



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Diseño
Proyecto para optar al Título de Diseñadora
Mención Diseño Gráfico

60 AÑOS

Memoria Gráfica del Teatro Nacional Chileno

Programas de las obras llevadas a escena desde el año 1941 hasta el 2001



Contenidos

1. Introducción	3
2. Presentación de Proyecto	5
3. Marco Teórico	7
3.1. Historia del Teatro en Chile	7
3.1.1. Evidencia de los primeros tiempos del teatro en Chile.	7
3.1.2. Primer movimiento teatral del siglo XX.	8
3.1.3. Precedentes del teatro Chileno contemporáneo.	9
3.1.4. Un vuelco el la escena teatral	12
3.2. Historia del Teatro de la Universidad de Chile	17
3.3. Historia del Programa y el Afiche en el teatro	22
3.3.1. Las funciones de un programa	22
3.3.2. Tipos de contenidos	23
3.4. Patrimonio y conservación de piezas gráficas	24
3.5. Comunicación y Diseño	26
3.6. Espacio gráfico o soporte para la inscripción de un registro	28
3.7. Como hacer un diseño editorial	30
3.7.1. Importancia del Párrafo	30
3.7.2. El Arte de la Tipografía	33
3.7.3. Principios de formación	37
3.7.4. Párrafo, clasificaciones	39
3.7.5. Partes del Libro	42
3.8. Tipologías y referentes de diseño.	47
4. Investigación y recopilación de antecedentes e imágenes.	51
4.1. Metodología de la investigación	51
4.2. Creación del registro visual	52
4.3. Gestión y creación de la base de datos	54
4.4. Búsqueda y registro de material complementario	54
4.5. Imágenes recopiladas, registro visual	55
5. Definición del Proyecto	64
5.1. introducción del capítulo	64
5.2. Definición del soporte	64

5.3. Grupo Objetivo	65
6. Marco Conceptual	66
6.1. Conceptos generales de comunicación	66
6.2. Parámetros de diseño	66
6.3. Proceso de desarrollo del diseño	74
7. Presentación proyecto final	78
7.1. Elección de alternativas	78
8. Definición de aspectos técnicos	81
9. Costos del proyecto	82
10. Conclusión	83
11. Bibliografía	85



1. Introducción

El inicio del proyecto, se enmarca en la existencia de una serie de dudas que surgen como estudiante de diseño gráfico, y que tratan acerca de la falta de interés que hasta hoy han demostrado generaciones anteriores por rescatar, conservar y difundir el patrimonio visual de nuestra disciplina. Existen textos complementarios que hablan acerca de los inicios del diseño en Chile relatados en forma teórica. Además encontramos pequeños estudios publicados en la Web, pero nunca nos topamos con un libro ni con información editada como un ejemplar, acerca de referentes visuales nacionales de la disciplina.

A partir de este punto entonces comienza la búsqueda. El diseño se ha desempeñado desde siempre en un sin número de áreas, la mayoría relacionadas con el mundo de las comunicaciones. Por este motivo surge la idea de indagar y buscar recursos que permitieran hacer un aporte en cuanto a recopilación de un imaginario.

Por este motivo el teatro fue elegido como disciplina, ya que posee diversas obras y personalidades que hoy en día son íconos en el imaginario nacional.

Dado a la realidad existente, la gráfica desde siempre ha estado ligada a esta disciplina, por ello es necesario indagar en su historia con el fin de encontrar datos relevantes ligados a ella.

Al mismo tiempo surge el razonamiento de que como el teatro es un hecho vivo, su magia y fuerza reside en ese momento único en que

se realiza el rito de la representación frente a un público, produciéndose un intercambio de sentidos y emociones de acuerdo a una sensibilidad, una estética, una necesidad y un modo expresivo marcado por un tiempo y un espacio. Este diálogo entre dramaturgos y actores, entre puesta en escena y público, entre teatro y sociedad, ha tenido un rostro y matices que han quedado en la retina y en la memoria de muchos, pero su imagen se ha ido perdiendo junto con lo efímero del hecho teatral, sujeto al espacio/tiempo al que se encuentra sometido. Luego de esta observación, queda claro que el diseño como disciplina brinda la oportunidad de reencuentro con este patrimonio en forma directa, trayendo al presente todo tipo de antecedentes gráficos que tengan la capacidad de revivir toda una serie de momentos presentes en la memoria colectiva nacional.

Al estrechar más las posibilidades surgió la idea de visitar el teatro de nuestra casa de estudios, el prestigioso Teatro Nacional Chileno, fundador de la disciplina en nuestro país y uno de los protagonistas más importantes en la formación de generaciones destacadísimas de actores y en la representación de los montajes clásicos con mejor crítica de nuestros tiempos. Al llegar a este lugar, nos hemos llevado la sorpresa de que efectivamente existe un archivo (guardado en un altillo), que contiene una importante cantidad de material gráfico, perfecto para llevar a cabo el propósito final.



El entrar en ese lugar, da la posibilidad de viajar en el tiempo y observar de manera directa la presencia incólume del pasado. Fotografías, afiches y programas acusan el paso de los años haciendo inevitable contener las ganas de tocar y contemplar todo lo que ahí celosamente se guarda.

El presente proyecto, detalla de manera acabada el proceso de búsqueda, recopilación y registro de los programas de las obras del Teatro de la Universidad de Chile, desde sus inicios hasta el año 2001, en donde se concentra la existencia de una mayor cantidad y continuidad de ejemplares. El rescate de estos programas representa un significativo aporte a la memoria visual histórica tanto del teatro como de la gráfica, convirtiéndose en material de incalculable valor patrimonial. Sin memoria no hay futuro. Nuestra cultura, los modos de ser y hacer, en el arte y en la vida, en el teatro y en la realidad, en la capacidad de expresarnos creativa y críticamente frente al mundo, sólo son posibles si reconocemos nuestro pasado; la herencia que dejaron los que algún día fueron innovadores y fundadores. Esos que estuvieron en la vanguardia y que ahora son parte de la tradición y permanecen vivos por medio de sus obras, constituyéndose en un punto de referencia clave que da sentido de continuidad a nuestra producción gráfica y cultural.



2. Presentación del Proyecto

El teatro ha sido un lugar de creatividad potente en la vida artística de Chile, existiendo en el corazón de procesos de construcción de identidad, de crítica socio-política, de experimentación transdisciplinaria de las artes de la escena, de convocatoria a públicos diversos, de fiestas populares nacionales, etc. Muchos hitos de esta historia teatral están grabados en la memoria social. Sin embargo, la mayoría de ellos ha perdido presencia, por causa del carácter efímero de éste. Todos los niveles participativos del teatro mencionados anteriormente también involucran directamente al área del diseño, que de la mano de gran número de manifestaciones artísticas siempre ha estado presente en el proceso de comunicación y difusión, siendo así partícipe activo de las transformaciones de la sociedad.

Además se puede observar que en el ámbito del diseño falta interés por rescatar y conservar el patrimonio visual, ya que existe un vacío en cuanto a los fundamentos del desarrollo de este. Hoy en día sólo es posible encontrar un par de ediciones que rescatan y difunden una pequeña parte de la identidad disciplinaria. La falta de información con respecto a la importancia de la conservación del patrimonio visual y cultural, provoca la ausencia de memoria, y por ende la falta de referentes que constituyen el punto de partida,

el cual permite desarrollar con base y fundamento la actividad a futuro. El patrimonio es identidad, que representada por medio de imágenes se convierten en testimonio tangible de lo que fue la sociedad, fundando bases para el desarrollo de un sólido futuro de nuevas generaciones. Por último, este proyecto responde a una inquietud que nace a partir del hallazgo de una serie de piezas gráficas pertenecientes al Teatro de la Universidad de Chile. Estas piezas corresponden a los programas de cada una de las obras dadas por el teatro desde el año 1941 en adelante. Durante el desarrollo del Informe base memoria, surge como necesidad la recopilación de material, que como se puede observar hablará de parte del desarrollo de la gráfica chilena en un contexto distinto que es el teatro. Además se podrá conocer diversos exponentes que desarrollaron parte de su trabajo en este ámbito de la escena cultural.

En virtud de lo antes expuesto se puede definir el **problema** afirmando lo siguiente: "Existe una ausencia de recopilación visual tanto en el ámbito del teatro como la gráfica, produciendo el desconocimiento del patrimonio visual que conllevan dos disciplinas, perdiéndose parte de su historia".

En cuanto a la **justificación** de este proyecto, es preciso afirmar que las motivaciones señaladas en la introducción son la base fundamental y decisiva para plantear el problema en cuestión. La solución a éste dará paso a una

contribución importante en materia de desarrollo de la historia del diseño y contribución a la memoria gráfica de la disciplina. El conocer qué clase de técnicas, estilos, tipos de impresión se utilizan a lo largo de los años, entrega la posibilidad de ampliar las perspectivas y las bases para un desarrollo posterior.

Con respecto al teatro, este se verá beneficiado en el aspecto histórico, ya que se relatarán sesenta años de su historia por medio de fotografías y principalmente los programas de sus obras; que a mucha gente traerá recuerdos de distintas épocas. La inclusión de un registro de cada una de las imágenes permitirá conocer detalles interesantes tales como: el año de estreno de cada una de las obras, el autor, el director, etc. Las que contextualizarán al observador dentro de las distintas épocas. Por último, la recopilación y clasificación de este material permitirá la existencia de una herramienta de búsqueda de información para el investigador, el docente y el alumno.

Objetivo General

Desarrollar un sistema visual que tenga por cometido rescatar la memoria visual histórica, el valor patrimonial y el aporte artístico del Teatro Nacional Chileno a través de seis décadas esenciales, desde su fundación en 1941, pasando luego por distintos períodos de riqueza creativa y de participación activa en la vida nacional, hasta el año 2001. (celebración del LX aniversario)

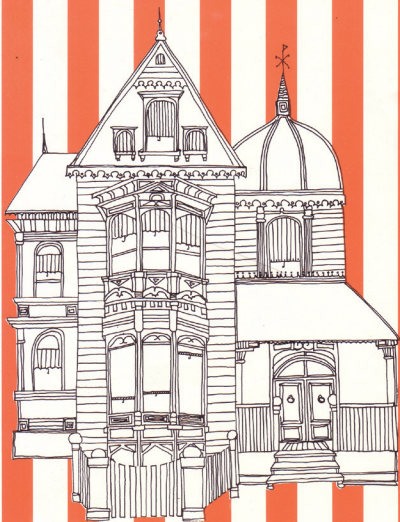
Objetivos Específicos

- Determinar que aspectos relacionados con el diseño, favorecen la creación de un registro visual, para así no entorpecer el fin último del proyecto con información ni detalles adicionales.
- Determinar una propuesta gráfica que esté en completa coherencia con el contenido, para así garantizar una óptima interpretación por parte del lector.
- En cuanto a la definición del diseño y sus estructuras, permitir que el observador sea capaz de apreciar el valor real que posee el documento, vale decir apreciar tanto el valor estético como documental.
- Presentar al lector antecedentes históricos de la gráfica y el teatro chileno, para dar a conocer parte del pasado e identidad de estas dos disciplinas.



CONTIGO EN LA SOLEDAD

EUGENIO O'NEILL



TEATRO
NACIONAL
CHILENO

3. Marco Teórico

3.1 Historia del Teatro en Chile.

3.1.1. Evidencia de los primeros tiempos del teatro en Chile.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha practicado distintos tipos de rituales y manifestaciones que podrían considerarse parte del género teatral por el hecho de ser representaciones y dramatizaciones de alguna situación particular. Esto es considerado como referente directo de la necesidad de los individuos por la representatividad y la comunicación.

Es por esta razón que en Chile existen evidencias de manifestaciones vinculadas a las artes dramáticas desde antes de la llegada de los españoles. Muchos de los ritos realizados por los grupos que se establecieron en territorio chileno, pueden ser considerados manifestaciones históricas ligadas a la representación; tal es el ejemplo de los rituales mapuches como el "Machitún" en el cual la protagonista es la Machi que sana y arranca males de cuerpos enfermos. Asimismo existen una serie de manifestaciones que además de dar a conocer la contingencia de una comunidad, son símbolo de su cultura y sociedad.

Ya en la época de la colonia, existen registros de manifestaciones teatrales que se desarrollaban en forma de pequeñas obras en las cuales se cantaba y se recitaba.

La puesta en escena era sencilla y sin mayores recursos, ya en representaciones posteriores se agregan coros, música y mayor ornamentación. Dentro de los templos religiosos, en esa época, se realizaban los "Autosacramentales", denominación que se les daba a representaciones sagradas de pasajes de la Biblia, tales como el descendimiento de la cruz, El Juicio, La Epifanía, etc. En donde participaban estudiantes del clero y religiosas de diferentes conventos.

Para estas representaciones se utilizaban prendas básicas de utilería y buena música, que aportaba mayor dramatismo a la caracterización. Paralelamente, junto al desarrollo de las temáticas divinas en las iglesias, comenzaron a desarrollarse representaciones inspiradas en hechos tales como "La Guerra de Arauco", y las hazañas de los españoles por apropiarse de nuevas tierras. Todas estas obras eran basadas e inspiradas en escritos emblemáticos como "La Araucana" de Alonso de Ercilla y Zúñiga, obras de Lope de Vega, Gaspar de Ávila y otros destacados escritores.

En la época de la independencia comienzan a constituirse algunos teatros techados en los cuales podía desarrollarse teatro de temporada, con actores en su mayoría españoles. Bernardo O'Higgins ordenó proveer de un lugar especial, en la actual calle Esmeralda, el cual posteriormente debió cambiarse a Catedral, esquina Bandera, sala que funcionó desde 1818 a 1820, en donde se presentaron obras como "Roma Libre", "El diablo

predicador” y “Guillermo Tell” .

En 1820 O’Higgins inauguró el teatro Principal, ubicado en la que hoy día se conoce como plaza Montt Varas, y a la que se sumó otra sala de espectáculos en la plaza de la Independencia, actual Municipalidad de Santiago.

En 1842 Santiago y Valparaíso comienzan a convertirse en centros artísticos de importancia, empezando a llegar compañías teatrales y de ópera, dando la oportunidad al público de asistir a obras de autores como: Goethe, Corneille, Racine, Moliere, Sófocles, Shakespeare, Goldoni, Lope de Vega, Víctor Hugo, entre otros. Importantes figuras europeas cuyas obras eran representadas en los teatros del viejo continente.

Para estar al tanto de las últimas obras literarias de la época y estimular la creación de obras nacionales, en 1842 se crea la Sociedad Literaria, dando inicio al movimiento literario del mismo año; en donde se originan dos obras que se estrenan y se consideran el verdadero comienzo del teatro chileno. Estas son “ Los amores del poeta” , de Carlos Bello y “Ernesto” , de Rafael Minvielle, ambos dramas profundamente románticos.

Años después el romanticismo pierde tribuna, dando paso a obras costumbristas, destacando a autores como: Alberto Blest Gana, Juan Nepomuceno Pantoja, Daniel Barros Grez, y Daniel Caldera, este último autor de “El Tribunal del honor” considerada la mejor obra del teatro chileno del siglo XIX.

En 1860 se formaron distintas compañías teatrales pequeñas que ofrecían repertorios dramáticos extranjeros. Fue en esta época donde llegaron actores y actrices foráneos tales como Adelaida Ristori, Sara Bernhardt, etc. Y escritores como Víctor Hugo, y Gianometti que potenciaron el desarrollo de la actividad teatral.

3.1.2 Primer movimiento teatral del siglo XX.

Ya en el siglo XX se producen en Chile movimientos teatrales verdaderamente importantes, sumándose cada vez un mayor número de salas, actores y dramaturgos nacionales.

En los primeros años del siglo XX el espectáculo teatral era esencialmente el que traían las compañías españolas de gira por el país intercalando sus propios programas.

Esto comenzó a cambiar cuando muchos escritores se atrevieron a indagar en la dramaturgia, movidos por las ansias de renovación y la idea de centrarse en representar la realidad nacional. Figuras como Rafael Maluenda, Antonio Orrego Barros, Eduardo Barrios y Víctor Domingo Silva, fueron claves en el perfil del teatro propiamente chileno.

Uno de los primeros registros que se tiene sobre el nacimiento del Teatro Chileno, se encuentra en el diario El Mercurio de Santiago, en su nota de espectáculos, con fecha 11 de julio de 1915. En ella se hace referencia al debut de la

“ Primera compañía de teatro hecho en Chile” , la que se presenta en el Teatro La Comedia, con el montaje de la obra “ El Tío Ramiro” , comedia de Aurelio Díaz Meza.

Durante este mismo año se funda la Sociedad de Autores Teatrales (SATCH), constituida por un grupo de escritores que veían en la dramaturgia un campo de desarrollo privilegiado dispuesto a ser trabajado. En esta iniciativa participan autores destacados como: Nathanael Yáñez, René Hurtado, Vicente Huidobro, Carlos Cariola, Armando Mook, Benjamín Cohen, Guillermo Gana, Ignacio Otero Bañados y Rafael Frontaura, entre otros. Los cuales en su empeño por engrandecer el teatro chileno dan pie a la creación de compañías más sólidas, como: la Compañía Dramática Nacional, La Compañía de Teatro Chileno y Chile Excelsior. Sólo en 1918 la compañía Báguena-Buhrle logra la ansiada estabilidad que se traduce en destacados y sólidos montajes. En la aparición de estas nuevas compañías juegan un papel fundamental las revistas especializadas, específicamente la llamada “Mundo Teatral” .

Los personajes más influyentes de esta época son, sin duda los dramaturgos Antonio Acevedo Hernández, Armando Mook y Germán Luco Cruchaga; que centran la mayoría de sus obras en la familia como núcleo social básico, asumiendo la crisis provocada por la industrialización en una sociedad de marcados rasgos nacionalistas . Esto,

en el contexto de un Chile que vive la crisis del salitre y el término de la hegemonía oligárquica en 1920.

Irrumpen en el escenario las clases medias obreras, poblando las ciudades, manifestando los problemas sociales de la época y dando luces de una cuota de poder político presente en la constitución de 1925. Todo esto, conllevó a la transformación de la forma de vida, costumbres, valores y aspiraciones personales del pueblo chileno, viéndose reflejado en el desarrollo del género del melodrama, con su planteamiento del bien y el mal representado a través de personajes unidimensionales. También se popularizaron los Sainetes; piezas breves, generalmente en un acto, que relatan temas humorísticos, y ambientes populares, siempre llenos de picardía e ironía crítica. Y por último los Vaudevilles, piezas cortas en donde solían mezclarse manifestaciones artísticas como números circenses, magia, danza o música.

De autores como Daniel de la Vega, "El Bordado inconcluso" (1913), de Carlos Cariola, "Entre Gallos y medianoche" (1920), de Antonio Acevedo Hernández, "Almas perdidas" (1917), "Cardo Negro" (1933), "Chañarcillo" (1936), de Armando Mook, "Pueblecito" (1918), "Mocosita" (1929), "Un Crimen en un pueblo" (1932), de Germán Luco Cruchaga, "Amo y Señor" (1926), "La Viuda de Apablaza" (1928); esta última, probablemente la obra más importante del siglo XX, se inscribe dentro de la tragedia del drama

campesino (el incesto). Esta obra cierra todo un período de hacer teatro en Chile coincidiendo con el fin del "período de oro" del primer tercio del siglo XX.

A mediados de la década del 30, el teatro entra en crisis no solamente en Chile, sino que en toda Latinoamérica, producto de la entrada y expansión del cine sonoro, la falta de renovación dramática y finalmente a causa de la crisis económica mundial.

3.1.3 Precedentes del teatro Chileno contemporáneo.

a) Los Teatros Universitarios

El movimiento renovador de los teatros universitarios puede dividirse en cuatro períodos. El primero, el del instinto que da respuesta a una necesidad cultural del país entre 1941 y 1948. El segundo, entre 1948 y 1954 es el de conocimiento recogido y experimentado, la consolidación del movimiento; entre 1954 y 1968 el del profesionalismo total, de madurez artística y reconocimiento a nivel internacional, y de 1968 a un año que resulta difícil definir con exactitud, la decadencia, desajuste y crisis, el desvanecimiento de una generación histórica que se concreta con el alejamiento de Agustín Siré, las muertes prematuras de Pedro Orthous, Jorge Lillo, Fernando Colina, Luis Alberto Heiremans, Pedro de la Barra y Eugenio Dittborn. Todos figuras

claves en la formación y consolidación de los teatros universitarios.

A inicio de los años 40 comenzó la labor del teatro experimental de la Universidad de Chile. Esta nueva compañía debutó el 22 de junio de 1941, con las obras "La Guardia Cuidadosa" de Cervantes, y "Ligazón", de Valle Inclán. Ambas teniendo como director a Pedro de la Barra, quien aboca su trabajo a renovar la escena nacional asumiendo las técnicas teatrales en boga en Europa y Estados Unidos durante esos años. En 1945 inicia sus actividades el Ballet Nacional Chileno, también de la Universidad de Chile.

Otro notable impulso al movimiento del teatro universitario, fue la creación en 1943, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, bajo la dirección de Pedro Morthéiru. Los dos conjuntos universitarios presentaban sus espectáculos en el Teatro Municipal, lo que provocaba una serie de inconvenientes que a mediados de los años 50, se solucionan, cuando cada conjunto encuentra una sala estable para sí. (Teatro Antonio Varas para el grupo Experimental de la Universidad de Chile, y Teatro Camilo Henríquez, para el Ensayo de la Universidad Católica). Todo esto facilitó la posibilidad de que cada compañía pudiera realizar una labor continua y plenamente profesional.

A medida que crecían y evolucionaban los teatros universitarios, aumentaba la cantidad de actores de la nueva generación, y las respectivas escuelas no podían absorber a todos los egresados de sus propias aulas. Esto da pie al surgimiento de las primeras pequeñas salas de compañías independientes. Uno de los primeros en separarse del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y formar una compañía independiente, fueron un grupo de alumnos encabezados por Hugo Miller. Formaron el Teatro Libre que posteriormente terminaría por la falta de una sala estable. El ministerio de educación formó el Teatro del Arte, encabezado por Eduardo Navega. Miguel Frank y Tobías Barros que inauguran el L'Atelier, en donde ofrecieron obras de corte clásico.

Las universidades mencionadas anteriormente no fueron las únicas en contar con planteles teatrales bajo su alero. En regiones también se desarrollaban movimientos de esta naturaleza. Tales como, el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), al amparo de esta casa de estudios, en Antofagasta se crea un elenco estable ligado a la Universidad del Norte, dirigido por Pedro de la Barra, y así otras universidades, tales como las de Valdivia y Valparaíso crean también comenzaron a dar forma sus propias compañías de teatro.



Montaje Teatro Ensayo de la Universidad Católica 1952.

b) Las compañías independientes.

Luego de la consolidación del Teatro Universitario, se gestó la formación de compañías independientes, que se encuentran en su apogeo a comienzos de los años sesenta.

Tal es el caso del Teatro ICTUS; formado en 1955 por nueve estudiantes y un profesor del Teatro Ensayo de la Universidad Católica, los cuales deciden dar vida a una nueva compañía de profunda inspiración y en total oposición al teatro comercial. A esta en 1965 se incorporan un grupo de profesionales provenientes del Teatro de la Universidad de Concepción TUC, tales como Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Nelson Villagra y Shenda Román.

