile, junto con hartos colegas más” (10/03/21). De la mano del creciente respeto por las audiencias infantiles, juveniles y familiares, se comienza a instalar también una mayor valoración por un teatro cuyos principios creativos y estéticos se dirigen hacia estas audiencias.



Conclusión

A partir del análisis expuesto en las páginas precedentes es posible afirmar que la aplicación de políticas institucionales privadas de producción y creación de obras de TPAJ y la apertura de espacios de difusión, así como la formulación de principios creativos propios del trabajo con estas audiencias, fueron hitos clave que emergieron en la década del 2000 y que propiciaron el avance en la legitimación del TPAJ en Chile. Estos hitos y prácticas pusieron el acento en la calidad artística de las creaciones, sustentada sobre una mirada respetuosa de las capacidades de experiencia estética de niñas, niños y jóvenes. De manera transversal a estos hitos se percibe una conciencia de la necesidad de balance entre fines artísticos y educativos en este tipo de teatro y de la premisa de que el valor educativo del teatro solo es alcanzado cuando se despliega su potencial artístico. Como dice Schonmann (2006), puede parecer cliché subrayar esta necesidad de equilibrio, pero esto no era tan evidente en el Chile que recién dejaba atrás la dictadura, contexto en donde el TPAJ, a través de su vertiente escolar, se había instalado por décadas como una herramienta de solvencia para compañías e instituciones teatrales. Al asumir esta búsqueda de balance hacia principios de este siglo, el TPAJ en Chile se acerca a modelos más ‘puros’ de teatro, en una lógica Bourdiana, pues, aunque no se abandona totalmente lo educativo, sí se lo reorienta hacia la formación de niños, niñas y adolescentes en torno a los códigos propios del teatro. Se exacerba su valor artístico y, por ende, avanza su legitimidad en el campo teatral.

Este análisis nos hace posible también identificar algunos desafíos que enfrenta actualmente el TPAJ en Chile. Sin duda, uno de los mayores retos tiene que ver con el financiamiento de propuestas de este ámbito y con la disposición de espacios para su difusión, pues no existe ningún fondo estatal especialmente diseñado para el TPAJ, como tampoco existen salas de teatro dedicadas a públicos juveniles con infraestructura adecuada a sus necesidades – algo que sí sucede en otros países, como por ejemplo Argentina. Coincidimos con Andrea Pérez de Castro (08/03/21) respecto a la contradicción patente entre los discursos oficiales



del tipo ‘niños y niñas primero’ y la carencia de políticas públicas en esta línea, en el ámbito cultural. Queda para posteriores investigaciones examinar en mayor profundidad por qué han existido tan pocas políticas públicas al respecto. También nos resulta importante que se desplieguen estrategias que intenten superar, aunque sea parcialmente, aquella paradoja perceptores/consumidores inherente al TPAJ de la que habla Van de Water (2012). Para ello creemos pertinente realizar investigaciones sobre la recepción de obras de TPAJ por parte del público infantil y juvenil, recogiendo y examinando sus percepciones. Asimismo, creemos que existe un escenario propicio para que, sin descartar la utilización de cuadernillos de mediación y otros materiales de ese estilo, se perfilen experiencias de participación más directa con niños, niñas y adolescentes en los procesos de creación y producción de teatro profesional. De este modo se podría, además, desafiar la idea de que niños y niñas son incapaces de generar creaciones artísticas de calidad y que ello solo está reservado a las personas adultas (Gomes, 2019). Quizás no se logre desarticular aquella paradoja intrínseca que mencionábamos antes, pero acciones de este tipo podrían contribuir a una mayor democratización de la cultura y del arte. En este sentido, y retomando el problema terminológico que señalábamos al comienzo, es importante notar que la noción de ‘audiencia’ puede conllevar ciertas implicancias ideológicas que suponen una lógica de producción de bienes de consumo cultural, destinados a un consumidor particularizado y que no participa del proceso de producción. Creemos importante que próximas investigaciones cuestionen si lo único educable como parte de la práctica teatral es la función de público o espectador, indagando en la pregunta respecto a cómo el TPAJ se puede hacer cargo de la creación teatral en sentido inclusivo a través del rompimiento de la separación entre artistas y audiencia. En términos de políticas culturales, del trabajo en torno a las industrias creativas, resulta muy significativa la ampliación del canon, con la consiguiente validación de estas prácticas como formas legitimadas al interior del campo teatral.