La primera obra que presentan fue "La Tertulia de los dos hermanos" de Mónica Echeverría y luego "La Cantante Calva", de Ionesco, logrando la consolidación en el medio nacional. De ahí en adelante su repertorio buscará estimular el conocimiento de la dramaturgia contemporánea de vanguardia tanto exterior como nacional, además de establecer el trabajo de creación colectiva.

Otro grupo que marcará un pequeño hito en el teatro chileno de esos años es el grupo Aleph, con sus obras "Hip-hip-ufa", "¿Se sirve Ud. Un cóctel molotov?" Y "Viva in-mundo de Fantasía".

Otras compañías independientes que destacan por esos años son las de Lucho Córdova,

y Olvido Leguía; la de Américo Vargas y Pury; Los Cuatro (integrada por Héctor, Humberto y María Helena Duvachelle, además de Orietta Escámez), los que después de 1973 se radicarán en Caracas, Venezuela. Compañías de menor perfil, son la de Silvia Piñero en los años 60, el Taller de Arte Dramático en 1963, el grupo de Los Moreau, formado al interior del colegio Saint George e integrado por profesores y alumnos invitados, la compañía de Teatro El Ángel, la empresa CETECHI (Centro de Estudios del Teatro Chileno) en los años 80.

Comienzan a nacer academias privadas de enseñanza teatral, que se suman a las ya existentes. El departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile realiza una notable extensión de labor docente, con prácticas curriculares y puestas en escena con alumnos de actuación y diseño teatral.

En resumen este período se destaca por la madurez alcanzada por las compañías profesionales independientes, con aportes en la búsqueda de nuevos caminos para el teatro moderno, nuevos autores y nuevas salas. El Teatro Municipal por su parte, moderniza sus espectáculos de ópera y ballet con temporadas internacionales que le dan prestigio a nivel mundial.



Pedro, Juan y Diego, Teatro Ictus, 1976



"Chiloé Cielos Cubiertos" 1972, DETUCH.

3.1.4 Un vuelco en la escena teatral

a) Años de efervescencia social 1960-1973

Las contingencias políticas no han dejado indiferente al teatro y lo han remecido fuertemente. La efervescencia social se vivía en todos los espacios. En el área cultural se reivindicaba lo nacional y lo latinoamericano, simbolizado en los sectores populares, promoviéndose la expresividad de estos.

En esta época se distingue a la actriz Anita González con el Premio Nacional de Teatro 1969. Por primera vez una mujer accedía a este codiciado galardón.

En esta etapa también la mayoría veía el teatro como una poderosa fuente de comunicación y a la vez como un arma para renovar la sociedad. Es por eso que durante este tiempo la temática predominante era, sin duda, la denuncia social, el enfoque crítico frente al matrimonio y el teatro del absurdo.

Durante el período histórico de los años de la Unidad Popular, el teatro se convirtió en un continuo e irreconocible antagonismo entre las fuerzas que luchaban por establecer el socialismo y las fuerzas oponentes.

Durante la década del 60 los egresados de las escuelas de teatro de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, fundaron o se unieron a nuevas compañías. Sin embargo, a pesar de tener

equipos de trabajo consolidados, los problemas se centraban en que no emergían nuevos autores ni dramaturgos nacionales; había gran cantidad de actuación descuidada; la mayoría de los directores tendía a ser más bien poco imaginativo y la elección de las obras por esto distaba de ser excitante.

En el año 68 los teatros universitarios se vieron envueltos en la Reforma Universitaria que se produjo ese mismo año. El teatro ensayo (U.C.) terminó y fue reemplazado por el Taller de Experimentación Teatral (1968-1969), que fue cortado de raíz cuando la Universidad Católica decidió establecer la escuela de Artes de la Comunicación (EAC), abarcando teatro, cine y televisión.

La tensión política del país, provoca que las temáticas del teatro se tornaran mucho menos profundas, siendo recurrentes la representación de obras ligeras y escapistas, además de los clásicos. Únicamente el teatro de la Universidad de Chile mantuvo el énfasis en el contenido social, lo cual provocó una considerable baja en su audiencia.

b) Teatro en dictadura 1973-1976

El régimen militar provocó en todas las áreas de las artes un gran remezón, pero fue particularmente en el teatro que sucedió una especie de terremoto que derribó la actividad y produjo una disminución notoria de sus exponentes.

Todo esto se acentúa aún más, cuando se lleva a cabo la abolición de la Ley de Protección al Teatro Chileno de 1935 y se implanta el "toque de queda" que durante diez años virtualmente puso término a la actividad artística nocturna.

La gran mayoría del sector teatral tuvo dos opciones: retirarse al exilio (voluntaria u obligatoriamente) o quedar al amparo del desprotegido teatro independiente.

La cartelera teatral de este entonces muestra Cafés-Concert, comedias y mucho teatro para niños. Sin embargo siguieron existiendo, en reducida cantidad los montajes de obras de dramaturgos nacionales y otros baluartes de la dramaturgia universal, contemporánea o clásica.

De esta manera el teatro comenzó lentamente a revivir y a transformarse en el espejo de la sociedad que nunca debió haber dejado de ser.

Durante este período, se desarrolla al amparo de los institutos binacionales, una incipiente actividad teatral fundamentalmente juvenil como el Teatro Joven; grupo universitario

que buscaba resguardo bajo las aulas del Instituto Chileno Francés de Cultura y el Goethe Institut.

Por otro lado durante esos años la Universidad Católica inaugura su nueva sala, ex Dante, en Plaza Ñuñoa, estrenando "El Burgués Gentil hombre", de Moliere, bajo la dirección de Eugenio Dittborn. Y luego le seguirá la presentación de "El Burlador de Sevilla", con la dirección de Ramón Núñez.

Mientras tanto, uno de los momentos más críticos del Teatro Nacional Chileno se vivió en 1976, cuando fue nombrado como director Hernán Letelier, y la Contraloría General de la República aprueba un nuevo reglamento que obliga a la institución a someterse a una profunda reestructuración, en donde se acaba con la planta original de actores.

Esta difícil etapa del teatro chileno llega a su fin, caracterizándose por ser un período de cautela, temor y un lento y subterráneo movimiento que daría paso a un posterior impulso renovador para la disciplina.

c) Crítica y renovación 1977-1980

Este período de crítica y renovación se puede apreciar en el montaje de sus obras, una de ellas, "Hojas de Parra", basada en los poemas de Nicanor Parra, se presenta en una carpa de circo; siendo esta misma su escenografía, haciendo una analogía irónica de la realidad que acontecía en el

Chile de esos años. Esto provocó formas reiteradas e indirectas de censura, lo que desató que después de la onceava función, y luego de haber despertado el interés en una gran cantidad de público, la carpa fuera clausurada argumentando problemas de sanidad y seguridad. Los diarios al día siguiente titularon la obra como un "Infame ataque al Gobierno", lo que generó un revuelo aun mayor, y provocó a los pocos días el ataque de un grupo de desconocidos, que arrojaron bombas incendiarias en la carpa durante el toque de queda.

Mientras el Teatro Nacional Chileno montaba obras tales como "Las Mocedades del Cid", un clásico de G. de Castro, y "La Gaviota" de Chejov, la cuál fue duramente criticada, reprochando el bajo nivel de actuación alcanzado, el Teatro de la Universidad Católica estrenaba la obra de Lope de Vega "Arauco Domado", bajo la dirección de Eugenio Dittborn.

Por otro lado debuta el Taller de Investigación Teatral (TIT), con la obra "Los payasos de la Esperanza", integrada por alumnos y egresados de la misma casa de estudios.

En el activo teatro independiente de esos años, nace otro hito de la cartelera nacional: "La Maratón", obra de C de Confortes, que se estrenó en la Sala del Ángel, con Rodolfo Bravo, Roberto Navarrete y Héctor Noguera, los que conformaban la compañía de teatro Los Comediantes, bajo la dirección de Raúl Osorio.



"Mamá Rosa", 1982, Teatro Nacional Chileno

En 1978 aparece Marco Antonio de la Parra como nuevo dramaturgo chileno y sorprende al ambiente nacional con sus obras "Lo crudo, lo cocido y lo podrido" y "Matatangos". Al mismo tiempo surge una interesante iniciativa por parte del entonces departamento de Extensión Cultural, que es la creación del Teatro Itinerante, cuyo primer estreno en 1978 es todo un éxito, presentado la obra "Romeo y Julieta", con la actuación de Andrés Pérez, Alfredo Castro y Norma Ortiz.

En 1980 es montada por el teatro ICTUS, la obra "Lindo País esquina con vista al mar", creación colectiva de Marco Antonio de la Parra, Darío Oses y Jorge Fajardo, que retrata en diversos episodios las características del país a seis años del régimen militar, y los rasgos de consumismo, conformismo, soledad, locura, violencia y muerte de sus habitantes.

Termina así otro período del teatro chileno en donde se observa la lucha por existir, buscando la grandeza en la creación colectiva el reflejo de la población de ese entonces.

d) Teatro de inquisición 1981-1983

Pasando ya siete años de régimen militar, se puede ver en la población profundos cambios de mentalidad y cultura, lo que provoca que los autores dentro de este contexto, se empeñen en crear un teatro de fuerte denuncia. Este teatro ya no temía al castigo ni a la condena, era un teatro herido, iracundo y enérgico que expresaba el sentimiento nacional de este período.

El panorama actual de esta época, contempló el estreno de 109 obras, de las cuales la mitad eran nacionales.

Así es como el Teatro Nacional Chileno estrena "Parejas de Trapo" de Egon Wolf, y "Lautaro", de Isidora Aguirre, que gana el primer premio en el concurso nacional de dramaturgia ese año.

Aparece por primera vez en el ambiente escénico, Ramón Griffero con su obra original actuada por él, "Recuerdos de un Hombre con su Tortuga" en 1982. Por otro lado el teatro de la Universidad Católica presentaba "El Rey se muere" de Ionesco, con la dirección de Ramón Núñez, "El gran Teatro del Mundo" de Calderón de la Barca.

A partir del año 1983 continúan surgiendo nuevas compañías de teatro como: Teatro La Huella, Musicomedia y Teatro Circo.

e) Nuevos aires 1984-1989

A partir de 1984 se puede distinguir una nueva etapa para el teatro chileno. La crisis económica hizo conciencia de la débil base en la cual se sustentaba y en el ámbito político se iniciaba la llamada "apertura política" que por cierto repercutió en el ámbito cultural, con el fin de la censura a la edición de libros y a la ampliación de los espacios de expresión en medios de comunicación; comienzan a publicarse las primeras listas de exiliados que pueden regresar al país, y se inician las protestas y barricadas del pueblo en contra de la represión.

Este escenario da pie al teatro para abordar ciertos temas contingentes, como la represión, el exilio, las torturas y desapariciones. Si bien el retorno de la gente del teatro no es masivo, el regreso de muchos de ellos trae aires nuevos, y genera el interés por obras de autores desconocidos. Un valioso aporte en este sentido lo constituye el Nuevo Grupo, encabezado por Julio Jung y María Helena Dubachelle, quienes regresan de Venezuela y en 1986 estrenan "Ardiente Paciencia", que fue todo un éxito de Antonio Skármeta, escritor también exiliado.

Los dramaturgos chilenos ya consagrados seguirán produciendo y cosechando éxitos. Egon Wolf, Marco Antonio de la Parra, Jorge Díaz, Juan Radrigán, Andrés Pérez y Ramón Grifféro, se consolidan cada uno en su particular estilo.

El teatro de la Universidad Católica, en tanto seguía con Egon Wolf y sus obras: "Háblame de Laura" (1986) y "Flores de Papel" (1987).

Ramón Grifféro llamaba la atención con sus singulares montajes: "Historias de un galpón abandonado" y "Un viaje al mundo de Kafka" (1984), "Cinema Utopía" (1985), "Santiago Bauhaus" (1987) y "Viva la República" (1989).

En 1988 llega desde Francia Andrés Pérez, que remece el ambiente con la conocida y exitosa obra "La Negra Ester", basada en décimas de Roberto Parra. Este espectáculo fue calificado como uno de los más creativos e innovadores de los últimos tiempos.

Surge también en este período la figura de Alfredo Castro como figura, quien se presenta con la obra "Estación Pajaritos" y "El paseo de Buster Keaton", en su Teatro La Memoria. De Luis Rívano en 1984 el Teatro de la Universidad Católica lleva a cabo la obra "¿Dónde estará la Jannette?"

El Teatro Nacional Chileno en el 87, repuso luego de 25 años, la pieza de Luis Alberto Heiremans, "El Abanderado", que forma parte de la trilogía completa de "Versos de Ciego" y "El Tony Chico".

El teatro infantil también se hizo presente con las obras "El fantasma de Avenida España" en 1986 y presentado por la Universidad Católica, el Teatro Nacional Chileno estrenó la increíble "Historia de Pedro Urdemales", y la compañía La

Tropa, hizo una entretenida adaptación del clásico "Quijote de la Mancha", llamada "El Rap del Quijote" (1989).

f) La vuelta de la democracia 1990-1995

Con el regreso de la democracia y el masivo apoyo de los artistas e intelectuales, a este proceso, cuyo primer gran hito se vivió con el plebiscito de 1988, volvió a surgir la idea de la creación de un Ministerio de Cultura, todo esto bajo la idea de recuperación de la convivencia democrática. Sin embargo tal idea no prosperó y una suerte de desazón invadió al ámbito teatral.

Durante los 17 años de gobierno militar, el teatro chileno abrió espacios para dar cuenta de lo que estaba sucediendo en el seno de la sociedad, sin embargo con la vuelta a la democracia, el teatro nacional quedó súbitamente desprovisto de lo que había sido la materia prima para la creación dramática, el traumatizante impacto de la represión de un gobierno militar.

Esta suerte de vacío teatral, asociado a los primeros años de la nueva democracia, afortunadamente duraron poco. Surgió con fuerza una nueva expresión escénica. Hizo su aparición el Teatro Circo, del cual son exponentes Andrés Pérez, con el Gran Circo Teatro, Mauricio Celedón, con El Teatro del Silencio; Andrés del Bosque con El Teatro Circo Imaginario y Horacio Videla, con el Teatro Provisorio.

En el plano de la dramaturgia se consolidaron figuras como Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger, quien se vuelve un fenómeno inédito en la tradición teatral con su obra "Cariño Malo", actuada sólo por mujeres. En cuanto al teatro infantil, el Círculo de Críticos de Arte destacó al conjunto La Tropa por su montaje de la obra "Pinocchio". En el año 91 marca éxito de taquilla la obra "¿Quién me escondió los zapatos negros?", creación colectiva del Teatro Aparte, con la dirección de Rodrigo Bastidas.

Desde aquí en adelante el curso de la historia del Teatro Chileno comienza a transcurrir de una manera diferente, ya quedan atrás los pronósticos pesimistas, para alzarse con fuerza un teatro que sigue sobreviviendo y enfrentando los desafíos de los nuevos tiempos. Desde fines de los 90 hasta hoy, las artes en general han recibido apoyo y protección por parte del gobierno, esto poco a poco ha reforzado el espíritu y los ánimos en todas las disciplinas artísticas en general.



"La Negra Estér", Andrés Pérez



Pedro de la Barra

3.2 *Historia del Teatro de la Universidad de Chile*

En 1983 comienza un frente popular bajo el mando de Don Pedro Aguirre Cerda, quien, con su lema “gobernar es educar” pone énfasis en la creación de instituciones artísticas y culturales.

En 1941 Se funda entonces el Teatro experimental de la Universidad de Chile, primer nombre bajo el cual se resguardará la escuela de teatro de dicha casa de estudios, que fue sin duda el movimiento artístico más representativo de la historia del teatro en el siglo XX. Los postulados y la filosofía de Stanilawsky, Psicador, Antoine y Copeau, expresaban la necesidad de renovar los moldes teatrales, hacer del teatro un espectáculo de conjunto en el cual tuviesen un igual nivel al director, el escenógrafo, el iluminador, los actores y el dramaturgo.

En Chile, eran tiempos inquietos que exigían renovación, y fueron precisamente estos los elementos que impulsaron a un grupo de estudiantes del pedagógico, bajo la dirección de Pedro de la Barra, a crear una entidad cultural dedicada al teatro.

Dentro de los antecedentes directos del teatro experimental se reconocen la Orquesta Sinfónica y el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), ambos en la década del 30.

Pedro de la Barra (1912-1976), Profesor de castellano, principal impulsor de la entidad, comenzó en 1940 a reunir a todos los integrantes de pequeños grupos teatrales de distintas carreras de la Universidad de Chile. La llegada del Winnipeg en 1940 trajo consigo inmigrantes españoles influenciados por los teatros universitarios que fueron fundamentales en el perfil de la nueva entidad y que, junto a Pedro de la Barra sientan las bases para la creación del Teatro Experimental, inaugurado oficialmente en febrero de 1941 con la participación de Pedro de la Barra, José Ricardo Morales, Héctor y Santiago del Campo, Gustavo Erazo, Moisés Miranda, Inés Navarrete, Eloisa Alarcón, Flora Núñez, Hilda Larrondo, María Malvenda, Chela Álvarez, Bélgica Castro, Luís Leiva, Oscar Oyarzo, Pedro Orthous, Roberto Parada, Héctor Rogers, José Angulo, Rubén Stoconil, Edmundo de la Parra, Héctor González, Domingo Piga, Rafael Acevedo y Alfonso Miró.

El nombre Teatro Experimental fue propuesto por el escenógrafo español Héctor del Campo, ya que se consideraba un nombre abierto que, según ellos: “Pone a cubierto de los pedantes; todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimentación”.

Un día domingo del mes de junio, el Teatro Experimental hace su primera aparición pública en el Teatro Imperio, con las obras “Ligazón”, de Ramón del Valle Inclán y “La guarda cuidadosa”, de Miguel de Cervantes.

La actriz Margarita Xigru forma en Santiago una academia de arte dramático, la cual cargada de experiencias europeas de la actriz, entrega al teatro experimental un estímulo de consolidación y vinculación a las corrientes europeas.

Dentro de los principios fundamentales que sentaron las bases del Teatro Experimental que renovarían el teatro chileno, estaba la difusión del teatro clásico y moderno, la formación de un teatro escuela, la creación de un nuevo ambiente teatral y por ende, la presentación de nuevos valores. A medida que dichas metas se fueron desarrollando, surgieron nuevos estímulos y bases que han moldeado al teatro de la Universidad de Chile, basados principalmente en la exteriorización de lo docente y difusión artística, fundándose siempre en desarrollar todos los aspectos del arte teatral: "como todo movimiento renovador, surgió para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y, por lo tanto en una atmósfera intelectual y artística del país entero".

El desarrollo de la segunda guerra en Europa y su influencia en América hizo que de alguna forma la renovación se hiciera presente en muchos ámbitos de la cultura, creándose distintas instituciones presentes hasta el día de hoy, como el instituto de Extensión Musical, los grupos de música de cámara, el conservatorio, la escuela de danza y el Ballet Nacional de la Universidad de Chile.

Juvenal Hernández, rector de la universidad, hombre con visión de futuro, dio su apoyo a estudiantes aficionados en distintas disciplinas artísticas.

La primera estructuración de los fundadores del Teatro Experimental fue la siguiente:

Pedro de la Barra: Director y actor
 José Ricardo Morales: Director
 Oreste Plath: relacionador público.
 Eloisa Alarcón: relacionadora pública
 Héctor del Campo: escenógrafo
 Héctor Rogers: escenógrafo
 Inés Navarrete: escenógrafa ayudante
 Santiago del Campo: maestro de ceremonia
 Moisés Miranda: Director del coro
 Abelardo Clariana: asesor literario
 Chela Álvarez: actriz
 Bélgica Castro: actriz
 Hilda Larrondo: actriz
 María Malvenda: actriz
 Flora Núñez: actriz
 Pedro Orthous: actor
 Oscar Oyarzo: actor
 Roberto Parada: actor
 Domingo Piga: actor
 Rubén Sotocornil: actor
 Edmundo de la Parra: actor y autor
 Gustavo Erazo: iluminador
 Aminta Torres: vestuarista
 José Angulo: apuntador

Luís H Leiva: administrador y recaudador

Raúl Acevedo: corista actor

Héctor González: corista Actor

Alfonso Miro: electricista.

De los fundadores del teatro experimental alcanzarían renombre profesional y permanencia, Bélgica Castro, María Malvenda, Pedro Orthous, Roberto Parada y, obviamente Pedro de la Barra. En los años venideros se integrarían personajes como Virginia Fisher, María Cánepa, Carmen Bunster, Humberto y Héctor Duvauchelle, Franklin Caicedo y Tennyson Ferrada.

Si bien en los primeros dos años de desarrollo del teatro experimental se desarrolla exclusivamente teatro extranjero, ya en 1943 comienza a recuperarse y fortalecerse la nueva dramaturgia criolla. En 1944, por primera vez se lleva al escenario una obra de Shakespeare, "Sueño de una Noche de Verano", sin embargo, el primer éxito masivo se produce un año después con la obra "Nuestro Pueblo" de Trotón Wilder, con traducción al español por César Cecchi, intelectual y asesor literario de la institución. Este montaje sumado a "Fuenteovejuna" y "Chañarcillo" fueron las puestas en acto más significativas de este primer período.

Las funciones se realizaban en el Teatro Municipal de Santiago y dentro de sus innovaciones destaca la ausencia de telón, las escenografías abstractas y elementales, similar al estilo de un ensayo. La presencia de los actores antes del inicio de la acción y la entrada de los actores desde la platea. Otra innovación de gran importancia fue a la integración del programa, en el cual se daban a conocer los nombres de los participantes y antecedentes del autor y su época. La creación de un teatro propio, la profesionalización de los actores y la creación de una escuela de arte dramático serían hechos en poco tiempo.

La escuela de teatro comenzaría sus funciones en 1947 bajo la dirección de Agustín Siré y sería reconocida por la Universidad de Chile en 1948 desarrollando un plan de estudios de tres años, impartiendo formación a los artistas en horario diurno y vespertino.

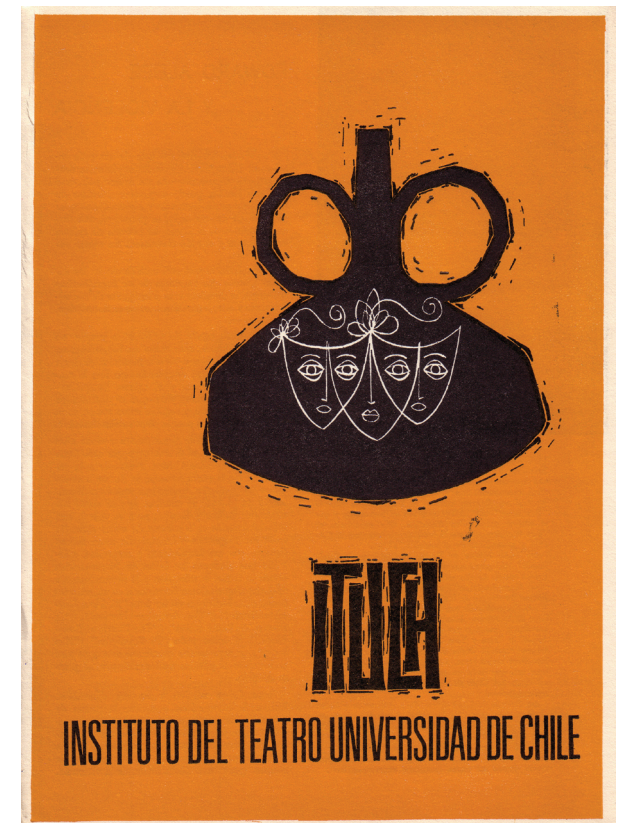
Los primeros integrantes del Teatro Experimenta, aunque en formación universitaria, provenían del instituto pedagógico, por lo que no asistieron a una escuela de teatro, salvo en cursos de perfeccionamiento en viajes al extranjero, convirtiéndose en profesores con trabajo y disciplina. Además Agustín Siré y otros miembros acreditados viajan a los centros de mayor significación artística de Europa y Estados Unidos a recoger concepciones, conocimientos y experiencias de todo lo relacionado con el teatro. Este encuentro directo con las artes en el extranjero

materializa la aplicación que guía al principio y al movimiento, y que consiste en una percepción normal e integradora del acontecer dramático y teatral.

Se introducen todos los elementos de una sociedad transformada por los avances tecnológicos y sus consecuencias socio-económicas.

Hasta mediados de la década de 1950 las presentaciones de las obras del Teatro Experimental se realizan en el teatro Santa Lucía y en el Municipal en forma alternada. En 1954 la compañía inaugura su propia sala: la sala Antonio Varas, en Morandé con Alameda, sala que hasta hoy es lugar de acción del teatro de la Universidad de Chile. Con un escenario de 7 metros y foso para orquesta, era el lugar ideal tanto para las presentaciones y ensayos de la compañía como para los de la escuela. El gran desarrollo del teatro en Chile entre los años 50 y 66 se reflejó en las funciones diarias de martes a domingo y una función con precios populares para este último día. La máxima expresión de este periodo fue la obra de Eugenio O'Neill presentada en 1958: "Largo Viaje del día hacia la noche".

En 1959 el teatro experimental se fusiona con el departamento de teatro nacional y pasa a llamarse Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), siguiendo con los mismos principios artísticos fijados por el teatro experimental. El nuevo ITUCH comienza a auspiciar festivales nacionales de teatro y a realizar giras y temporadas oficiales



"Quién le tiene miedo al lobo", 1964, ITUCH

en el Teatro Antonio Varas. Agustín Siré, director del ITUCH es nombrado primer presidente del Centro Chileno de Teatro, asistiendo a la primera reunión en París, patrocinada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura (UNESCO).

De profunda penetración psicológica y sencillez en su proyección escénica, fue maestro y el verdadero corazón de la institución, la que dirigió por un largo período.

De esta época son memorables montajes como "Noche de Reyes", "El Alcalde de Zalamea", "Largo Viaje del Día hacia la Noche", "Rinoceronte", "Romeo y Julieta", "El Círculo de Tiza Caucasiense", "¿Quién le tiene Miedo al Lobo?" y "Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta".

En 1968 se produce un movimiento universal de revolución universitaria, que, para la Universidad de Chile le significó una nueva reforma que integró al Instituto de Teatro a la Facultad de Música, Danza, Cine y Teatro: La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Representación, desde entonces y hasta el año 1973 se denominó Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH).

Los éxitos más logrados del DETUCH fueron "La Madre" de Gorka-Brecht y "Las Troyanas" de Eurípides-Sartre, sin embargo, los miembros del antiguo Teatro Experimental comenzaron a jubilar, entrando el teatro en una nueva etapa de decadencia. Con el golpe de estado

en 1973 el teatro suspende abruptamente sus funciones, se declara en reorganización y pierde aproximadamente al 90% de sus integrantes.

A mediados de 1970 se llama a Agustín Siré, Domingo Tessier y Fernando Debesa, en ese momento participantes de otras compañías teatrales para reorganizar el departamento de teatro. La reorganización va a significar la reestructuración del departamento como Departamento de Artes de la Representación (DAR).

El DAR, integraba ballet, teatro y cine. Fue dirigido por Fernando Debesa. Para coordinar lo docente con lo de extensión en el área de teatro, fue necesario crear el cargo de Director de la Compañía de Teatro, siendo designado Domingo Tessier a mediados de 1974, Tessier determinó el nombre de Compañía Nacional de Teatro. Como coordinador de la carrera de teatro se designó a Fernando Cuadra, y para la carrera de diseño teatral a Remberto Latorre. Domingo Tessier renunció a su cargo de Director en 1976, quedando la Escuela a cargo de un consejo integrado por Fernando Debesa, Fernando Cuadra, Kerry Séller y Fernando González. Estas circunstancias coincidieron con cambios en el Decanato de la Universidad de Chile. El nuevo Decano Herminio Raccagni designó como Director de la compañía a Hernán Letelier y, finalmente en agosto de 1976 se reglamentó el nombre definitivo de la Institución como Teatro Nacional Chileno.



"La Madre", 1971, DETUCH

Bajo la dirección de Letelier tuvieron éxito los reestrenos de "Martín Rivas" en una adaptación de Santiago del Campo (1979) y "Mamá Rosa" de Fernando Debesa (1982).

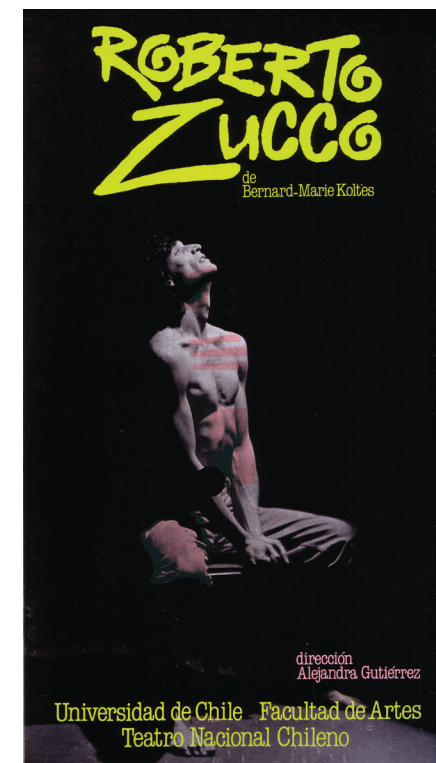
Si bien en los primeros años de los 80 las programaciones estaban estipuladas con anterioridad, existían grandes problemas con los elencos, ya que no existía uno fijo y en cada nuevo proyecto se realizaban los contratos con los actores por pequeños períodos de tiempo.

En la década 1980-1990 se llevaron a cabo importantes puestas en escena como "Yerma" (1986), "El Abanderado" (1987), "Roberto Zucco" (1992) y "La Zapatera Prodigios" (1996).

En 1996 el teatro nacional ganó el premio Alonso de Ercilla, galardón otorgado a personas, instituciones chilenas o extranjeras que se hayan destacado por su aporte al conocimiento y difusión de la literatura chilena. Entre 1995 y 1997 se realizaron temporadas denominadas Repertorio Nacional, en las cuales se llevó a escena solamente obras de dramaturgos nacionales, como "Ofelia o la madre muerta" y "Pequeña Historia de Chile", de Marco Antonio de la Parra, "Río Abajo" de Ramón Griffero, "La Catedral de la Luz" de Pablo Álvarez, "El Zorzal ya no canta más" de Gustavo Meza, "Casa de Luna" de Juan Claudio Burgos, "La Marejada" de Jorge Díaz y "Fantasmas Borrachos" de Juan Radrigán.

Los últimos años de la década del 90 se caracterizaron por la incorporación de

nuevos directores y diseñadores, quienes junto a personajes ya consagrados del teatro nacional llevaron a escena importantes montajes de dramaturgos chilenos y extranjeros.



"Roberto Zucco", 1992, Teatro Nacional Chileno



"La Farsa del Licenciado Pathelin", 1942, Teatro Experimental

El afiche como medio de comunicación nace alrededor de 1890, impulsado por la creciente necesidad de promover distintas manifestaciones culturales y artísticas. El francés Cherét, es considerado padre del afiche como expresión, aunque sus trabajos gráficos en este periodo se caracterizan por su masificación (alta cantidad de reproducción), de todas maneras poseen rasgos artísticos en el tratamiento de la forma, el color y la composición, destacando la soltura de líneas y las tipografías gestuales.

3.3 Historia del Programa y el Afiche en el teatro

Sin embargo, el mayor exponente de esta disciplina es Toulouse Lautrec, quien masifica la diferencia con el arte de estas obras descubriendo la importancia de trasladar su trabajo a imprenta utilizando la litografía a gran escala, influyendo notablemente en la elaboración de la gráfica y el cartel moderno. Sus afiches se caracterizan por el uso de grandes zonas de color y la simplicidad de las formas, el autor entendía que los afiches eran un medio de comunicación con otras personas, que se dirigía a una audiencia específica. El afiche se constituyó como tal, cuando se puso el arte al servicio de la comunicación e incorporó textos con información.

A partir de esta misma época, tal vez un poco posterior, se presume la creación de

los programas de obras de teatro, en donde se utilizaba una reproducción a pequeña escala del afiche original, que en cuanto a costo era menor e igualmente identificable para el público que lo relacionaba al cartel o afiche de gran tamaño. A este programa se le colocaba por el revés, o se adosaban hojas con información respecto de las obras tales como: ubicación, precios, horarios, repertorio, reparto, etc. Estas características se mantienen muy similares hasta el día de hoy sobre todo si se trata de afiches y programas de contenido cultural.

En cuanto a los programas de las obras de teatro dadas por la escuela de la Universidad de Chile, también utilizan en la mayoría de sus ejemplares la misma costumbre de escalar el tamaño de los afiches y colocar información relevante relacionada con la obra dentro de ellos, algunos son diseñados como trípticos, dípticos, etc. De manera de facilitar la difusión de estas piezas al público.

3.3.1 Las funciones de un programa

De acuerdo a la definición de programa como elemento gráfico de apoyo se puede decir que tiene las siguientes características y funciones que cumplir:

Informar, instruir o entrenar acerca de la obra o contenido cultural del que se trate, en donde deben dar a conocer parte de la historia y contextualizar

al lector dentro del tema en cuestión. Además de entregar información significativa acerca de las características relevantes de lo que publicitan.

Otra característica muy importante es que deben motivar al lector, esto a través del diseño, gráfica, imágenes y diagramación deben configurar un llamado al lector que sea atractivo, de una ágil y rápida lectura para así mantener el máximo grado de interés.

El programa, en muchas oportunidades es un entorno para la expresión y la creación, que da pie al juego entre comunicador y receptor, es aquí en donde se hace uso entonces de muchos recursos con el fin de llamar la atención, la metalingüística, el proveer de recursos inusuales una composición y jugar con la lúdica dan cabida a diversas innovaciones posibles de llevar a cabo en estos soportes.

3.3.2 Tipos de contenidos

Un afiche o un programa constituyen un espejo en el tiempo en el que son creados. Como un espejo refleja la situación política y social, informando sobre el repertorio de cines y teatros dramáticos, anuncian diversos eventos y animan a adquirir ciertos productos.

Es por eso que existen tres tipos de contenidos para los afiches y programas, estos últimos dentro de respectivos contenidos tienen características especiales y se componen como trípticos

informativos o folletos de venta de productos.

- Contenido Publicitario-Comercial

Los contenidos de estos tipos de afiches y programas son relacionados con la difusión de un determinado producto y/o servicio ofrecido por una empresa, institución, etc. Con el fin de persuadir con sus beneficios al observador.

Con la aparición de diversos medios masivos, el afiche se consolida definitivamente en el ámbito publicitario y con esto surgen innumerables afiches comerciales que presentan y ofrecen el ideal de personas, familias, sociedad, etc. Muy por el contrario el programa, que tiene un fin netamente informativo e instructor, juega de manera lúdica con la información de los productos, entregando una mayor cantidad de características favorables para el posible comprador.

Una forma de programar en este ámbito es lo que todos conocemos como trípticos y folletos que cumplen siempre la función de profundizar en las características que promueven.

- Contenido de propaganda e ideologías

El fin de un afiche o un programa en este punto varía y depende de las circunstancias: ganar una guerra, una elección presidencial, una campaña parlamentaria o definitivamente busca alterar conductas y actitudes sociales.

Es importante destacar el desarrollo gráfico de afiches y programas durante estos periodos, por

tratarse de un reflejo fiel de las inquietudes de una época.

El afiche y programa masivo no comercial, es producto directo de la revolución, una aplicación consciente del arte y el diseño al servicio de la mejora social.

- Contenido Cultural

Según algunos diseñadores el afiche y el programa pertenecen a un medio gráfico esencialmente cultural, y que hoy en día ha perdido eficacia en el contexto publicitario, ya que es considerado un arte nostálgico y arcaico, una operación llena de rituales y símbolos, una profunda reflexión cultural. Los grandes afiches dan cuenta de eventos culturales antes que comerciales.

Dentro de esta área encontramos los programas desarrollados para diversos eventos culturales, que al igual que el afiche, dan a conocer obras de teatro, óperas, ballets, exposiciones, eventos artísticos y musicales, ferias y exposiciones.



Estado actual de las piezas gráficas recopiladas

3.4 Patrimonio y conservación de piezas gráficas

Aunque los afiches y programas se conciben con el fin de producir un efecto inmediato, y su vida en el registro público es corta (para ser reemplazado a la vez por otro afiche) con el tiempo se transforman en piezas de valor histórico. Este valor gráfico, es un motivo para conservarlos como parte del patrimonio; pero no siempre se cuenta con los recursos y personal dedicado a desarrollar una documentación sistemática.

Si no se toman las medidas adecuadas, una variedad de factores conspiran en limitar el número de piezas gráficas que sobreviven dramáticamente. Entre estos factores se incluye el deterioro físico de programas y afiches, (mala calidad del papel y tintas, decoloración, manchados, rasgados, plisados, oxidación por exposición a la luz, ataque de insectos o humedad producto de un almacenamiento inapropiado, etc.), daño irreversible y pérdida (almacenamiento inseguro propenso a producir fuego, riesgo de inundación, confusión con almacenamiento de basura, entre otros), y privatización (carteles y programas que son comprados por coleccionistas e instituciones privadas, cuando el afiche se vuelve un artículo deseable en el mundo de la gráfica, llegando a alcanzar altos precios dentro del comercio artístico).

Debido a la herencia política, social y cultural irremplazable representada por este arte efímero, se debe trabajar para desarrollar una documentación y catalogar estas piezas junto a su respectiva información, de manera que esos trabajos sigan vigentes a través del tiempo y sigan conservándose como referentes para quienes los necesiten a través de la historia.

Las condiciones del almacenamiento y conservación deben ser óptimas para prevenir el deterioro del papel y la tinta. La temperatura y la humedad deben ser controladas y constantes, la ausencia de luz y el almacenamiento en estanterías adecuadas que permitan su extensión completa (no enrollados ni doblados) junto con establecer el uso de materiales de embalaje libres de ácido, optimizan la permanencia de la calidad del papel.

Pero a veces esto no es suficiente, los afiches están impresos a menudo en papel barato (por su naturaleza efímera) que inevitablemente se pone amarillo y quebradizo producto de la oxidación a través del tiempo. Otro gran problema es el daño causado por el uso, perforaciones, manchas, rastros de cinta adhesiva y pegamento agresivo que causa el maltrato de las piezas lo que resulta difícil y a veces imposible de recuperar.

Es por esto que la conservación activa es necesaria; quitar la suciedad, cintas y pegamentos, quitar el ácido al papel, reparar rasgaduras reforzando partes débiles o el afiche completo con el llamado papel Japonés de una calidad y pureza única.

En algunos casos la restauración puede ser extensa y considerada: pegado de partes perdidas, retoques de detalles dañados, etc.

Con los materiales y especialización de hoy, pueden repararse afiches que parecen no tener salvación, por supuesto que esto requiere el trabajo de especialistas experimentados y por consiguiente un alto costo monetario.

Actualmente una de las formas más viables y eficientes para la conservación y catalogación de programas y afiches, es la creación de los catálogos digitales. La digitalización de los afiches y la formulación de bases de datos, abaratan el costo de almacenamiento y preservación de los originales físicos.

Una de las ventajas de un catálogo digital es que es posible construir una colección o un compendio completo, sin necesidad de poseer la pieza gráfica original, esto libra de la difícil tarea de conservación. En este banco de imágenes la localización de cada uno de los ejemplares es mucho más rápida y fácil, pudiendo copiarse el contenido y transportarse de diversas maneras.

Es irrefutable que este método permite una amplia difusión y llegada al público (a través de exposiciones o en galerías virtuales en Internet), sin embargo no reemplaza en lo absoluto a la contemplación de un original físico; el observar sus colores y texturas sin la alteración del proceso digital, lo que nos acerca de alguna manera al momento histórico en el que fue concebido.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Universidad Católica de Chile

La comunicación es el área que da razón de ser al diseño gráfico y representa el origen y objetivo de todo trabajo relacionado con esta disciplina.

Es necesario destacar que el diseñador no es usualmente quien emite el mensaje, sino quien lo comunica. Por esta razón el diseñador debe ser capaz de eliminar toda referencia de sí mismo al momento de realizar una pieza gráfica, con el fin de no interferir entre el mensaje que se quiere comunicar y el receptor. La interpretación errónea puede provocar un total desinterés en la razón original del mensaje, o causar un rechazo del mismo por no ser comprendido correctamente. Este rechazo puede ser conciente o inconsciente.

3.5 Comunicación y Diseño

Toda pieza de comunicación visual nace de la necesidad de transmitir un mensaje específico. Es creada por la necesidad de comunicación entre un emisor y un receptor. Ésta es una de las razones por las cuales no es posible juzgar una pieza de diseño gráfico publicitario sólo por la base de su sofisticación visual, ya que debe atenderse a una serie de factores y elementos externos impuestos por el real emisor del mensaje, que no están pensados precisamente de manera de cuidar la estética de una composición.

La composición plástica es importante, pero es sólo una herramienta, una manera de controlar una determinada secuencia comunicacional impuesta que

está cargada de una serie de otros elementos que tienen que ver con el perfil del grupo al que se le desea comunicar el determinado mensaje, es así como el lenguaje, la edad, la educación, la emotividad, etc. del determinado grupo objetivo influirán en las características del manifiesto.

Cualquier diseño cuya función requiere el establecimiento de una comunicación en competencia con otros estímulos visuales (un afiche en la calle, un aviso en una revista, un simple llamado de atención en la vía pública) debe atraer y a la vez retener la atención del receptor. La imagen debe producir un estímulo visual suficientemente fuerte como para emerger del contexto en el que se encuentra, mediante el uso de contraste en aspectos de forma, contenido y tema, en donde el significado debe relacionarse con los intereses del receptor.

El elemento estético presenta requerimientos de gran importancia en el diseño gráfico por varias razones:

- Genera atracción o rechazo a primera vista.
- Comunica.
- Contribuye a extender el tiempo perceptual que el observador otorga a un mensaje.
- Contribuye a la memorización de un mensaje.
- Contribuye a la vida activa de un diseño.

La atención del observador debe ser obtenida no sólo mediante la fuerza del estímulo, sino fundamentalmente sobre la base de la atracción positiva que el estímulo ejerza.

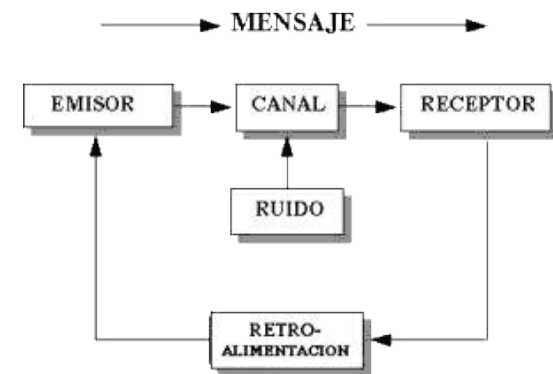
La elección del enfoque estético adecuado tanto en relación con el mensaje, como con el público receptor, tiene una importancia decisiva en la efectividad del mensaje dada por su relación con la reacción emotiva del público.

Atraer, retener y comunicar son tres polos entre cuyas tensiones el diseñador debe desarrollar su solución. En esta solución el diseñador debe ser capaz de integrar la estética con todos los componentes del mensaje de manera de hacer que esta última actúe como refuerzo del contenido y no pase a convertirse en un factor de distracción.

Un mensaje que atrae la atención, que comunica sin contradicciones, y que retiene el interés sobre la base de placer durante una sostenida extensión de tiempo, indiscutiblemente tendrá mayor remembranza que una imagen menos atractiva y un tanto incoherente entre la estética del mensaje y el contenido.

Entonces en el instante en que una imagen posee buena remembranza, inmediatamente brinda una mayor efectividad en el aspecto comunicacional provocando en el público las conductas emocionales perseguidas por los objetivos del mensaje.

Toda comunicación en diseño gráfico involucra: una fuente, un transmisor, un soporte o medio, un código, una forma un tema y finalmente un receptor.



Modelo de comunicación retroalimenticio



3.6 *Espacio gráfico o soporte para la inscripción de un registro.*

Toda prolongación en el tiempo de algún tipo de manifestación gráfica se basa en la disponibilidad de su soporte físico.

Entendemos por soporte físico de la inscripción gráfica, el material que contiene, que sustenta y hace perdurable la inscripción gráfica, sea cual sea la naturaleza de ésta.

Dentro de las artes gráficas el soporte más común es el papel, este sustento se encuentra dotado de una serie de características que posibilitan la impresión de diversas tintas y materiales. Sin embargo, posee limitaciones dimensionales y espaciales que lo hacen manejable en imprentas, plóters, impresoras caseras que dan a cualquiera la posibilidad de acceder a una pieza gráfica.

En una primera etapa de diseño, el espacio gráfico, ya antes mencionado, es el soporte bidimensional donde el diseñador trabaja y maneja un conjunto de elementos visuales los cuales equilibra e interviene. Los elementos de transmisión de contenidos, tales como: textos, esquemas, figuras, ilustraciones, fotografías, entre otros. Son ordenados y dispuestos de tal forma que es posible definir la naturaleza de la pieza mediante la distribución de sus elementos y sus características especiales. Así el soporte espacio será definido por la última forma que adquiere, ya sea en un afiche o pendón de gran tamaño, las páginas estructuradas

de un libro, el pequeño formato de un programa cultural, la locuacidad de una revista, etc. Es en estas condiciones de tridimensionalidad, o más bien de producto gráfico, es que el soporte deja de ser una hoja de papel para convertirse en objeto tangible y con un significado distinto.

Viene al caso de este proyecto hacer referencia al libro como soporte de esta investigación. Por ello es preciso considerar las variables ergonómicas que le atañen al receptor del mensaje impreso, a que son determinadas por el tratamiento de objeto que se le ha dado al soporte. Lo que implica manejo y manipulación por parte del receptor o usuario, operaciones que deben ser programadas con anticipación por el diseñador; abrir y cerrar un libro, volver o avanzar las páginas, plegar o desplegar parte de su contenido, etc.