Finalmente, esta investigación nos ha permitido entrar en el análisis de una cierta mirada despectiva en el campo teatral hacia el campo educativo que, como veíamos, parece hacer subyacente a los problemas de legitimidad del TPAJ. Ya Brecht (2015, p.6) detectaba esta reticencia en la introducción a sus piezas



didácticas, en donde señala: “Con la obra de aprendizaje, entonces, el escenario comienza a ser didáctico. (Una palabra a la que yo, como hombre de muchos años de experiencia en el teatro, no le tengo miedo”¹⁰. En ese sentido, nos resulta inspiradora la invitación que propone Gomes (2019, p.501), en el contexto brasileño, a “problematizar los discursos actuales de rechazo al contenido educativo de las prácticas teatrales infantiles, como si esto fuera un impedimento para el desarrollo de este lenguaje”¹¹. El vínculo entre teatro y educación, en tanto forma residual, periférica o no hegemónica, ha sido vista con desatención por las/los distintos protagonistas, un aspecto que podríamos atribuir a un factor idiosincrásico en sintonía con la historia del arte y la cultura en Chile, dado que el teatro surge como formación institucional, académica o universitaria, y por lo tanto con un énfasis muy marcado en lo estético. Se ha configurado un tipo de identidad que se reafirma en ese modelo ‘autoral’, ‘aristocrático’ o ‘señorial’ que permanece desde la primera mitad del siglo XX. Sin duda, y teniendo presente nuestra fundamentación crítica, es necesario estudiar este fenómeno con mayor detención.

Referencias

ARROM, José Juan. *Historia del teatro hispanoamericano. Época colonial*. México: Ediciones de Andrea, 1967.

ASSITEJ Teveo Chile. *ASSITEJ Teveo Chile*. Disponible en: <http://teveochile.cl/>. Acceso en: 3 julio 2021.

BAQUERO, Ricardo; NARODOWSKI, Mariano ¿Existe la infancia? Revista IICE, Buenos Aires, v. 3 n.6, p.61-67, 1994. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/bitstream/handle/filodigital/4904/IICE4-Baquero%20Naradowski.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

BEDARD, Roger L. Theatre for Young Audiences and Cultural Identity. En: SCHONMANN, Shifra (Ed.), *Key concepts in theatre/drama education*. Rotterdam: Sense, 2011, p.283-288.

¹⁰ With the learning-play, then, the stage begins to be didactic. (A Word of which I, as a man of many years of experience in the theatre, am not afraid.). (Traducción nuestra).

¹¹ [...] problematizar os discursos atuais de enjeitamento ao teor educativo das práticas teatrais infantis, como se esse fosse um impeditivo ao desenvolvimento dessa linguagem (Traducción nuestra).



BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. Using thematic análisis. In *Psychology. Qualitative Research in Psychology*, v.3, n.2, p.77-101, 2006.

BRECHT, Bertolt. *The measures taken and other Lehrstücke*. Londres: Bloomsbury, 2015.

CICERÓN, Marco Tulio. *El orador. España*: CSIC-CSIC Press, 1992.

DÍAZ MOLINA, Efraín. *Informe de Chile. Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, n.22, p.46-54, 1981.

EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010.

FAMFEST. *Historia*. Disponible en: <https://www.famfestchile.cl/historia/>. Acceso en: 3 julio 2021.

GARCÍA SILVA, Paulina. *Una mirada a la compañía teatral La Troppa. Visualidad y diseño escénico*. Santiago, Chile, 2010. Tesis (Pregrado). Universidad de Chile. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101504>

GOMES, Sidmar Silveira. Uma revisão do teatro infantil: entre o teatro escolar e o espetáculo de arte. *Urdimento*, Florianópolis, v.3, n. 36, p.484-504, 2019.

INE. Cultura. Disponible en: <https://www.ine.cl/estadisticas/sociales/condiciones-de-vida-y-cultura/cultura>. Acceso en: 5 julio 2021.

JAMES, Allison; PROUT Alan. *Constructing and reconstructing childhood*. Londres: Routledge, 2015.

LA BALANZA TEATRO. *La Balanza. Teatro & Educación*. Disponible en: <https://labalanzateatro.com/>. Acceso en: 5 julio 2021.