Además es preciso considerar la variable del soporte en sus dos puntos relevantes como: el soporte en sí (el papel) en donde se diagramará el contenido de la edición; y el soporte físico mismo que conforma el libro.

El libro se puede definir como un conjunto formado por más de 56 páginas impresas, existiendo dos categorías de libros, las cuales se caracterizan por el grado de intervención de las artes y técnicas del manejo de la imagen en relación a la manera de ser procesada en el momento de la impresión. Existe el libro simple y el libro complejo.

El primero se caracteriza por ser un libro de un tamaño más o menos de bolsillo, dirigido a las masas y al mercado en general, entre estos ejemplares encontramos a las novelas, best sellers, etc. En este tipo de libros el trabajo de diseño se encuentra reducido a una mínima expresión, en donde la labor principal consta en la preocupación de una correcta diagramación y jerarquización de las tipografías en los textos, en la correcta colocación y lectura de los pies de página, etc.

Por otro lado, el libro complejo es aquel que está dirigido a un público más selectivo y reducido, en estos ejemplares se invierten muchos medios. Caben dentro de esta categoría: los libros didácticos, el libro de arte, el libro científico, los catálogos, el manual técnico, entre otros. Son libros en los que por esencia son compuestos del texto como una parte casi secundaria, sacando a relucir un gran despliegue de imágenes, ilustraciones, fotografías y otros elementos que complican su diseño y fabricación, enriqueciendo su valor documental y a la vez su valor de costo de producción.

A continuación se expondrán de manera detallada las diversas partes de un libro, mencionando en consideración que las imágenes pueden tener diversas diferencias, como: imágenes tramadas a toda página, en colores planos, en cuatricromía, en imágenes de cubierta, etc.



3.7 Como hacer un diseño editorial

Este capítulo consta de varias partes que se irán desglosando con el fin de poder explicar a cabalidad la importancia de la disciplina del diseño en el ámbito editorial; entendiéndose esto último como todo vínculo existente entre un diseñador y un libro, una revista, o cualquier publicación impresa.

El mensaje hablado y escrito es una concentración de figuras y símbolos que en forma particular no se encuentran dotadas de mucho significado. Solamente cuando letras, palabras y oraciones se entranan de una manera determinada, el receptor puede dotarlas de un valor específico, dependiendo también de su cultura, conocimientos y propias experiencias.

Es entonces el escritor quien tiene la facultad de reunir todos estos signos para formar conceptos que acoten el significado de un texto y así conducir la comunicación hacia un propósito determinado. Es evidente también que la obra en sí debe tener una organización que debe quedar muy clara para el lector desde un primer momento. La comunicación debe ser muy directa para que las palabras del autor sean prontamente entendidas por el lector, para que el interés no decaiga mientras dure la lectura. En general tal organización es responsabilidad exclusiva del autor, pero además el cuerpo de la obra, contiene un

amplio conjunto de partes ordenadas las cuales pueden aparecer destacadas o no dependiendo de su importancia y disposición. Algunas de estas partes pueden ser por ejemplo: el nombre del libro, el autor, los encabezados de los capítulos que van de alguna manera destacados. En cambio, otros componentes son reducidos a una pequeña exposición por que a la vez su grado de importancia es menor, como ejemplo son: los folios, los epígrafes, registros legales, etc.

El entendimiento, expresión y jerarquía ya no son compromiso solamente del autor, sino que aquí se comparte responsabilidad con otros profesionales, tales como el editor y el diseñador.

Para comprender el concepto de jerarquía y estructura dentro de un texto, a continuación se realizará un análisis de las partículas fundamentales que lo componen, por esto el capítulo se dividirá en cinco partes principales que abarcan la mayoría de los aspectos del diseño editorial.

3.7.1 El Párrafo

Es la mínima unidad estructural de cualquier escrito, desde el punto de vista editorial, es la unidad fundamental, que a partir de la cual toma forma cualquier manuscrito. "Es importante destacar que en todo material literario, mientras esté bien escrito, por pequeño que sea, existe una organización más o menos compleja".

Es el autor de cada escrito, quien determina cuidadosamente la extensión de los párrafos. Dependiendo de la conformación de estos, la disposición a la comprensión de su significado y la primera impresión que se lleva el lector acerca del texto. Si el párrafo es corto, adquiere una tenuidad y ligereza que estimula al lector invitándolo a seguir adelante. Por el contrario, si los párrafos son largos, dan una impresión de mayor densidad y exigen mayor concentración.

Existe una variedad de auxilios técnicos a los cuales se puede acudir en el momento de disponer la ubicación de un párrafo, éstos pueden ser: cambios de renglón, renovación de párrafos, aparición de un renglón en blanco, entre otros.

Para el diseñador editorial la primera tarea debe ser intentar comprender la estructura de la obra, si es que la llegara a tener. Luego debe reconocer la participación de cada párrafo dentro de la jerarquía de la obra, en seguida hace un recuento de los diversos patrones que debería considerar, para finalmente hacer un listado ordenado por categorías o rangos, designando las diferentes características y las diversas partes del texto. Ej.: Título, subtítulo, artículo, pie de página, etc.

a. Las Dimensiones del Lenguaje

El lenguaje es comunicado simultáneamente en varios niveles o estratos; el significante y lo significado, participan como un conjunto inseparable en la conducción del mensaje y en cualquier situación el lenguaje se puede ver adulterado, transformado o enriquecido por la composición.

Cuando se habla de composición, se refiere a la serie de signos que dan cuerpo a un mensaje, como es el caso de los signos de puntuación que al intercalarlos en oraciones, el escritor va marcando el ritmo y la entonación de la lectura, otorgando ritmo e inflexiones al discurso, de manera que estos signos amplían sustancialmente el espectro del lenguaje escrito permitiendo comunicar con más amplitud y exactitud un mayor número de significados, poniendo al escritor cada vez más cerca del público.

Así como existen los signos de puntuación, existen otra cantidad de signos áfonos, que complementan la escritura y facilitan al lector la comprensión de los significados.

b. Análisis preliminar de un manuscrito.

Las labores del análisis preliminar de un manuscrito pueden mencionarse en orden, de manera que quede claro saber lo siguiente:

- En primera instancia es conveniente desenredar la estructura de la obra que se desea diagramar, con el fin de entenderla completamente.

- Luego establecer los rangos en un número reducido, pero suficientes para que el libro muestre una organización clara y su manejo sea fácil.
- En tercer lugar, valorar la calidad de los estímulos presentes en el manuscrito y prever si con el manejo editorial es posible otorgar un plus adicional.

El resultado de seguir estos 3 pasos se manifiesta en publicaciones bien compuestas, en donde finalmente el lector es quien juzga la calidad de la composición. Además invitan a la lectura los libros limpios, ordenados, contruidos de manera que los valores editoriales estén en consonancia con el texto.

c. Legibilidad y Conciencia de leer

En cuanto a la legibilidad en la comunicación, el medio juega un papel fundamental, pero no es más que el emisor quien otorga en una primera instancia la calidad de lo comunicado. En el plano de una obra escrita, el editor debe procurar verter en ésta, sólo los recursos que alteren en forma mínima el trabajo del autor, debe ser una vía transparente, invisible, capaz de forjar un enlace de gran pureza entre los dos extremos del proceso de comunicación (emisor - receptor).

El aspecto general de un medio impreso, sea cual sea sin cotar con su significado, es en si mismo un mensaje. De hecho siempre lo primero que se hace al abordar una publicación es descifrar su forma.

Desde que se inicia la lectura, el receptor va comprendiendo paulatinamente la forma del escrito. En un principio es capaz de observar si es que la letra tiene el tamaño adecuado, si está todo bien ordenado, si la estructura es clara, y si todo marcha bien, llegará pronto a ensimismarse con la lectura hasta el punto en que leer dejará de ser un acto consciente.

Sus intereses y la calidad del texto determinarán la rapidez con la que este fenómeno sucede. Entregar una lectura tranquila predispone al receptor a perder la conciencia e insertarse en la magia, un buen texto y una buena edición, hacen que esta llegue pronto y no nos abandone a lo largo de la lectura. "La legibilidad es la fuerza que sostiene esa ilusión".

Se debe recordar que en la medida que un diseñador editorial se inserta en el proceso de edición, quedan limitadas sus posibilidades de expresión personal. Incluso no bastarán variadas vías para agotar el caudal de imaginación y creatividad de cada uno.

Luego de lo anteriormente expuesto, en donde se ha dado a conocer de manera general los diversos aspectos conceptuales a considerar en el manejo del diseño editorial, se dará a conocer de la misma manera los aspectos técnicos que debe tomar en cuenta y a los que se debe enfrentar el profesional de la edición.

3.7.2 Valores, el Arte de la Tipografía

En cuanto a la tipografía tenemos el concepto de valores. Se les llama así a las características que definen un estilo determinado, manifiestas en una obra impresa como tonos o ritmos.

Estos valores son dados por ejemplo, por las diferentes características de la tipografía, en donde además de un estilo general, deben existir diferentes variaciones generadas con inclinaciones de letras, modificaciones de los remates, y cambios de espesor en las astas.

a. Variaciones

Un diseño de caracteres, puede utilizarse para crear una familia, esto quiere decir que además de la existencia de la tipografía propiamente tal, debe existir una serie de características que ayuden a la comprensión del lector y a la ordenación del manuscrito. Dentro de ellas están: las letras cursivas, negritas, versalitas, etc. Que sirven de apoyo en el desarrollo de un buen diseño editorial.

Es de muy mal gusto hacer lo que se llama las tortas tipográficas, es mezclar una serie de familias tipográficas y asignárselas a diferentes características del manuscrito (una para títulos, otra para texto general. Otra para pie de página, etc.)

Las mezclas de familias o el uso inadecuado de las variaciones, limitan la legibilidad; por ello es preciso reaccionar en contra de este recurso.

Hablando de las tipografías, y recursos que ella nos entrega en el desarrollo de un proyecto editorial existe una serie de conceptos a manejar que son de total importancia. A continuación se explicarán uno a uno en las siguientes líneas.

1. Contraste: En la antigüedad existía un excesivo adorno de las fuentes tipográficas, hoy en día con los adelantos computacionales es más fácil manejar estos factores de extrema importancia para la legibilidad.

En cuanto al contraste y gracias a la tecnología se puede llegar a impulsar o por lo menos a favorecer cambios en la estética de un manuscrito.

En el siglo XV, los caracteres tenían contrastes ligeros, que más tarde, gracias a la mejoría del papel y las tintas en el siglo XVI y XVII, permitieron acentuar las diferentes anchuras tipográficas. Finalmente en el siglo XVIII, se llegó al máximo de contraste, con los remates filiformes.

Por otra parte las letras que no tienen remates, llamadas palo seco, antiguas, góticas, grotescas o lineales, en cierto modo eliminan el contraste, pero esto es reparable y se ve notoriamente mejorado en nuestra época, gracias a distintos programas y a la computación que permiten ajustar de manera óptima la variación

entre grosores y delgados, todo con el fin de ayudar a una mayor lectura, disminuir el ruido y limpiar la página.

2. Ilusiones ópticas: Los efectos que engañan la vista son ampliamente conocidos, y en el caso de la tipografía, significan un verdadero dolor de cabeza para el diseñador. No existe un sistema para medir el margen de error óptico en el momento de crear una letra, por lo tanto, todos se hace bajo el concepto de ensayo y error.

La lista de las ilusiones ópticas es muy larga y los problemas mas habituales son de de altura entre las letras, grosor, equidad, trazos desiguales, etc. Dado que las letras se dibujan en un tamaño mucho mayor que el de su uso normal, es natural imaginar que los errores de dibujo serán inapreciables en la reducción. A pesar de ello el error se hace mas perceptible y cosas que ni siquiera eran notorias a gran tamaño, se denuncian viendo funcionar las letras conformando palabras.

3. Ritmo: El ordenamiento de varias letras, como lo que sucede en cualquier palabra, frase, párrafo, etc. Genera un ritmo visual que se hace presente con la repetición de algunos rasgos que le dan el carácter a la letra. Las letras bien diseñadas presentan un ritmo destacado y monótono, como un tamborileo constante.

Además de diseñar los caracteres, el creador de estilos establece también el espaciado normal entre las letras (Prosa).

El usuario, hoy en día tiene la posibilidad de manipular la prosa, reduciendo o aumentando los espacios entre cada letra (realizar este procedimiento se llama acoplamiento o compensación, y es una más de las ventajas de la computación en relación con las artes gráficas).

“El acoplamiento sirve para mantener una neutralidad rítmica en el texto. Un buen ritmo se logra repitiendo en varias letras ciertos rasgos característicos y equilibrando con gran precisión el espaciado entre los signos, las palabras y los renglones.

Un texto debe ser monótono, neutro; ello evita que el lector se distraiga mientras deambula por la obra literaria.

La alteración de los espacios entre las letras mayúsculas, es una maniobra que se deja para situaciones de emergencia, como cuando resulta imposible la justificación natural en estrechas columnas” .

b. Clasificación de las letras

Son muchos los expertos que han intentado hacer un sistema de clasificación de estilos tipográficos, de estos intentos el más usado es el de Francis Thibaudeau hecho en 1921 y revisado posteriormente por otros autores. Este hombre se basó en el contraste de las astas y especialmente en la forma de los terminales para ordenar los estilos en 4 grupos básicos:

1. Góticas
2. Romanas (4 subdivisiones):
 - a) Antiguas
 - b) Egipcias
 - c) Elzevirianas
 - d) De Didot
3. Cursivas o de escritura
4. De fantasía

Bajo estos mismos fundamentos, en 1967 Javet Matthey publicó la lista que hoy en día se conoce como “Clasificación de Thibaudeau” en donde ordenó la clasificación en:

1. Romanas antiguas
2. Romanas de transición
3. Romanas modernas
4. Antiguas o grotescas o palo seco
5. Egipcias
6. De escritura
7. Adornadas y de fantasía.

Robert Brinhurst propone un nuevo ordenamiento basado en estilos artísticos.

1. Renacentista
2. Barrocas
3. Neoclásicas
4. Románticas
5. Realistas
6. Modernistas geométricas
7. Modernistas líricas
8. Postmodernistas

Todas estas clasificaciones se hacen por medio de la observación de las características de las fuentes, una de las principales de ellas es la forma en la que terminan.

“Las proporciones, el contraste, entre gruesos y delgados, el eje más o menos inclinado de las letras circulares, los patines (desde luego), son otros tantos detalles que diferencian los caracteres mucho más claramente que los patines solos, y justifican la existencia de familias que permitan definirlos” .

El autor mencionado en la cita anterior, hace una clasificación que incluye las mencionadas aquí anteriormente, además de una definición y ejemplificación de familia. A continuación se resumirán brevemente los ejemplos de tipografías.

Humanas (les humanes)

El término proviene del humanismo, aquí los impresores de Venecia, apartándose de del esquema gótico imperante en esa época comenzaron a imprimir con este tipo de caracteres, que tienen relación con remates cortos y gruesos, un contraste ligero de las astas. Ej. centaur, Schneidler, agustea

Garaldas (Les garaldes)

Esta ofrecía una legibilidad bastante mejor a la anterior, este estilo se caracterizaba por tener un mejor contraste entre gruesos y delgados, los terminales son cóncavos, triangulares y un poco más extendidos. Las mayúsculas son ligeramente

más bajas que las astas ascendentes. Ej. Garamond, Bembo, Times.

Reales (les reales)

Esta es la clasificación de una serie de tipografías conocidas, dentro de los ejemplos se pueden mencionar: Baskerville, Calson y Bell. Dan un contraste entre gruesos y delgados muy acentuados, mientras los terminales conservan una forma triangular y cóncava muy similar a la Garaldas, las astas redondas tienen el eje vertical o casi vertical.

Didonas (Les didones)

Alto contraste entre las astas delgadas y las gruesas, se eliminan muchas de las curvaturas de los ejemplos anteriores las letras poseen remates filiformes muy rectos y delgados. Ej.: Bodoni, Didot, Basilia, Walbaum.

Mecánicas (Les mécanes)

A fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX el mundo se volvió mecanicista y la tipografía sufrió una nueva transformación, éstas hablan de un completo desligue de las formas tradicionales, mostrando un aspecto mucho más enérgico. Algunos estilos tienen terminales triangulares, mientras que otros los tienen rectangulares. Ej.: Serifa, Clarendon, Memphis, Rockwell.

Lineales (les linéales)

Tuvieron una extraordinaria aceptación a mediados del siglo XX. Basadas en las inscripciones griegas y romanas más antiguas. Hechas con los mínimos elementos fueron adaptadas por los primeros funcionalistas y en particular por la influyente Bauhaus. Estas letras son las más antiguas, y su característica principal es ser una letra sin remates lo que le otorga variados nombres como: letras de bastón, palo seco, sans serif, góticas o grotescas. Ej.: Helvética, Unica, Universe, Futura.

Incisas (les incisés)

Estas también pueden llamarse lapidarias, ya que imitan los caracteres tallados en la piedra. Las mayúsculas imitan letras romanas, con fustes y barras ligeramente cóncavas. Por alguna razón entre estas letras también se agrupan las tipografías adornadas, sombreadas y fileteadas. Ej.: Trajan, Graphia, Saphir, Fournier le Jeune.

Caligráficas (Les Scriptes)

Letras completamente de aspecto caligráfico que a menudo caen en la exageración de sus características dificultando la lectura. Ej.: English 157, Zapf Chancery, Coronet.

Manuales (Les manuares)

Se refiere a la imitación que ciertas letras tipográficas hacen de la escritura anterior a la imprenta. Las manuales parecen haber sido dibujadas apoyando la mano, a diferencia de las caligráficas, que imitan el trazo a “mano alzada”. Ej.: Benguiat, frisky, script, contact.

Fracturas (Les Fractures)

Aquí se agrupan todas las letras que recuerdan al estilo gótico. Ej.: Bitstream, fraktur, english old style.

Extrajeras (Les étrangers)

Aquí se agrupan todas las letras no latinas.

c. Formas o formato

Cuando hablamos de formato, nos referimos al tamaño y forma de algún libro o cuaderno. Con respecto a la primera característica mencionada, el tamaño habla acerca de la cantidad de páginas o el número de hojas por pliego, mientras la segunda característica se refiere a las dimensiones en cuanto a tamaño, expresado en centímetros de anchura y altura.

Por otra parte, también se utiliza la expresión “formato” para designar la colocación del texto sobre el papel, esto quiere decir las medidas de los márgenes, el número de columnas, la disposición de cabezas y pies, los folios, etc.

El diseño de páginas, sin duda, es una de las tareas más complicadas del trabajo editorial, es necesario pensar en absolutamente todas las características que van a componer a la obra, para poder así tomar la decisión más óptima posible en cuanto a la distribución de los recursos. Es por eso que la suma de todos los ajustes repercute en la extensión de la obra, y por lo tanto, en los costos de producción.

“¿Cuánto está dispuesto a arriesgar el editor?, ¿Resultará el producto demasiado costoso para los lectores?... Si no fuera por preguntas como éstas, el diseño editorial sería un anticipo al paraíso”.

d. El Papel

A pesar de su nula incidencia en el contenido de la obra. En cuanto a aspectos de diseño, el papel es una de las piezas fundamentales, ya que es el soporte de la obra y siempre agrega un plus al producto final factores como: el peso, la opacidad, color, textura, dureza, firmeza resistencia a la luz, a la humedad, etc. Es por esto que todos están de acuerdo en que la elección del papel merece la mayor consideración.

Peso: El peso del papel en una obra es también un factor importante a considerar, dependiendo del contenido, del mecanismo de impresión y del número de páginas del proyecto editorial, es que se toma la decisión acerca del peso o

gramaje del papel a utilizar. Para elegir el papel el diseñador debe adquirir muestras, doblarlas y construir maquetas. Con el fin de apreciar formas, volúmenes, y pesos y conocer el calibre de más adecuado.

Opacidad: Los papeles opacos evitan la translucidez, si se pretende evitar este problema en una obra es necesario averiguar, porque muchas veces se comete el error de aumentar el gramaje del papel para evitar este efecto; provocando que el trabajo quede demasiado voluminoso.

Los fabricantes ofrecen materiales de bajo peso y alta opacidad, aunque por lo regular son los más costosos. Nuevamente la mejor forma es construir una maqueta para observar cual es la correcta relación entre peso y opacidad.

Textura: La calidad de la superficie debe tenerse en cuenta por razones técnicas y estéticas. Los papeles blancos y lisos son ideales para imprimir detalles muy finos y reproducir fielmente fotografías e ilustraciones.

Existen tres texturas básicas:

- **El Alisado:** Es el material rugoso, áspero, difícil de usar en tipografía y otros procedimientos directos como el fotograbado.

• **El Satinado:** Es un papel más terso y refinado, que es el resultado del reiterado paso del material húmedo por la calandra (cilindros que ejercen alta presión y compactan las fibras). De manera de obtener como resultado, papel de una mejor calidad y con adición de texturas.

• **El Estucado:** también conocido como el Couché, se logra aplicando sobre la superficie del papel una aplicación de apresto, o químicos que dan lugar a una superficie casi desprovista de porosidad. Este papel es ideal para imprimir detalles finísimos en cualquier técnica.

Hidratación: A menudo en las imprentas o talleres, no se tiene un perfecto control de la humedad ambiente, es por eso que el material (papel) puede hidratarse excesivamente y en consecuencia arrugarse, contraerse o dilatarse, haciendo imposible lograr un registro correcto de la impresión.

En la fabricación del papel las fibras se aglutinan con cola, la cual endurece el papel y lo hace ligeramente impermeable, por lo que tiene mejor respuesta a los cambios de humedad. Es necesario cerciorarse de la calidad del papel en el momento de hacer una elección.

Dirección de la fibra: Dado a que las máquinas offset funcionan con agua, el papel se encuentra sujeto a cambios de humedad y presión que

lo dilatan en el sentido de las fibras. La mínima variación en las dimensiones del papel puede perjudicar el registro de los colores. Por tal razón, es recomendable que el pliego entre a la máquina con las fibras perpendiculares a la dirección de arrastre.

Resistencia: Son varios los factores que definen la resistencia de un papel, de todas maneras esta característica debe ser siempre la más óptima en consideración y relación a los recursos asignados al proyecto.

Color: Para diferentes proyectos, se puede considerar la utilización de papeles con aplicación de color. En otras ocasiones el cambio de color del papel con el paso del tiempo también afecta a las publicaciones. Hoy en día con las nuevas técnicas de producción de papel se obtienen resultado óptimo en cuanto a calidad de blancura y textura.

Estos papeles pueden tener un aspecto maravilloso en proyectos tales como: revistas, libros de arte, catálogos, etc. En donde la lectura no es lo primordial; en cambio para la impresión de textos largos es conveniente elegir papeles ligeramente coloreados y porosos, para que así la letra no contraste tanto ni compita con el color de fondo.