LAVOSI, Margherita. El espectador implícito en las obras de teatro para niños del Teatro UC. El caso de *El pequeño violín* (2007) y *¿Y quién no sabe cómo es un dragón?* (2008). Santiago, Chile, 2016. Tesis (Magíster en Artes). Pontificia Universidad Católica de Chile.

MARTÍNEZ, Bautista. Personaje: Mónica Echeverría y el teatro infantil. TROQUEL. Centro de estudios Fundación La Fuente, Chile, marzo 2020. Disponible en: <https://www.troquel.cl/personaje-monica-echeverria-y-el-teatro-infantil/>. Acceso en: 5 julio 2021.



MARTÍNEZ CARVAJAL, Marcia. El teatro para niños y niñas. Archivos de memorias tempranas. En: MARTÍNEZ CARVAJAL, Marcia; FUENTEALBA RIVAS, Nora; VERGARA NEIRA, Pamela (Eds.), Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura. Concepción: Nómada Sur, 2019, p.162-201.

MEMORIA CHILENA. Teatro para niños y jóvenes. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3712.html>. Acceso: 3 julio 2020.

MINCAP. Asistencia a espectáculos de teatro infantil creció en más de un 80% durante 2019. Chile, 29 sept. 2020. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/institucional/asistencia-a-espectaculos-de-teatro-infantil-crecio-en-mas-de-un-80-durante-2019/>. Acceso en: 6 julio 2021.

PEÑA MUÑOZ, Manuel. Historia de la literatura infantil chilena. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1982.

PIÑA, Juan Andrés. Historia del teatro en Chile (1941-1990). Santiago: Taurus, 2014.

QVORTRUP, Jens. A voice for children un statistical and social accounting: A plea for children's right to be heard. En: JAMES, Allison; PROUT Alan (Eds.), Constructing and reconstructing childhood. Londres: Routledge, 2015, p.83-103.

ROARK, Carolyn Dianne. Socializing the audience: Culture, nation-building, and pedagogy in Chile's Teatro Infantil. Texas, 2002. Tesis (Doctorado) - The University of Texas at Austin.

RODRÍGUEZ, Claudia. Notas para una historia del teatro en Chile (II). *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Chile, n.24-25, p.51-58, 2001. Disponible en: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/293/437>. Acceso en: 4 julio 2021.

ROJO, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Santiago, Chile: Ediciones Michay, 1985.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emilio*. Madrid: EDAF, 2007.

SCHONMANN, Shifra. *Theatre as a medium for children and young people. Images and observations*. The Netherlands: Springer, 2006.

SILVA, María Inés. El público de algo. *Revista Pausa*, Santiago, Chile, n.9, p.54-55, 2007.

SILVA, María Inés. *Cultura(s) y públicos*. Cátedra de Artes, Santiago, Chile, n.2, p.9-34, 2006.

SORMANI, Nora Lía. *La escena infantil, arte y respeto por el pequeño espectador*. Todavía, Buenos Aires, n.28, p.64-67, 2012.



TRYO TEATRO BANDA. *Compañía*. Disponible en: http://www.tryoteatrobanda.cl/?page_id=5. Acceso en: 17 jul 2021.

VAN DE WATER, Manon. Framing Children's Theatre: Historiography, Material Context, and Cultural Perception. En: SCHONMANN, Shifra (Ed.), Key concepts in theatre/drama education. Rotterdam: Sense, 2011, p.227-282.

VAN DE WATER, Manon. *Theatre, youth and culture. A critical and historical exploration*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

VILLEGAS, Juan. *Ensayos sobre teatro chileno. Siglos XX y XXI*. Chile: RiL Editores, 2020.

YÉVENES, Francisca. Me gustaría que de la misma manera que van al Hoyts en su patineta a ver Harry Potter, lleguen al teatro a ver la obra. ¡SU OBRA! Aliocha de La Sotta, actriz, directora de teatro y Licenciada en Artes. El Guillatún, Chile, 22, mayo 2013. Disponible en: <https://www.elguillatun.cl/entrevistas/inspiracion/aliocha-de-la-sotta>. Acceso: 2 jun. 2021.

Recibido en: 26/01/2022

Aprobado en: 10/11/2022