Dimensiones: Existen una serie de proporciones que han sido tomadas en cuenta al momento de

referirnos a las dimensiones del papel. Dentro de éstas clasificaciones podemos encontrar diferentes unidades de medida basadas en distintas técnicas que permiten seleccionar y elegir dentro de una gama de tamaños, los más convenientes en relación al precio, calidad y utilidad para cada uno de los distintos proyectos.

3.7.3 Principios de formación

Hoy en día se encuentran diferentes maneras de elegir el material adecuado para una obra, y las herramientas están disponibles al alcance de la mano cuando se habla de información acerca de materialidad, tamaños, mecanismos correctos que se deberían usar para cada edición.

Los aspectos en materia de diseño a tomar en cuenta son de una relevancia tal, que son capaces de determinar el interés que tendrá finalmente el lector por una obra. Una serie de conceptos tales como: el tamaño de los caracteres, el espaciado, el interlineado, los márgenes, etc. Marcan la pauta de un buen diseño y poseen una serie de factores a considerar que serán mencionados en las siguientes líneas.

Número de caracteres por línea: en el estudio de la legibilidad, uno de los primeros factores a considerar es la longitud de los renglones.

“Una regla establece que se ha logrado una anchura de columna favorable para la lectura

cuando se colocan, por término medio, diez palabras por línea. Esta es una norma válida en los textos largos". Antes de esto el mismo autor afirma "Según una regla empírica, bien conocida, debe haber siete palabras por línea para un texto de cualquier extensión".

Esta última regla, por lo menos por el mundo angloparlante se utiliza como la "regla de la mano". Luego se dice que en las composiciones de una sola columna, el renglón ideal contiene 66 caracteres, con un mínimo de 45 y un máximo de 75. En los trabajos a varias columnas el número de caracteres debe reducirse hasta quedar en un intervalo de 45 a 60.

Definir la extensión de los renglones es una de las tareas críticas en el plan editorial, porque la cuenta de caracteres por renglón incide en que un libro fatigue en menor o mayor medida al lector. Por esta razón también es que los criterios de legibilidad no pueden ser fijos, sino dependientes de las características de la obra y por lo tanto de sus destinatarios.

Factor tipográfico: Existe un factor tipográfico que se obtiene del cálculo del número de caracteres de cada tipo que cambia en cierta unidad de medida, este factor tipográfico multiplicado por el largo de la línea, nos da una buena aproximación de cuantos caracteres caben en ella, incluyendo los espacios.

Columnas: La división de los textos en columnas, no es en principio un recurso estético, sino por el contrario, sigue propósitos eminentemente prácticos en cuanto a la búsqueda de una mayor legibilidad. También existen maneras correctas e incorrectas de aplicación de estas columnas. Por ejemplo: las columnas angostas obstaculizan el reconocimiento de las frases completas dando lugar a una composición simple que se disgrega en tres, también el corte de palabras y la aparición de líneas quebradas es uno de los vicios de esta práctica.

Márgenes: El margen se ha convertido en uno de los grandes problemas de nuestros tiempos, ya que la industria hoy en día por necesidad gira en torno a la economía.

Pero la verdad es que los márgenes bien podrían ser considerados como los blancos fundamentales de una edición, y su participación en la página puede resumirse en los siguientes principios técnicos:

- Evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel.
- Dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página.
- Ocultar posibles imprecisiones en la tirada
- Evitar que la encuadernación obstruya la lectura.

Existen también una serie de métodos para controlar el tamaño de los márgenes dentro de una publicación, el primero de ellos consta de

hacer el cálculo según el tamaño de la página se debe cumplir con las 4 siguientes reglas:

- La diagonal de la caja debe coincidir con la diagonal de la página.
- La altura de la caja debe ser igual a la anchura de la página.
- El margen exterior o de corte, debe ser el doble que el margen interior o de lomo.
- El margen superior o de cabeza, debe ser la mitad del margen inferior o de pie. Esta regla es consecuencia de las tres anteriores.

Con esta regla se consigue armonía entre los rectángulos de papel y el texto ya que ambos guardan las mismas proporciones.

Método de la diagonal: Este método sólo es la primera regla mencionada anteriormente, olvidando las otras tres, garantiza un mayor ordenamiento dentro de la página.

Método de la doble diagonal: este procedimiento coincide con las reglas 1,3 y 4 mencionadas anteriormente. El método de la doble diagonal suele aplicarse a formatos de proporción áurea, especialmente a los llamados de aproximación áurea correspondientes a la serie de Fibonacci, ej. 21:34.

Sistema normalizado Iso 216: ésta es la nomenclatura de medida de papeles A4, A3, A2, etc. Aquí entonces la medida de la caja tiene como

resultado la medida siguiente al rectángulo de la serie. Ej.: Hoja A4, la caja será exactamente de tamaño A5.

Canon ternario: Si la proporción de la página es 2:3 el margen de pie resulta igual a la suma de los márgenes laterales

Escala Universal: se divide la página en secciones iguales vertical y horizontalmente, la cual debe ser múltiplo de 3, hecha la división se reserva una sección para el margen del lomo, dos para el margen de corte, una sección horizontal para la cabeza, y dos para el de pie.

Sistema 2-3-4-6: Los números corresponden a las medidas relativas de los márgenes, se asigna una unidad de valor cualquiera y luego se multiplica por los números, para encontrar corte, cabeza, lomo y pie.

Método Van der Graaf: Se divide la página en proporción de novenos y luego se asignan dos novenos para los márgenes mayores y uno para los menores.

Márgenes invertidos: Aquí los márgenes se calculan trazando una diagonal desde el extremo superior izquierdo al inferior derecho, y luego ubicando el margen interior con el mayor tamaño que el de corte, en concordancia con la diagonal.

Márgenes arbitrarios: El uso de estos márgenes debe limitarse a las obras con textos cortos, los cuales pueden ser leídos en muy poco tiempo y en secciones breves.

3.7.4 Párrafos

Anteriormente se ha hablado de la importancia de los párrafos en la estructura de una obra, ahora es necesario dar a conocer algunas de entre las diversas formas de orden que existen.

En la antigüedad para dar a conocer el comienzo de un nuevo párrafo, se dejaba una sangría en la primera línea, que posteriormente se rellenaba con dibujos y ornamentación. Esto con el paso del tiempo fue suprimido, con el fin de dejar al texto como único protagonista. De aquí en adelante se relatarán los cambios que han sufrido los párrafos en su manera de diagramar.

Párrafo ordinario: El párrafo ordinario se compone abriendo con sangría el primer renglón y dejando corto el último, cargado a la izquierda. Esto produce rectángulos bien perfilados y diferenciados.

Párrafo moderno: Se basa en el respeto sin restricciones a la cosa escrita por encima de cualquier aspecto formal, en cuanto a características la principal fue la abolición de las sangrías.

Párrafo separado: Es igual al párrafo moderno, pero para evitar confusiones se preocupa de separar las ideas entre párrafo y párrafo, intercalando un renglón vacío. Este en ocasiones ofrece una lectura suficientemente relajada gracias a la profusión de descansos breves. A veces se corren riesgos de interrumpir la lectura, si es que hay algún tipo de enumeración o se trata de diálogos en la obra.

Párrafo francés: Este se construye sangrando todos los renglones, menos el primero. Se trata de una forma muy útil de componer listados. Este cuadro se recomienda para componer cuadros sinópticos, especialmente cuando estos se ordenan con llaves.

Párrafo epigráfico: Este se compone del efecto de centrar el párrafo de escritura, teniendo cada renglón finales imprecisos, dejando la misma sangría en el principio y en el final, produciendo una molestia para el ojo, así que este estilo se usa solamente para textos pequeños y concisos (epígrafes).

Párrafo quebrado o en bandera: Esta es la forma más común de composición, por el hecho de ser la que más se parece a la escritura manual. Se justifican los renglones al margen izquierdo dejando la misma separación entre palabras, de esta forma el texto queda ordenado a la izquierda e irregular a la derecha.

a. Otros sistemas

Los métodos anteriores son los más eficaces para presentar los párrafos, sin embargo hay numerosas otras formas que, aunque de menor funcionalidad en el aspecto de la legibilidad, son igualmente útiles en el momento de entregar variedad a ciertos impresos. Muchos de estos sistemas alternativos han nacido del intento de conseguir algún tipo de simetría no existente en los modelos anteriores.

El párrafo base de lámpara: Es una pieza decorativa que se compone de ir centrando las líneas de la columna, pero ajustando los espacios entre las palabras para que cada renglón tenga una anchura determinada. Normalmente se ocupaba en textos de fantasía y formaba un triángulo con vértice hacia abajo.

El párrafo triángulo español: este párrafo se construye descartando la sangría y poniendo el último renglón centrado en la columna. Con el fin de producir un bloque completamente triangular y rígido.

b. Espaciamento

Este es otro de los tantos temas que provoca grandes dolores de cabeza a los diseñadores editoriales, y es precisamente en el correcto manejo de los espacios en donde se reconoce la capacidad de un componedor tipográfico competente. El buen espaciamento hace parecer que el escrito está hecho de la misma materia y cumple su

función totalmente como medio de comunicación puro. Todo diseñador editorial debería ser un perito y un virtuoso del espaciamento, porque no hay una sola parte de la página impresa que no se vea afectada por este ítem.

i) Espaciamento entre palabras.

Entre las palabras debe dejarse el espacio más corto posible, apenas lo suficiente para que las palabras se distingan como piezas individuales. El resultado debe ser una tipografía compacta, donde los espacios entre los vocablos no se noten al primer golpe de vista, sino que necesiten que el lector fije su atención en el texto.

Las variedades finas de letras admiten separaciones ligeramente un poco más amplias que las letras oscuras, al igual que las letras extendidas o muy reducidas, composiciones ampliamente interlineadas, textos claros sobre fondos oscuros, etc.

Para que las reglas de espaciamentos existentes se puedan utilizar correctamente, es necesario que existan una serie de situaciones ideales creadas por el diseñador, que la mayoría de las veces se hacen imposibles de cumplir. En este caso es necesario ceñirse a algún otro parámetro, guardando siempre la preocupación de hacer que este se cumpla de manera homogénea en todo el trabajo.

ii) En párrafos no justificados

Los ajustes de espacios solamente se hacen necesarios cuando el texto debe llegar de margen a margen o cubrir un largo determinado.

En cambio las composiciones epigráficas y quebradas pueden llevar espacios idénticos entre palabras, y es justamente esa cualidad la que le da gran parte de su atractivo.

iii) Justificación en bloque o bandera

Este es otro más de los dilemas del diseñador, esta discusión no lleva a ninguna conclusión práctica, por que no se puede decir de manera categórica que un estilo es superior al otro. Si no más bien ambos superan distintos problemas pero poseen carencias en otros.

Si bien la justificación en bandera se aprecia como un bloque de color homogéneo, pierde la alineación a la derecha que le otorga un poco de orden. Esto se puede corregir cortando debidamente algunas palabras para aminorar el espacio restante al final del renglón.

Asimismo, la justificación en bloque pierde un poco de uniformidad en el color al momento de observarla porque para que ésta se pueda realizar, es necesario dejar algunas diferencias de espaciado entre palabras, lo que se puede superar homogenizando el espaciado del párrafo completo.

iv) Líneas abiertas

Son muy comunes en nuestros días y aparecen cuando al justificar un renglón se insertan espacios más grandes que el máximo recomendable, quedando las palabras excesivamente separadas entre sí. Esto puede suceder en casi cualquier circunstancia, por ello se recomienda tener un cuidado único y poner atención en las alertas que suelen dar los programas computacionales utilizadas actualmente.

v) Espaciado entre letras.

El espaciado entre letras se llama prosa, y su alteración en cualquier escrito empeora la legibilidad, esparciendo manchas blancas lo que debería ser una superficie completamente homogénea. Existen casos en donde el espaciado sirve para solucionar males mayores, como es el caso de rótulos y titulares, en este asunto no es tan importante el uso de la legibilidad, así que se puede hacer con ellos "arte".

vi) Acoplamiento

Conocido como kerning en inglés, este fenómeno habla de acercar o alejar dos letras que por su fisonomía parecen excesivamente distantes o cercanas. Este problema, gracias a las computadoras personales y a los programas de diseño editorial, se ha visto disminuido casi de manera absoluta.

vii) Interlineado.

Por lo general se recomienda que el interlineado debe ser lo más amplio posible, mientras que los renglones no se vean como unidades individuales. En palabras más claras, el texto debe ofrecer un aspecto gris homogéneo y no debe mostrarse como una serie de rayas paralelas.

Un efecto agradable de interlineado, se logra regularmente con interlínea de dos puntos, pero esto no debe ser una regla fija, ya que depende de muchos factores definir ésta característica.

Es necesario recomendar el experimentar con diversas medidas, comparando muestras impresas hechas con tintas y papeles iguales; sólo de esta manera se puede evaluar cual es la mejor solución a la vista de tantos factores de componer bien.

viii) Ritmo vertical.

En este caso se habla de que en cualquier composición de dos o más columnas, los renglones deben estar perfectamente alineados y distanciados unos de otros; con el fin de evitar que el impreso de la página inversa se trasluzca entre las líneas de la página que se está observando.

En el caso contrario la página se ve muy desorganizada y en ocasiones dificulta la lectura de una columna o de un renglón a otro. También resulta desagradable que dos páginas enfrentadas terminen a diferentes alturas, a no ser que esto esté

plenamente justificado por el contenido.

Dependiendo de la justificación de los párrafos, el sangrado o, si se deja una línea entre idea e idea, es el que se hace necesario fijar una pauta para no cometer los errores mencionados anteriormente.

ix) Sistema de retículas

La construcción esmerada de los textos tiene su expresión más rígida en el sistema de retículas. Es un método que nació a partir de la búsqueda de factores esenciales de la comunicación gráfica, especialmente la editorial.

El sistema de retículas trae al tapete el concepto de "módulo" o "campo", que se traduce en cada una de las parcelas en las que se divide la mancha tipográfica. Los módulos, al igual que sus separaciones quedan definidos según los ritmos verticales y horizontales de la caja, y se evidencian en cada una de las páginas a través del ordenamiento del texto, de las imágenes, los párrafos auxiliares y de cualquier otra pieza de la obra. Es así como un módulo debe contener un número exacto de líneas de texto y se debe encontrar separado del campo vecino, arriba o abajo también por un número exacto de renglones.

3.7.5 Partes del Libro.

La gran mayoría de los libros, se arma y compagina según una serie de normas, costumbres

y convenciones que se observan y se utilizan internacionalmente. A veces es posible encontrar algunas variantes, que se han gestado solamente con el fin de reducir costos de producción o por hacer algo atrevido del diseño en general.

Pero por lo general, la composición de los libros es bastante homogénea y consta, según lo convencionalmente estipulado de cuatro partes principales: exteriores, pliego de principios, texto o cuerpo de la obra y finales.

A continuación se observará cada una de estas partes de manera detallada:

a. Exteriores:

El objetivo fundamental de estos, es siempre proteger los textos, pero ésta es una meta que puede lograrse de muchas formas y desde la antigüedad ha sido función de personas eruditas en la materia encargarse de esta singular y compleja tarea, dejando cada ejemplar protegido de una manera pulcra tal; que va en directa relación con la capacidad económica del cliente.

Tapa: Se llama así a cada una de las cubiertas rígidas de un libro, las tapas normalmente están hechas de cartón grueso forrado con papel, tela o piel.

Estas piezas surgieron de la necesidad de los antiguos bibliotecarios por mantener el estado de sus manuscritos, sobre todo aquellos que contenían importantes y extraordinarios descubrimientos, obras de arte, etc.

Hoy en día son distintas materialidades las que recubren las tapas, ya no es la piel ni la tela de antaño, hoy incluso se utilizan diversos tipos de plásticos muy bien acabados para estos fines.

Las tapas se colocan en la última fase de encuadernación, a estas se les deja una ceja que exceda el tamaño de las hojas para proteger el borde. Las ediciones de lujo, suelen llevar canales que dividen las tapas del lomo. Lo que permite una mayor flexibilidad en la manipulación del texto.

Las tapas son 4, llamadas respectivamente primera, segunda, tercera y cuarta, correspondiendo la primera y la última a las caras frontal y posterior del libro. Mientras que la segunda y la tercera son las caras interiores del conjunto de tapas. En la mayoría de los libros solamente la primera cara es la impresa.

Cubierta rústica: En nuestros días la gran mayoría de los libros poseen de estas cubiertas, la encuadernación rústica consta de una cartulina delgada, normalmente protegida con una lámina de plástico translúcido, pegada al libro con hot melt y terminada en todos sus lados por una guillotina trilateral.

Sobrecubiertas: Esta es una banda de papel con la que se envuelve el libro, sirve regularmente para exponer de una forma más fastuosa datos acerca de la edición. Sirve para proteger de cierta forma

las tapas rígidas, además de servir como un gancho o llamado de atención para el público.

En esta parte del libro el diseñador puede volcar su talento e imaginación, ya que no existe canon que regule la composición de la cubierta.

Solapas: Son casi siempre los extremos de la sobrecubierta, y permiten que esta pieza permanezca bien sujeta al libro. Es común que estas lleven textos que pueden ser información acerca de la obra o del autor, en los libros ingleses se utiliza la solapa para imprimir el precio de venta.

Faja: Esta también es una cinta estrecha que se coloca sobre la sobrecubierta y no es más que mera publicidad del libro.

Guardas: Las guardas son hojas de papel que van pegadas por dentro de la cubierta y la contracubierta. Su función es brindar protección al interior y reforzar el pegado de las tapas. Estas guardas se conservan hoy en día en libros de tapa rígida, en las encuadernaciones en piel o tela, las guardas son hojas ligeramente más pesadas y resistentes y van jaspeadas, coloreadas y decoradas.

b. Pliego de Principios

En estos encontramos la primera información y los primeros contenidos esenciales del libro, ya que en un sentido riguroso, todos los exteriores son prescindibles. Por este motivo se ven enfrentados a los primeros pasos del planteamiento editorial, cuales folios les corresponden a cada parte (índice), el prólogo, agradecimientos, etc.

Todos los datos introductorios al comenzar la lectura de cualquier obra.

El pliego de principios se compone de:

Contraportada: Esta es el reverso de la portadilla, y por lo tanto una página izquierda (par). Algunas veces se imprimen en ellas adornos, o complementos de la portada, datos de la imprenta o simplemente no llevan nada.

Portada: Esta es la verdadera cara del libro, de ahí que rigurosamente sea una página impar, (derecha) debe contener el título de la obra, el nombre el autor, el número de edición, el número del tomo, (si es que se trata de enciclopedias.) Año de la edición, ciudad en donde se hizo, el pie editorial, su símbolo y logotipo.

Propiedad o página de derechos: es la página que se encuentra detrás de la portada, y contiene datos técnicos de mayor importancia como son: Número y fecha de la edición, si se trata de una traducción o no, los nombres de los colaboradores,

el número de expediente nacional, si es que existe, el número ISBN que consta de diez dígitos separados por guiones, si es una traducción (el ISBN original), la leyenda de "impreso en..." y finalmente el nombre y el domicilio de la casa editora.

Índice de contenido: aquí se ordenan los títulos de las partes que componen al texto, seguidos del número de la página en donde se encuentra cada uno.

Notas previas: Existen dos clases: las que escribe el propio autor y las que escriben otros. Las primeras normalmente van inmediatamente antes del texto, y las segundas se insertan entre la página de propiedad y la dedicatoria.

Las notas previas pueden ser numerosas y pueden tener los siguientes títulos: Prólogo, prefacio, proemio, preámbulo, preliminar, exordio, al lector, advertencias, aclaración, introducción, presentación, plan de la obra, etc.

Su función es explicarle al lector los alcances de la obra y los conocimientos que hacen falta para entenderla, el ambiente histórico en el que se escribió, etc.

Dedicatoria: notas muy breves en donde se agradece o se dedica la obra a ciertas personas, aquí solamente se mencionan él o los nombres

de las personas a quienes se ofrenda el libro. Estas van siempre en página impar y en una ubicación no muy reglamentada antes del prólogo.

Lema: frase o poema muy corto que de cierta forma también refuerza en contenido del libro o la intención que está tratando de plasmar su autor dentro de sus páginas, en ciertas ocasiones, para economizar páginas el lema se coloca en la misma hoja de las dedicatorias.

Prólogo: Son las notas preliminares del autor.

c. Cuerpo de la Obra

De acuerdo a lo mencionado anteriormente a lo largo de este capítulo acerca del contenido de un libro, se aprovechará este momento para enumerar las clases de libros existentes.

Analectas, Anónimo, Autobiografía, Biografía, Breviario (compendio), Catálogo, Compendio, Diccionario, Directorio, Edición, Acéfala, Anótada, Apócrifa, Clandestina, Comentada, Conmemorativa, de batalla, de bibliófilo, definitiva, diamante económica, expurgada, extra comercial, facsimilar, ilustrada, íntegra, limitada, íntegra, Liliputiense, paleográfica, pirata, políglota, príncipe, privada, trilingüe, enciclopedia, ensayo, epítome, florilegio, incunable, introducción, libreto, libro de arte, de cuentos, de texto, del año, inédito, manual, memoria, novela, retrato, tesis, tratado.

d. Finales

Por lo general los finales proporcionan información suplementaria, cuya función es facilitar la consulta del libro. Por lo tanto estas secciones no suelen existir en las obras literarias, aunque si son parte importante de las obras científicas y técnicas.

Anexo: En ciertas obras, sobre todo las que son para un público muy amplio, hay especificaciones que interrumpen la lectura si se colocan dentro del contenido, entonces se agrega la página de anexos en donde se colocan todos los datos estadísticos, fórmulas, etc.

Apéndices: Esta es una parte que incluye información no esencial para la obra. En muchas ocasiones este complemento no es obra del autor, sino que un agregado de parte del edito. Si el apéndice se elimina, la obra no sufre modificación alguna.

Bibliografía: esta es una parte importante de las obras científicas, aquí se puede consultar las obras que el autor consultó para la composición de su texto.

Índices: al final de los nombres se ubican dos clases de índices: El índice de nombre o el índice onomástico que es una lista ordenada alfabéticamente de todos los nombres. El índice

de materias, analítico o temático, que es una lista también ordenada alfabéticamente de los contenidos del libro, sirve para que el lector pueda ubicar con facilidad el contenido específico que necesita.

Glosario: Algunas obras incluyen un útil vocabulario en donde se definen ciertas palabras, especialmente los libros que incluyen jerga científica, extranjerismos, etc.

Fe de erratas: es la impresión de una hoja suelta, que luego se instala dentro del libro, y trae consigo las correcciones de ediciones anteriores. Esto se erradicó completamente de los textos modernos.

Colofón: Con este nombre se conoce a esa nota que suele ir al final de los libros, aquí suelen ir algunos datos del tiraje, la fecha en que se realizó la impresión, el número del tiraje, etc., todos aquellos datos de orden técnico, que tienen que ver con la edición.

Se puede observar que el diseño editorial es una compleja red de conceptos, reglas y convenciones. Si se busca velar por la óptima legibilidad de un texto, el diseñador no tiene más opción que ceñirse a ésta serie de parámetros que controlan cada uno de los detalles de la obra.

Desde sus inicios, hasta el final, todos los detalles se encuentran previamente estipulados, claro que, dentro del mundo editorial nos encontramos con que existen muy pocas personas enteradas de esto. La utilidad de este capítulo sobre el proyecto acá propuesto es de gran envergadura, ya que proporciona un atisbo de los problemas que deben ser solucionados antes de comenzar a tomar decisiones con respecto al diseño y a la producción.

Es preciso e importante fijar en primera instancia los fondos de producción existentes antes de tomar cualquier decisión acerca de materiales, colores, etc.

Es necesario agregar que el diseñador es quien ajusta el presupuesto, viéndose el contenido de la obra en su más intacta esencia.

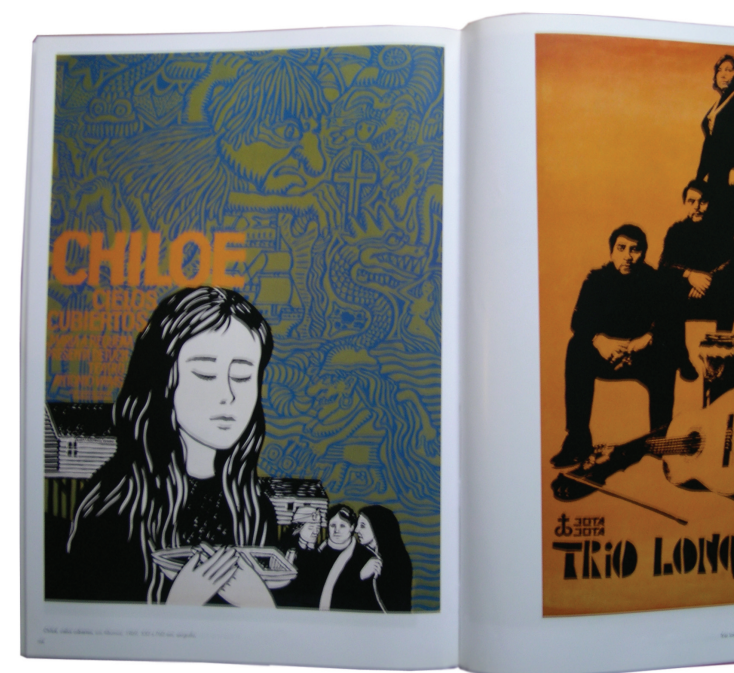
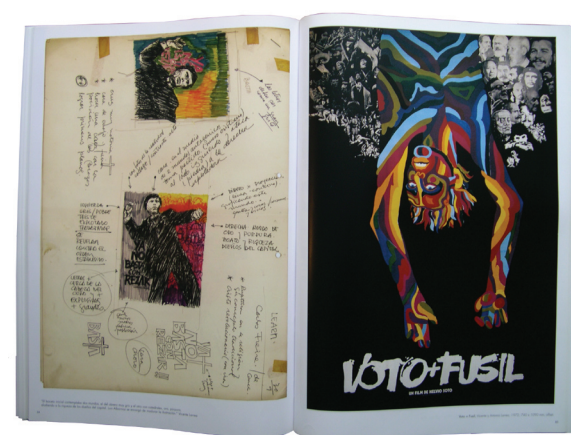




3.8 Tipologías y referentes de diseño

En cuanto al área de las tipologías y referentes nos encontramos que dentro del universo de las publicaciones editoriales, existe un sin número de ejemplares, los cuales se pueden tomar a modo de guía en el momento de la creación de un registro visual.

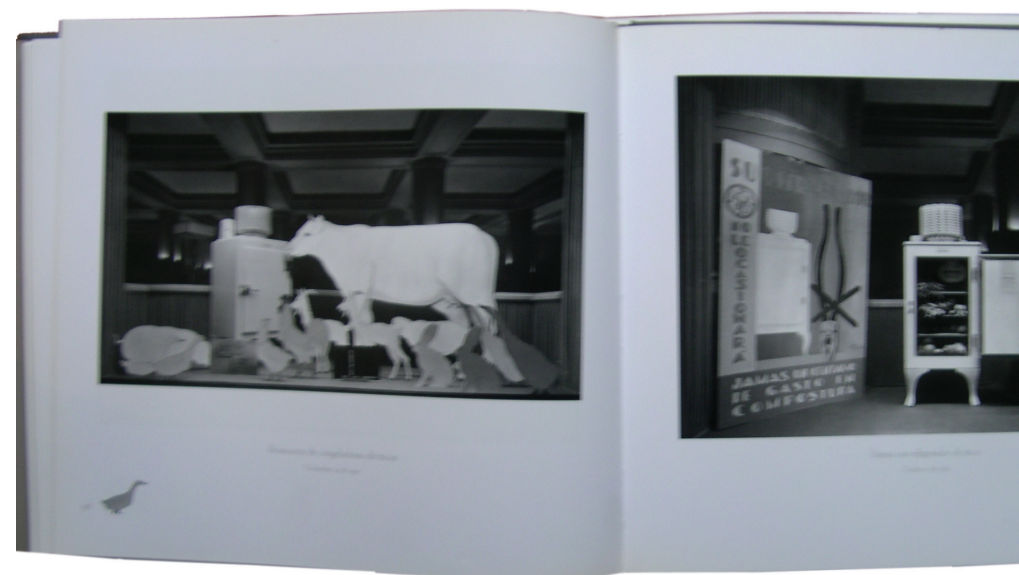
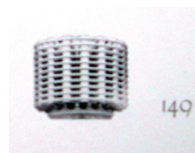
A continuación se expondrá una serie de referentes, los cuales destacan por diversas características que resulta tener en consideración al momento de realizar el diseño de un proyecto editorial que a la vez tenga como característica principal un registro visual.

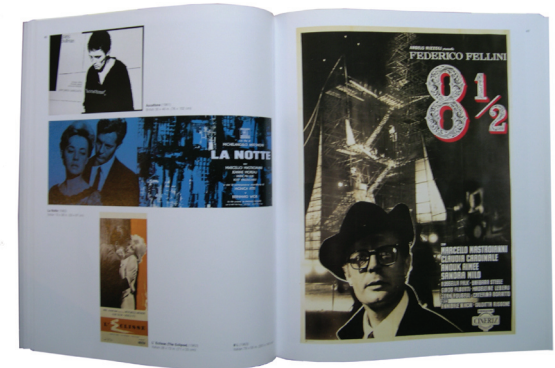


EDUARDO CASTILLO ESPINOZA, Cartel Chileno, 1963-1973, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Diseño, Santiago, 2004, 112 pág.



Archivo fotográfico de Chilectra, Libro "Luces de Modernidad", 2003 Patrocinio de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile.





"Pósters de películas de los sesentas", Las películas esenciales de la década, Taschen Ediciones.

4. Investigación y recopilación de antecedentes

4.1 Metodología de investigación

En cuanto al tipo de investigación realizada para éste proyecto se pueden mencionar tres distinciones:

a. Investigación Bibliográfica:

Fue llevada a cabo de acuerdo a los temas de investigación que forman parte del marco teórico. Dentro de esta categoría encontramos investigación bibliográfica relacionada con el teatro en Chile y la recopilación de sus antecedentes históricos, investigación acerca del teatro de la Universidad de Chile y todo lo relacionado a sus diversas épocas, recopilación de diferentes publicaciones, imágenes y documentos que hicieron posible la construcción del escenario de la investigación de la manera más completa. Además se consideró el apoyo de material bibliográfico relativo a temas de diseño, del origen de las piezas a recopilar y de forma específica se toma en cuenta el material de "diseño editorial", que es de exclusiva relevancia para la propuesta final de este proyecto.

b. Investigación Exploratoria:

En tanto a la búsqueda y recopilación de material gráfico fue necesario recurrir a una serie de trámites de carácter burocrático para conseguir las autorizaciones pertinentes, y así lograr juntar toda muestra

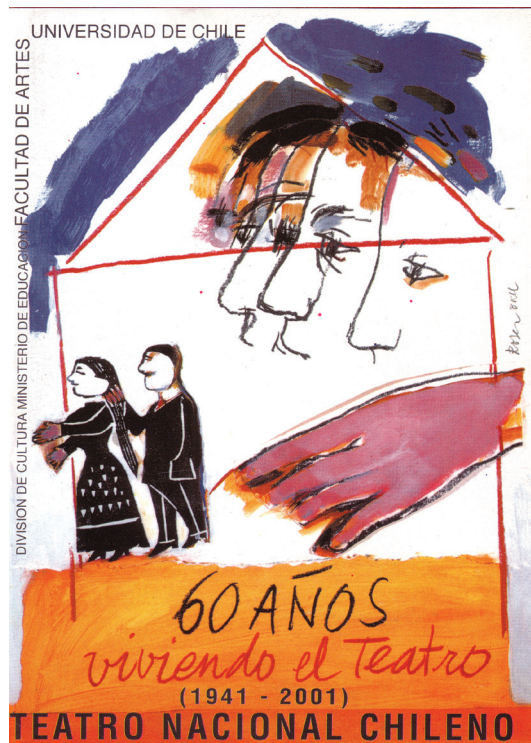
y antecedentes. Los programas y afiches fueron facilitados por personal del Teatro Antonio Varas, sede del "Teatro Nacional", quienes conservan y custodian el archivo de imágenes, programas, afiches y fotografías.

Es importante destacar que el Teatro Antonio Varas fue la fuente de información principal, en lo relativo a la obtención de imágenes. Gracias al archivo con el que cuentan, y a su encargada de esta área, la Señora Nina Moraga, se hizo posible el acceso de manera más cómoda y directa a todo tipo de información visual.

c. Investigación Descriptiva:

Luego de la recopilación del material gráfico, fue necesaria una investigación de tipo descriptiva en donde hubo que hacer una clasificación exhaustiva del material recopilado, para que en su etapa de orden y elección no existieran confusiones. De acuerdo al desarrollo del proyecto, en un comienzo fue planteado el fichaje del material el cual constó de un orden especial en donde destaca el nombre del autor de cada obra, el año, el autor de la pieza gráfica, sistema de impresión de cada una y cantidad de colores.

Todo esto permitió una organización y un orden que hicieron posible optimizar el tiempo de la investigación.



4.2 Creación del registro visual

a. Búsqueda y digitalización de las imágenes.

Esta fue una ardua tarea, porque en una primera instancia se hace todo lo posible por empezar el trabajo de la manera más ordenada. Para comenzar con la digitalización, fue necesario ordenar cronológicamente los programas y a la vez registrar los datos relevantes para su posterior identificación y fichaje. Todo esto se hizo en las instalaciones del Teatro Antonio Varas, ya que no existía la posibilidad de realizar el registro del material en otra parte. Por esta razón fue necesario acudir cuantos días fuera necesario, hasta terminar con el orden y registro del todo el material.

b. Retoque de cada una de las piezas.

Si bien los programas se mantenían en buen estado de conservación, las huellas del paso del tiempo irreparablemente causan estragos en la materialidad de estos. También cabe mencionar que la forma de almacenamiento de las piezas no es del todo adecuada, porque a veces se observa que las cajas en donde se guardan sobres con programas, son de menor tamaño que los mismos, es decir, un importante número de imágenes se encontraba arrugado y doblado en alguna de sus esquinas. Es importante mencionar que antiguamente la cantidad de piezas era menor, por lo que las piezas se conservaban en archivadores prendidos por orden de estreno de las obras, esto

quiere decir que además de las inclemencias del paso del tiempo, alrededor de la mitad del material se encontraba con agujeros de perforadora.

En vista de lo antes expuesto se puede percibir de manera clara, que la etapa de retoque de cada uno de los programas fue una de las más largas y difíciles, el fin último de este proceso era que, sin modificar absolutamente ningunas de las partes de cada obra, se pudiera arreglar cualquier daño sufrido, con el fin de mantener un nivel parejo en cuanto a la calidad de las imágenes presentadas en el proyecto final. Desaparecer arrugas, perforaciones, falta de coloración de las imágenes, y envejecimiento del papel, fueron de

las tareas principales durante este período.

c. Análisis y clasificación.

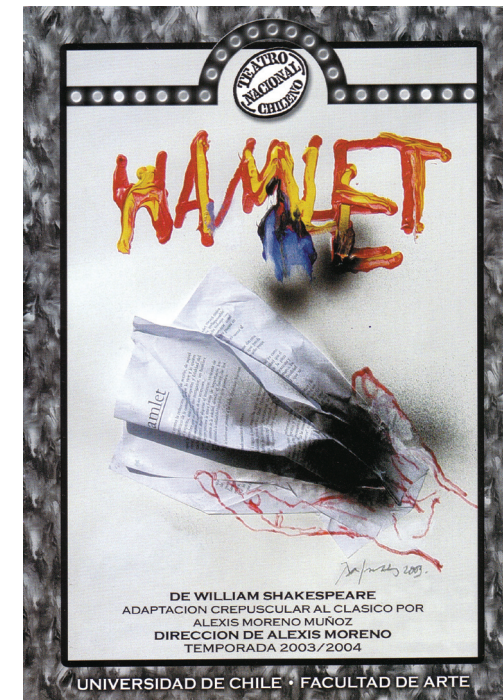
Luego de conocer todo el material existente, se puede hacer una clasificación general en donde se observa que el material corresponde a los programas de la mayoría de las obras de teatro, impartidas por el teatro de la Universidad de Chile.

Esta escuela y su respectivo teatro, van tomando distintos nombres a través de su historia lo que posibilitaría hacer un análisis y una clasificación de imágenes correspondientes a cada uno de estos distintos períodos. (Teatro Experimental 1941-1958, Instituto de Teatro de la Universidad de Chile "ITUCH" 1959-1968, Departamento de teatro de la Universidad de Chile 1969-1973, Compañía Nacional de Teatro de la Universidad de Chile 1974 y Teatro Nacional Chileno 1975 hasta nuestros días). También es posible hacer una clasificación correspondiente a una división de las imágenes por décadas o veintenas.

Hace unos años atrás, específicamente el año 2001 el Teatro Nacional celebró sus 60 años de existencia, siendo este último, el año más reciente con registro completo de programas e imágenes de sus obras. Por consiguiente todo da para pensar que este será el año límite para la muestra de imágenes.

Tomando el análisis anterior se procede a la clasificación de cada una de las imágenes, donde

se confecciona su respectiva ficha en la cual se detallan datos relevantes que a continuación se mencionan.



4.3 Gestión y creación de la base de datos para el fichaje de las imágenes

En este punto fue necesario el previo análisis de los datos relevantes para el posible público objetivo, acerca de la información que se entregaría de cada una de las imágenes. Con este fin, fueron tomados en cuenta referentes de distintas ediciones que clasifican y fichan imágenes similares, tales como, libros de arte, de recopilación de afiches, etc. Al hablar de la importancia del público objetivo, se refiere a que, como anteriormente se menciona, éste se caracteriza por ser gente ligada al área del teatro y del diseño gráfico, entonces en la etapa de fichaje no es posible pasar por alto datos, tales como el autor de la obra y el director de época de esta misma, al igual que datos históricos acerca de los sistemas de impresión y nombre del autor de cada uno de los diseños.

4.4 Búsqueda y registro de material complementario.

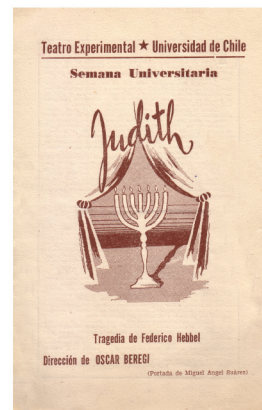
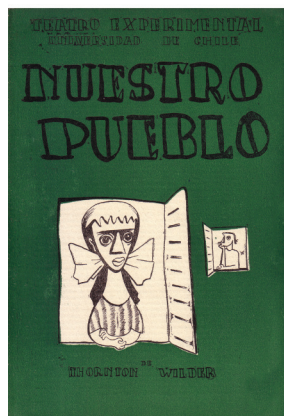
Paralelamente a la clasificación y recopilación de los programas, fue necesaria la búsqueda de material complementario, tales como: fotografías, afiches a todo color, ente otros. Con el fin de enriquecer la calidad del material dedicado al proyecto. Por ello fue necesario mediante la toma de fotografías a las

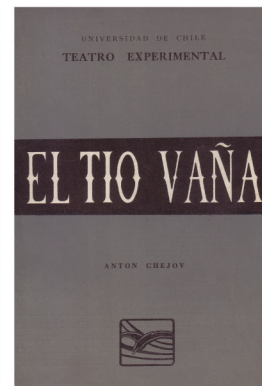
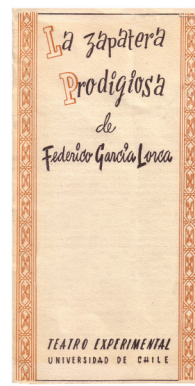
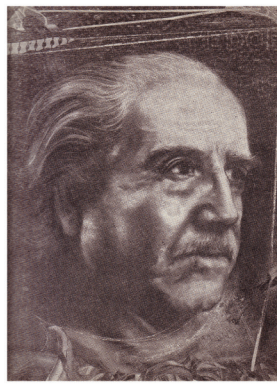
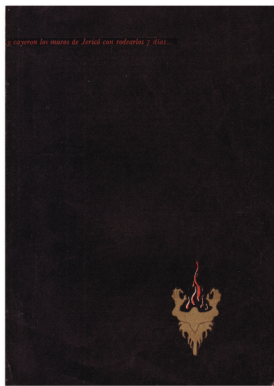
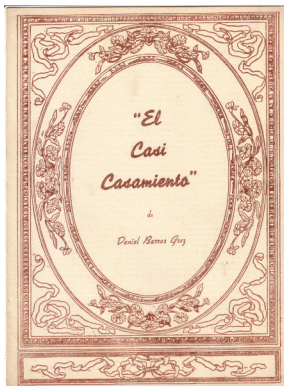
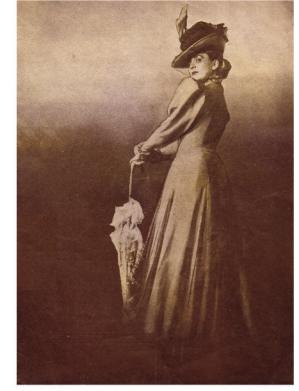
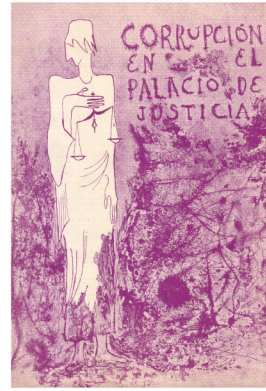
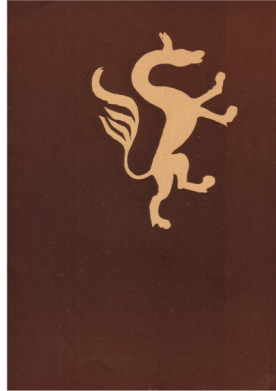
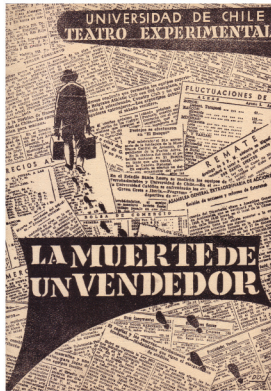
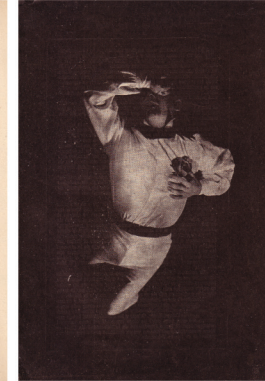
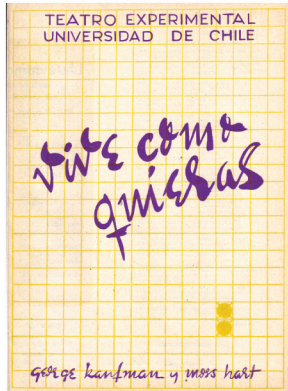
distintas imágenes; y al igual que a los programas, un previo tratamiento gráfico. En la mayoría de las oportunidades se nota que las imágenes de los afiches corresponden a una reproducción en escala mayor de los programas, o viceversa, por lo que fue posible reemplazar más de algún registro de programa en blanco y negro por la riqueza a todo color del afiche.

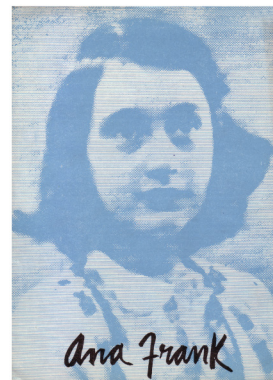
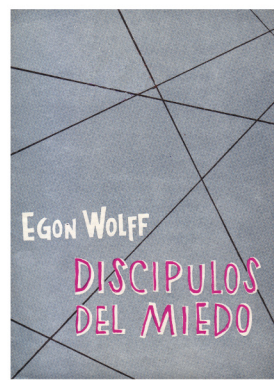
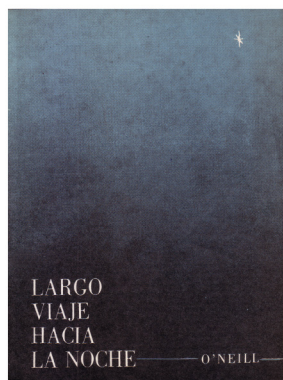
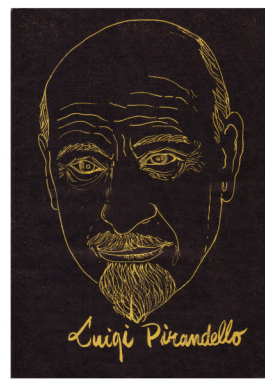
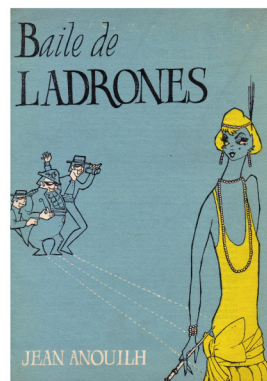
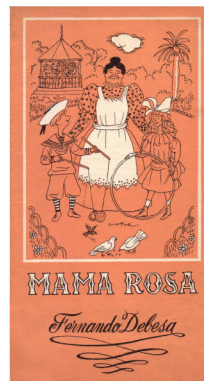
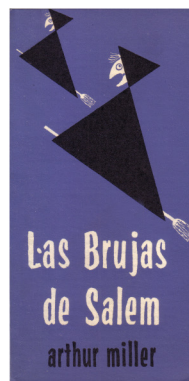
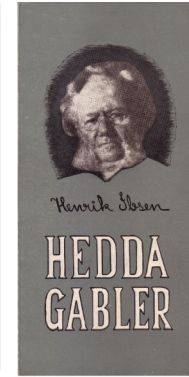
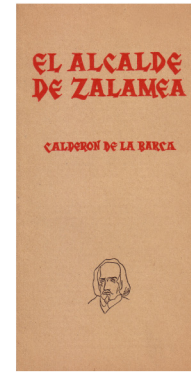
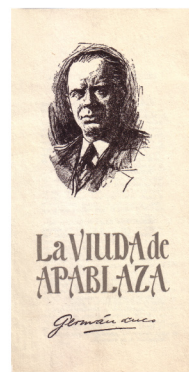
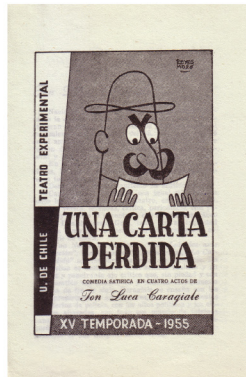
Año	
Nombre de la obra	
Autor	
Director	
Diseñador	
Formato	
Sistema de impresión	

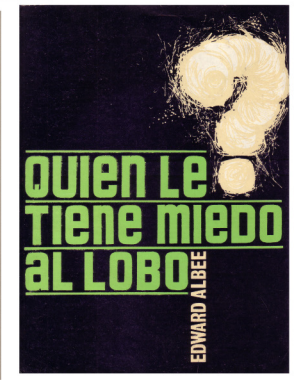
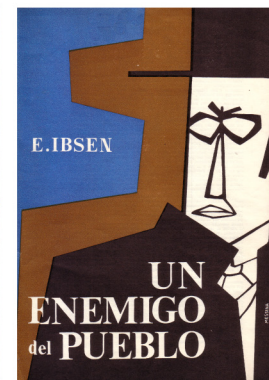
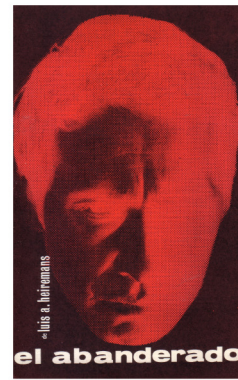
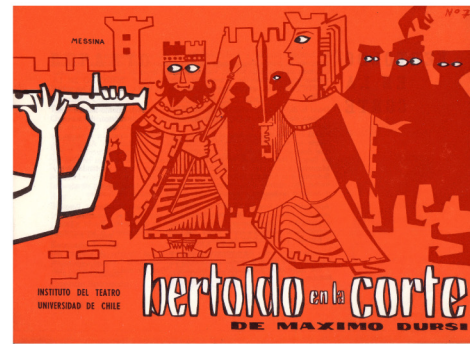
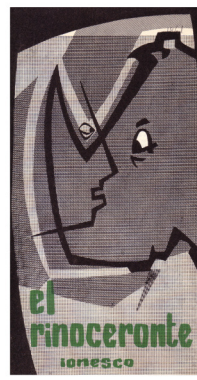
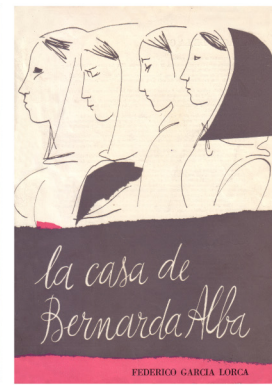
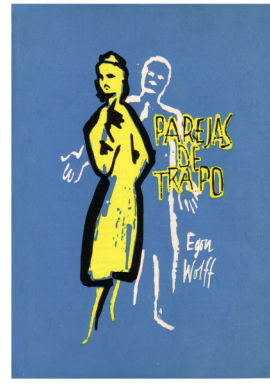
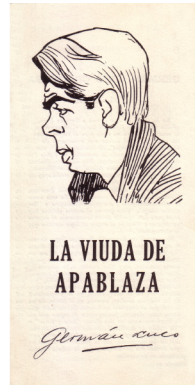
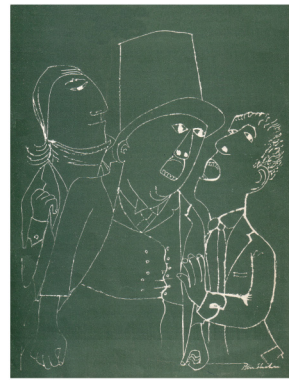
Ficha de registro

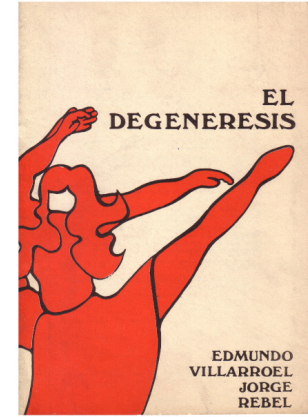
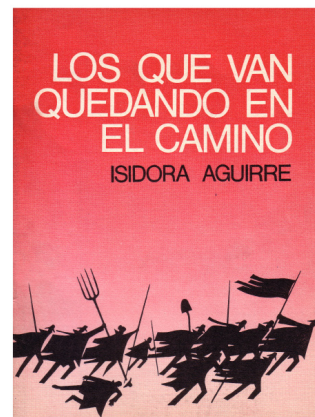
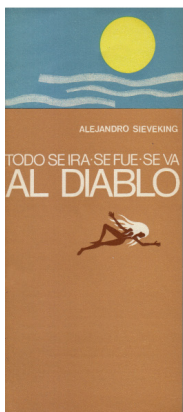
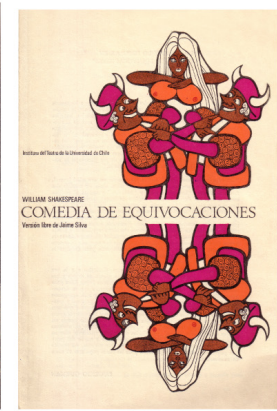
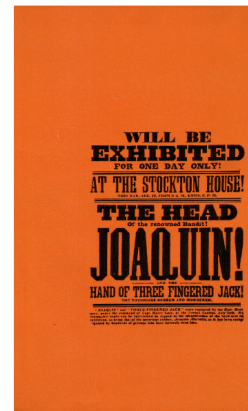
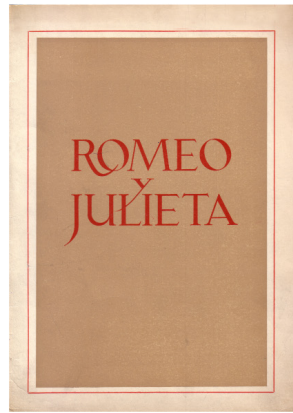
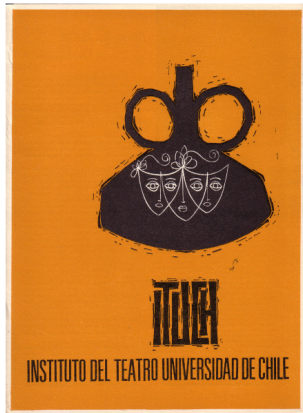
4.5 Imágenes recopiladas, registro visual

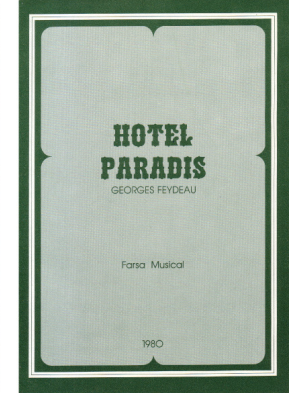
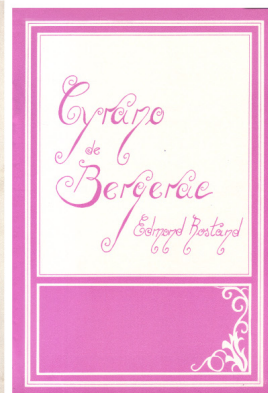
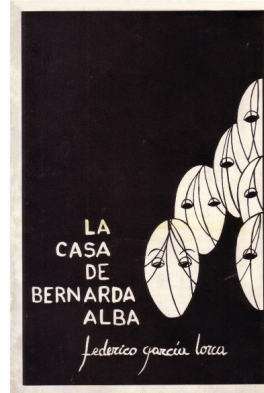
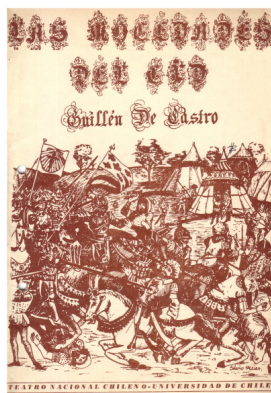
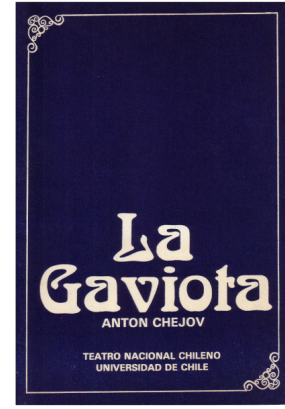
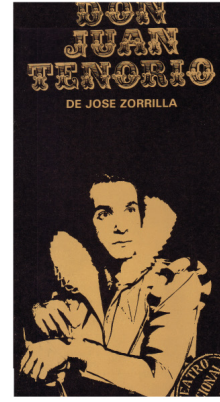
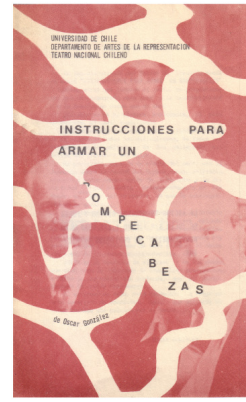
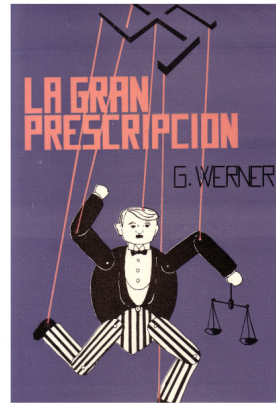
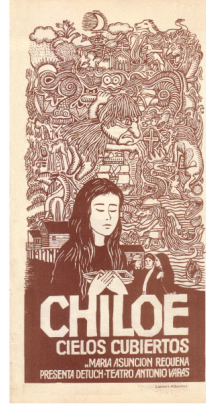


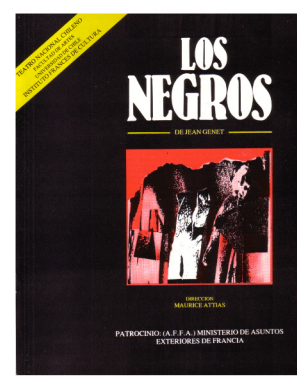
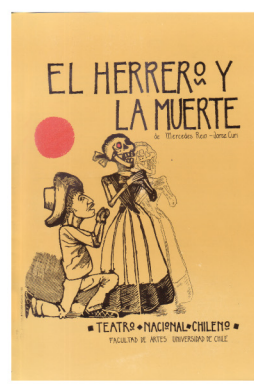
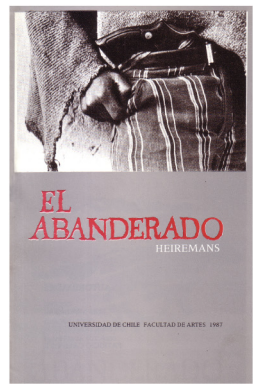
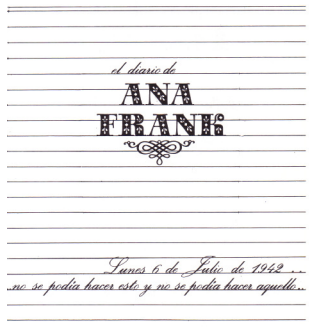
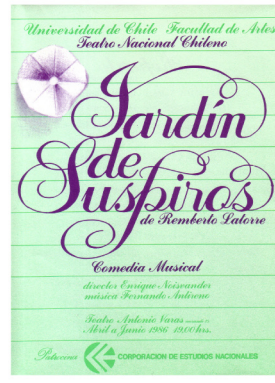
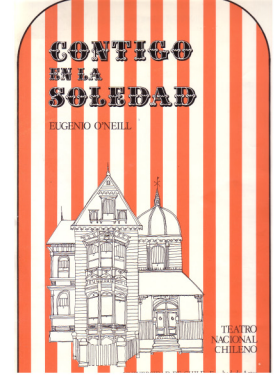
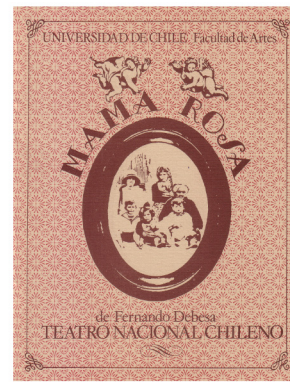
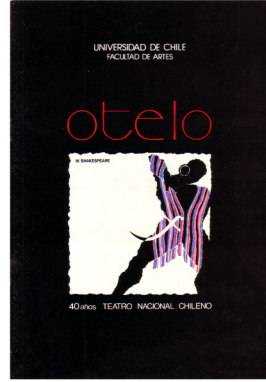
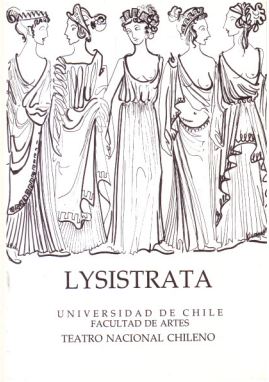
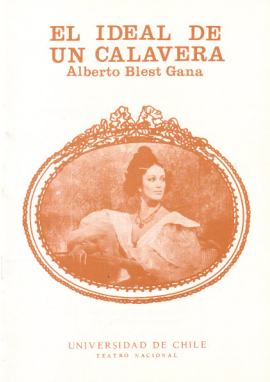
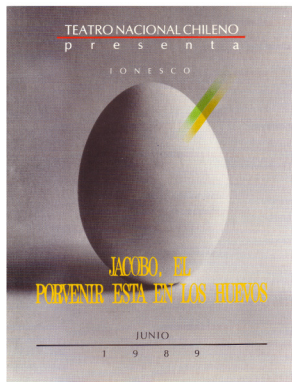


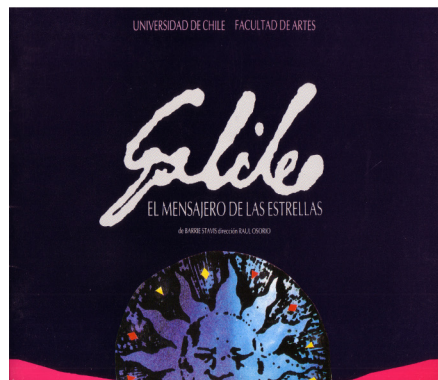
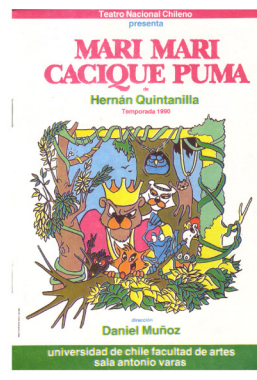


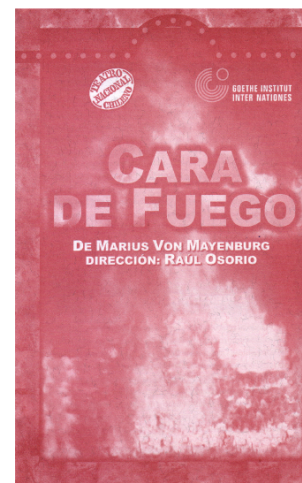
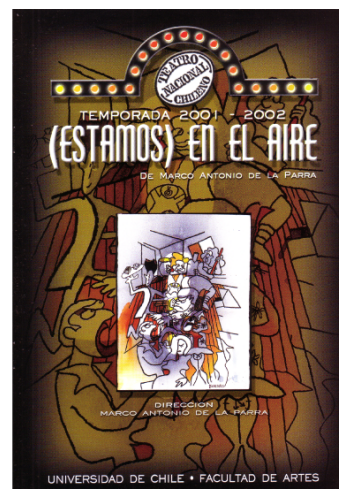
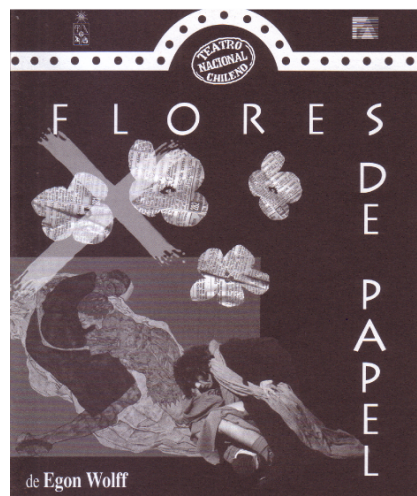
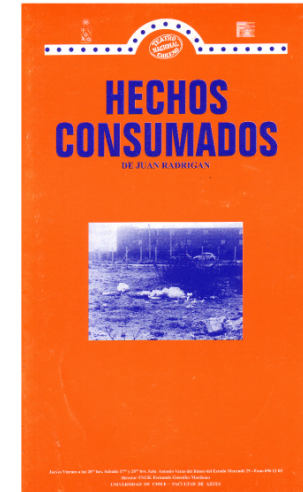
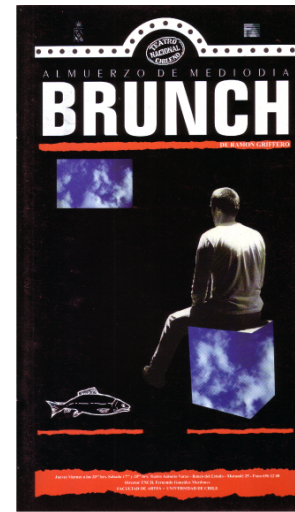
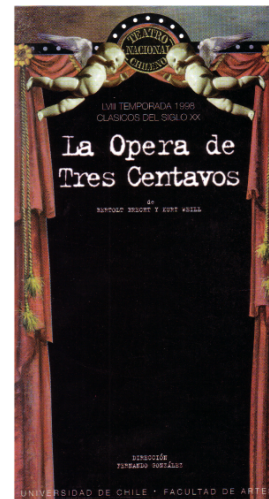
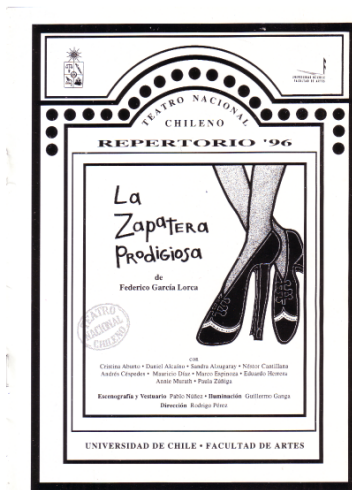


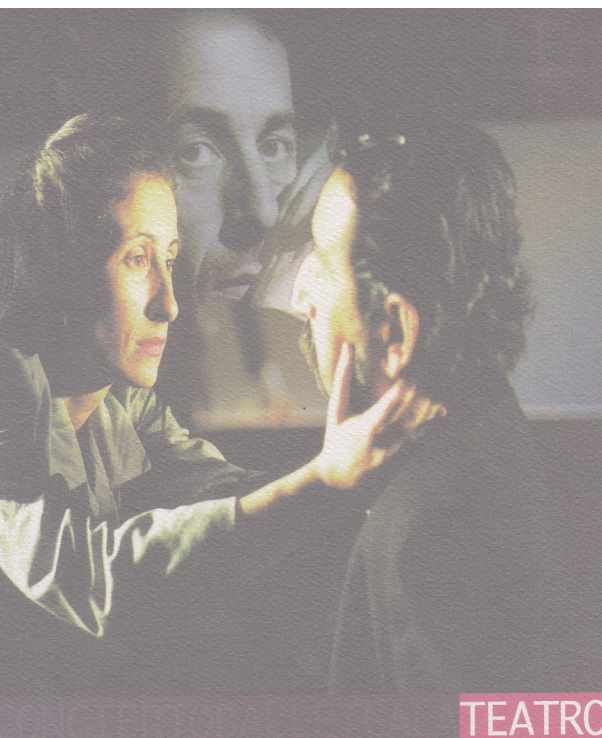












TEATRO

HECHOS CONSUMADOS

de Juan Radrigán
Teatro Nacional Chileno



5. Definición del proyecto

La investigación anteriormente desarrollada y la recopilación de material, permiten identificar a grandes rasgos cuales serán los primeros lineamientos en la definición del proyecto. Es aquí donde surgen las primeras ideas de lo que podría llegar a ser el resultado del producto de diseño y los pasos necesarios que anteriormente hay que definir para que dicho final sea exitoso en cuanto al cumplimiento de metas y objetivos.

La riqueza del material recopilado y la diversidad de colores y técnicas observadas, generan las primeras expectativas con respecto al proyecto. Los programas de cada una de las obras de teatro, si bien se encontraban guardados en un altillo y permanecían como piezas abandonadas dentro de cajas, al momento de encontrarse con la luz recobran la fuerza y vitalidad para volver a formar parte de la historia, reincorporarse en el presente y convertirse en testimonio tangible del pasado.

5.1 Introducción

Por este motivo, es que desde un comienzo se piensa en la posibilidad de crear de un registro visual impreso que rescate, reúna y preserve estas imágenes correspondientes a un patrimonio visual nacional y, significando un aporte específico en las disciplinas del teatro y del diseño gráfico.

Al ser los programas material expresivo y de comunicación corresponden a lo que se llama Patrimonio Cultural Visual del país,

formando parte de una herencia directa dejada por antepasados, viene a ser el testimonio indiscutible de su existencia, de su visión del mundo, de su forma de vida, de su comportamiento en sociedad, integrando parte irrefutable de un legado hasta hoy en día olvidado.

Estas piezas, además de corresponder a un reflejo de la sociedad de cada época, de manera más estrecha se vinculan al legado del teatro y al de la gráfica en sí. Los programas se transforman en la prueba de la existencia de ambas disciplinas y del trabajo en conjunto que siempre ha existido entre ellas. Esta también es una más de las razones por las cuales el proyecto se convierte en un testimonio que merece ser rescatado, resguardado y difundido.

5.2 Definición del soporte:

Luego de evaluar las posibilidades existentes, se determina como soporte final para el proyecto, el diseño de un libro impreso, ya que se considera que es la mejor manera de cumplir ordenadamente con una recopilación y registro de los programas e imágenes en comento.

El libro, dependiendo de sus características, posee una gran cantidad de atributos formales que permiten resaltar las cualidades de las imágenes y proporcionar un soporte de contemplación lo más aproximada a la realidad.

Por la misma razón anterior se define

que el libro corresponderá a la categoría de libros especiales o de lujo, que tienen como cualidad distintiva la fineza de sus terminaciones (calidad del empaste, sobrecubierta, papel, etc.) que permiten que el proyecto, además de tener un valor documental en sí mismo, posea un valor y una riqueza estética que seduzca al lector convirtiéndose en un objeto de contemplación.

Otra razón importante es que el libro como soporte otorga la posibilidad de hacer más duradero el registro, es decir, si se piensa en el diseño y la edición de un libro de buena calidad, el valor de la pieza es bastante más sustancial que el de otro tipo de representación. Así mismo la esencia tangible de un libro permite al observador tener un contacto más directo y una lectura indefinida en términos del tiempo de contemplación.

En términos de diseño, el libro es un soporte continuo que posibilita de mejor manera la coherencia de conceptos, el despliegue creativo en términos de riqueza visual y entrega el espacio bidimensional necesario para lograr un código particular que posea identidad propia.

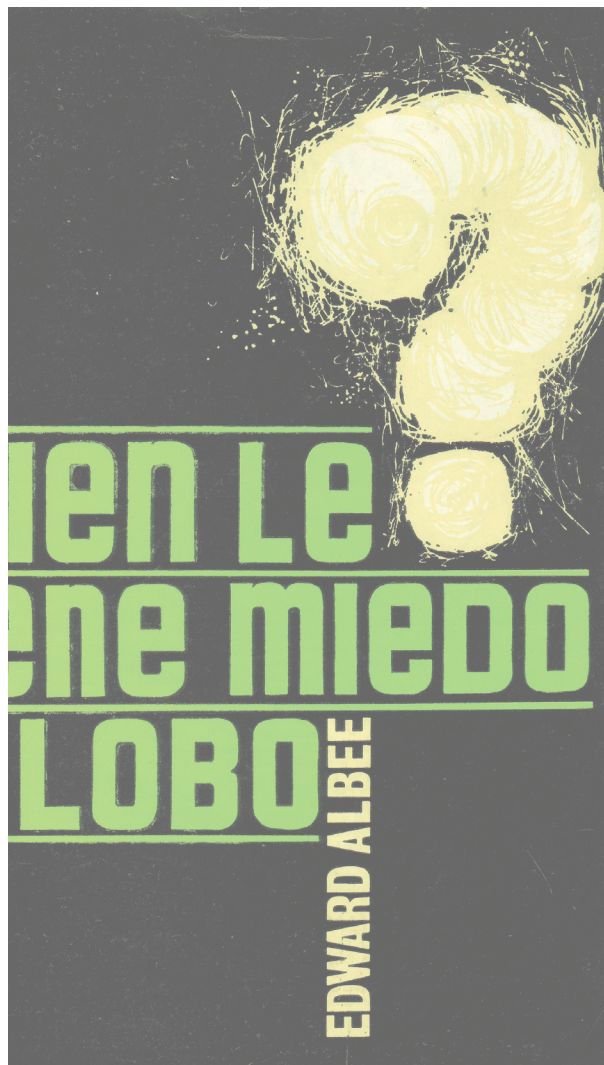
5.3 Grupo objetivo:

El grupo objetivo, definido de acuerdo a las características del contenido del proyecto, se formula como "Toda persona que sienta gran interés o se encuentre ligada al área del teatro o del diseño, que valore su legado y la importancia

de su patrimonio visual".

Esta definición involucra a estudiantes, docentes y gente que ejerza su trabajo en una de estas dos disciplinas y que sientan aprecio por el contenido tanto visual como teórico del proyecto.

Cabe señalar que la definición anterior no excluye a personas no relacionadas con los ámbitos mencionados, es decir, el libro también es dirigido a todo público que aprecie su carácter cultural, teórico y estético, valorando su riqueza en términos de aporte a la identidad cultural-nacional.



6. Marco conceptual

6.1 Conceptos Generales de comunicación

Los conceptos generales de comunicación son definidos a partir de diferentes puntos de vista. Primero se define el concepto general en el cual se deja en claro que el libro será un **“registro de antecedentes de carácter visual patrimonial”**.

La manera de llevar a cabo lo anteriormente planteado es definiendo los conceptos a utilizar en el plano del diseño y contenido.

En el plano del diseño se pretende destacar las imágenes de los programas, convirtiéndolos en protagonistas principales de la edición, para lograr con esto la planificación del diseño, el cual está basado en los conceptos de: **Simpleza, Elegancia, Minimalismo y Nostalgia**.

Luego, apoyando el plano visual se encuentra el plano teórico del proyecto definido por el contenido escrito que pretende resaltar conceptos sobre: **Remembranza, Identidad y Valor Patrimonial**.

6.2 Parámetros de Diseño:

De acuerdo al tema en cuestión, a los procesos de investigación y recopilación de datos llevados anteriormente a cabo, se hace preciso comenzar a definir las pautas del proyecto en general, y de manera particular es necesario enfocarse a cabalidad en las pautas a seguir con respecto al diseño.

Después de reflexionar en relación a este tema, comienzan a estructurarse una serie de normas básicas a seguir, de las cuales se desprenden todos los parámetros restantes que se han considerado durante el desarrollo del proyecto.

En un primer lugar, se define la importancia de la coherencia dentro del diseño, es decir, lograr una unificación del discurso, tanto teórico como visual al momento de comenzar a definir los distintos elementos que lo compondrán.

Asimismo, siendo fiel al objetivo de comunicación, se define como otro de los parámetros fundamentales, la importancia de las imágenes por sobre todo lo relacionado con teoría e información. Al basarse este proyecto, en la recopilación y conservación del patrimonio visual de una entidad en particular, se pretende respetar la línea del diseño de cada una de las imágenes, sin alterar su contenido. El retoque y los cambios que se han hecho a los programas (con respecto a los originales registrados), han sido de carácter mínimo, cuidando en todo momento la integridad de cada una de las piezas.

Este parámetro tiene relación directa con el tema de la diagramación de contenidos, en el cual la tendencia es desarrollar una estructura que no interfiera con las características de la imagen, privilegiando los espacios, el juego con el blanco o aire de la composición y entregando la información justa de cada una de las obras en un

carácter minimalista lo menos invasivo posible.

Continuando con la definición del plano semántico, a continuación se explica de forma detallada cada una de las partes que componen el proyecto editorial. La estructura que aquí se desglosa, deriva de la investigación anteriormente realizada presente en el marco teórico.

El Nombre

El nombre del libro es definido como "60 años, Memoria Gráfica del Teatro Nacional Chileno". Esto corresponde a la necesidad de expresar de la manera más concreta y resumida su contenido total, con el fin de otorgar al lector una pauta de lo que encontrará en su interior y a la vez generar expectativa por el desarrollo del contenido (ya que no se especifica las piezas gráficas que han sido utilizadas).

Contenido Editorial

El contenido editorial del libro "60 años, Memoria Gráfica del Teatro Nacional Chileno" está compuesto por:

Contenido General:

El contenido general del proyecto relata de manera visual la historia del Teatro Nacional Chileno o Teatro de la Universidad de Chile, mediante la exhibición de programas; piezas gráficas que funcionan como antecedente de un gran número de obras estrenadas, y su respectivo registro o ficha técnica cuyas características serán expuestas más

adelante. Es un recorrido visual por la historia y por las diversas etapas que ha enfrentado la escuela de teatro de dicha casa de estudios desde sus inicios, el año 1941 hasta el 2001 en donde se cumplen 60 años de su existencia.

El libro está dividido principalmente en 5 capítulos en orden cronológico que representan cada una de las etapas que vive el teatro y la escuela a lo largo de su historia. (Marco teórico)

A raíz de la justificación anterior se reconocen las siguientes etapas, y por consiguiente capítulos:

- Inicios del teatro Capítulo I "Teatro Experimental" (1941 -1958),
- Capítulo II, Período de la formación del "Instituto de Teatro de la Universidad de Chile" (ITUCH) (1959 -1968),
- Capítulo III, creación del "Departamento de Teatro de la Universidad de Chile" (DETUCH) (1969 – 1973),
- Capítulo IV, formación de la "Compañía Nacional de Teatro de la Universidad de Chile (1974)
- Finalmente el Capítulo V, conformación del "Teatro Nacional Chileno" (1975 a la fecha).

En términos específicos el proyecto editorial se compone de:

Índice o contenidos: En donde se detalla de

manera ordenada todas las secciones del libro, la separación entre capítulos, con nombre y número de página de cada uno. Este es un esquema que da a conocer la organización interior.

Prólogo: Texto hecho por un profesor de la facultad, en donde se relata el contenido a grandes rasgos, se habla del contexto histórico tanto en la disciplina del teatro como del diseño y que ubica al lector dentro del discurso hablando sobre la importancia del patrimonio y la conservación de éste dentro de una sociedad.

Introducción: Presentación del libro y su contenido. En este momento es donde se habla acerca de la naturaleza de las imágenes (programas de las obras de teatro) y se deja en claro la procedencia y el esfuerzo hecho para lograr la recuperación del material, al igual que la motivación del autor por el tema, los fundamentos que llevaron a tomar la decisión de la creación del ejemplar, los objetivos en términos de comunicación propuestos y los aportes que realiza el material en las distintas disciplinas que indaga.

Texto: Corresponde a un texto de crítica y análisis, en donde se indaga acerca de las respectivas épocas del teatro y se comentan episodios importantes relacionados con la historia de ambas disciplinas.

En forma breve se habla sobre del teatro de la Universidad de Chile, su legado iconográfico y la importancia del rescate de su memoria visual.

También se realiza una introducción en cada capítulo contextualizando al lector en el período en que se desarrollan cada una de las obras.

Registro de las imágenes: este registro se presenta en orden cronológico y es uno de los componentes fundamentales del libro. Consta de imagen (programa), más su respectiva ficha técnica que contiene datos de la obra teatral (Año de estreno, nombre de la obra, autor y director) y datos de la obra como pieza de diseño (año, nombre del diseñador, dimensiones, sistema de impresión y número de colores utilizados) todo esto comprende el período entre los años 1941 y 2001.

Agradecimientos: Tal como su nombre lo dice es la parte final del libro en el cual van ubicados los agradecimientos del autor a todas las personas que hicieron posible la realización del proyecto y colaboraron de una manera u otra en que éste llegara a buen término.

Una vez definidos los parámetros de contenido semántico del diseño y los conceptos a utilizar, es momento de comenzar a definir los aspectos concretos y formales, en donde se estipulan las características reales que componen el proyecto. Aquí se resuelven los siguientes puntos:

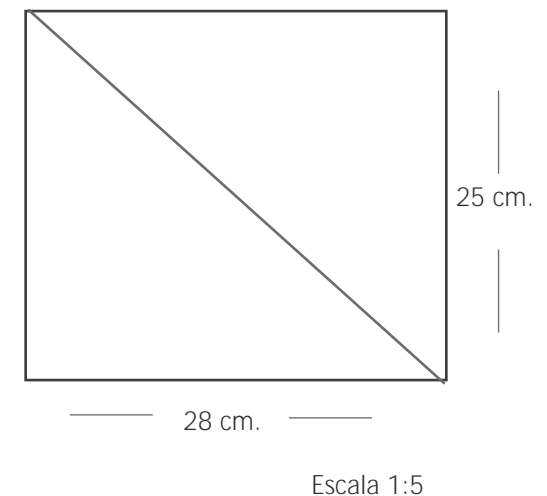
Formato: La definición del formato se basa en el desarrollo conceptual del producto de diseño, el cual anteriormente ha sido definido como un libro de características complejas, es decir, una edición especial donde la encuadernación y los materiales de impresión poseen un tratamiento mucho mayor y por ende enriquecen el valor documental de su contenido.

Debido al tratamiento de la imagen y a la importancia que se le asigna a esta dentro del libro, es preciso definir un formato que permita su apreciación de la manera más fidedigna posible con respecto a la realidad, es decir, el tamaño de la página debe dar la posibilidad de mostrar los programas, si no es a tamaño real, en una escala un poco menor.

Por las siguientes razones el formato se ha definido de la siguiente manera:

Medidas:

25 cm. x 28 cm. Apaisado Formato cerrado
25 cm. x 56 cm. Formato abierto



Tipografía:

Las tipografías escogidas para la realización del proyecto, corresponden a 3 diferentes familias que cumplirán distintas funciones dentro de la diagramación.

La diferenciación tipográfica está basada en la jerarquía de la composición en donde nos encontramos con títulos, subtítulos, texto general y texto de las Fichas técnicas.

Para los dos primeros componentes se han definido tipografías de un carácter más bien elegante, que no interfirieran con las imágenes pero que guarden cierta relación en cuanto a estilo y estructura en general.

En cuanto a las fuentes utilizadas para textos largos y textos de las fichas técnicas se definen como de una mayor legibilidad, sin perder el estilo clásico de composición.

Las fuentes escogidas son:

- a) Títulos: Zapf Chancery cursiva 36pt.
- b) Subtítulos: Aramis Italic 24pt.
- c) Texto General: Frutiger 45 Regular 10 pt.
- d) Fichas técnicas: Frutiger 45 Regular 10pt.

a) *ABCDEFGHIJKLMN*
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

b) *ABCDEFGHIJKLMN*
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

c y d) ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890

Utilización del Color:

Con respecto al uso del color, se establece que en el interior de la edición, la utilización de éste sea lo mas neutra posible, nuevamente reforzando la idea de centrar la atención del usuario en las imágenes. De esto se desprende que la aplicación cromática se basa en el juego de escalas de grises y blancos.

Algo muy distinto sucede en el exterior del libro (Tapas y cubierta), y en la página de inicio de cada uno de los capítulos, en donde se busca el llamado de atención visual, pero siempre de una forma sobria, el color utilizado es un rojo oscuro que contrasta con el resto de los elementos que componen la diagramación de la página.

Colores utilizados:

Interior:

Negro al 60%

Tapas, cubierta y

Portadas de capítulos: Rojo cuatricromía
compuesto de:



Negro al 60%



C: 16%
M: 100%
Y: 100%
K: 12%

La imagen:

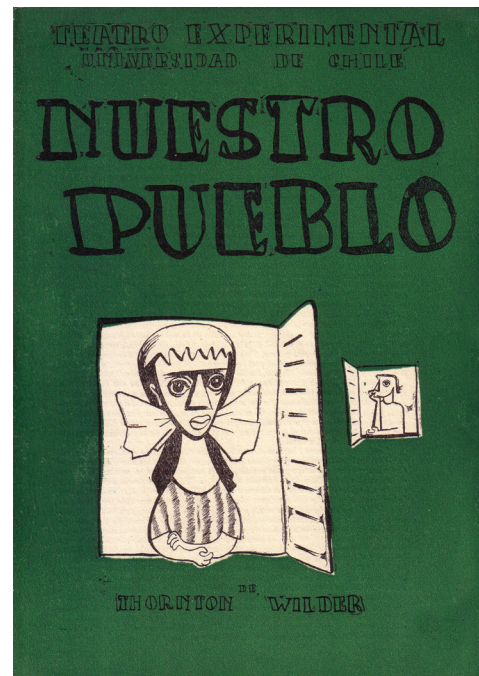
a) Imágenes utilizadas en el interior.

Dentro del proyecto se define la utilización de distintas clases de imágenes, cada una con fines particulares que enriquecen y dan carácter a la composición.

Jerárquicamente las imágenes que adquieren más importancia, sin duda son los programas, que en cuanto a sus dimensiones resaltan por sobre todos los otros elementos de la página. Esta característica es claramente intencional dentro del diseño del libro.

En un segundo plano la utilización de fotografía se aplica al diseño de las portadas de cada capítulo, así como también a la página enfrentada al prólogo. Estas se mencionan en un segundo lugar ya que son imágenes de un tamaño menor, en escala de grises y que en ningún momento intentan competir con el contenido del proyecto, sino más bien apoyarlo.

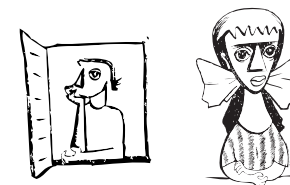
En un tercer y último lugar se encuentran las imágenes complementarias a cada uno de los programas, que se encuentran ubicadas en las páginas pares del libro junto a la ficha técnica y que corresponden la mayoría de las veces a figuras trazadas de pequeños extractos del programa correspondiente. Son de tamaño inferior con respecto a los últimos, la mayoría en escala de grises y su fin es meramente decorativo, otorgándole carácter distintivo en relación al sello editorial que se pretende dar al proyecto.



Programa



Fotografía en escala de grises



Extracto de afiche

b) Imágenes utilizadas en el exterior.

Dentro de estas se puede identificar parte del título, (60 Años) que a pesar de ser texto recibe tratamiento de imagen y la ilustración de las máscaras que componen la portada.

La imagen "60 Años", que forma parte del título es ideada con el fin de provocar un quiebre en la formalidad de éste. Con el fin de otorgarle carácter propio sin la necesidad de exagerar o agregar algún otro elemento. Se rompe el esquema tradicional concediéndole un sello distinto que de acuerdo a la morfología de la fuente, pretende dar un toque de identidad nacional. (Fuente inspirada en letreros callejeros encontrados en Santiago) "Tipografía TLC Cachito".

Las máscaras, además de ser una imagen que arquetípicamente se encuentra relacionada con el teatro, fueron extraídas de un importante número de programas registrados, en donde funcionaba como elemento decorativo y como ícono durante los inicios del Teatro de la Universidad de Chile (Teatro experimental). Por todas éstas razones, además de su limpieza y riqueza conceptual en términos de iconicidad e ilustración, es que ésta imagen es elegida como la encargada de representar la identidad del libro, transformándose en el elemento principal del diseño de la portada y de la sobrecubierta.

En vista de las características mencionadas anteriormente, se espera que el usuario al tener contacto con la edición reconozca sus cualidades especiales, es decir, que lo valore como un libro-objeto y no como cualquier ejemplar de lectura que pueda sacar de una estantería.

El tamaño y el diseño de la sobrecubierta adquieren en este punto una importancia fundamental en el sentido de llamar la atención del usuario y de predisponerlo a tomar una actitud distinta al momento de enfrentar el libro. Debido a la sutileza de la diagramación, la lectura de las páginas será de un carácter más bien rápido, dependiendo del tiempo que quiera detenerse el lector ante la contemplación de cada una de las imágenes.



Diseño de Título del libro



Imagotipo

6.3 Proceso de desarrollo del diseño:

Como anteriormente se ha definido la estructura sintáctica y semántica del libro, en términos de parámetros de diseño, ya es hora de poner en práctica todo aquello y comenzar a barajar alternativas finales de gráfica.

Para el desarrollo de esta etapa es primordial contar con todos los elementos que compondrán el total del proyecto, es decir, imágenes (programas y fotografías), las tipografías anteriormente definidas y el contenido (textos y fichas técnicas). Una vez recopilado todo lo anterior es hora de comenzar a diseñar.

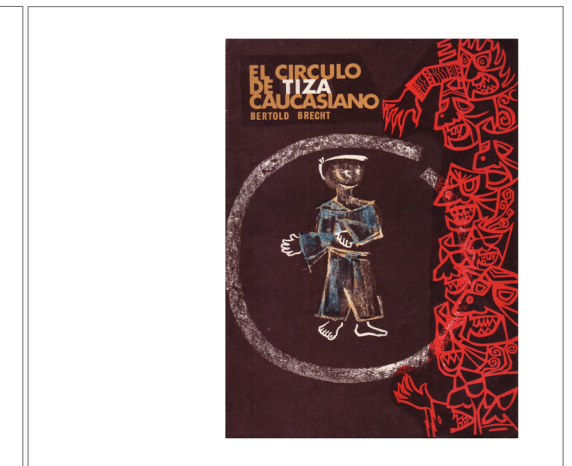
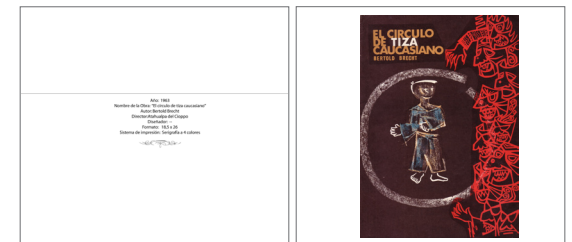
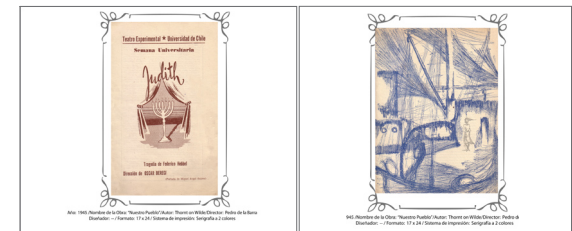
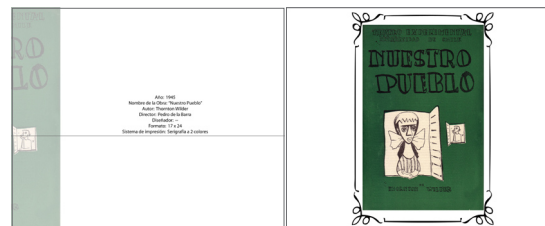
Definición de diagramación:

La diagramación gira en todo momento en torno a mantener como protagonistas principales a los programas como elementos de contemplación, otorgándoles mayor relevancia y jerarquía dentro del orden de lectura visual. Por ende, se tiende a minimizar la existencia de factores distractivos y externos a las obras.

Se privilegia la limpieza sacando el máximo de provecho a los espacios en blanco, aireando la composición dando paso a un mayor manejo de los puntos de tensión y de equilibrio de la página.

Dentro de las alternativas que se manejan en este punto es importante respetar los conceptos que se desea comunicar, así como también los objetivos definidos. La diagramación del libro debe

principalmente buscar el protagonismo de los programas por sobre todas las otras estructuras. Asimismo, se debe asignar un mayor grado de importancia a las fichas técnicas, ya que son el complemento directo de las últimas imágenes mencionadas.



Visualmente el orden jerárquico debe ser: Programas (imagen) y luego información complementaria a cada uno de estos (fichas técnicas), en el siguiente plano se debe considerar la utilización de algún otro elemento decorativo que enriquezca estos dos puntos anteriores.

En seguida se planteará el criterio utilizado para la diagramación de portadas de capítulos, índice, prólogo, introducción y conformación de tapas y sobrecubierta.

Introducción

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha practicado distintos tipos de rituales y manifestaciones que pueden considerarse parte del género teatro por el hecho de ser representaciones y dramatizaciones de alguna situación particular. Esto es considerado como elemento directo de la necesidad de los individuos por la representatividad y la comunicación. Es por esta razón que en Chile existen evidencias de manifestaciones vinculadas a las artes dionisiacas desde antes de la llegada de los españoles. Muchos de los ritos realizados por los grupos que se establecieron en territorio chileno, pueden ser considerados manifestaciones teatrales ligadas a la representación; tal es el ejemplo de los rituales mapuches como el "Machitún" en el cual lo protagonista es la Machi que sana y amonesta males de cuerpos enfermos. Y así, de esta misma manera se existen una serie de manifestaciones que además de dar a conocer el pensamiento de una comunidad, son símbolo de su cultura y sociedad. Ya en la época de la colonia, existen registros de manifestaciones teatrales que se desarrollaban en forma de pequeñas obras en las cuales se cantaba y se recitaba. Lo más en esas ocasiones sin mayores recursos, ya en representaciones posteriores se agregaron música y mayor ornamentación. Dentro de los templos religiosos, en esa época, se realizaban las "Autoconmemorativas" (dramatización que se ha dado a representaciones sagradas de pasajes de la Biblia, tales como el Descendimiento de la cruz, El Juicio, La Epifanía, etc. En donde participan estudiantes del clero y religiosos de órdenes conventuales). Para estas representaciones se utilizaban grandes bastantes de sillón y buena música que aportaba mayor dramatismo a la caracterización. Paralelamente, junto al desarrollo de las técnicas dionisias en las iglesias, comenzaron a desarrollarse representaciones inspiradas en hechos tales como la Guerra de Araucanía, y las hazañas de los españoles por apropiarse de nuevas tierras. Todas estas obras eran basadas e inspiradas en escritos emblemáticos tales como la Araucana de Alonso de Ercilla y Zúñiga, obras de Lope de Vega, Góngora de Aulla y otros destacados escritores.

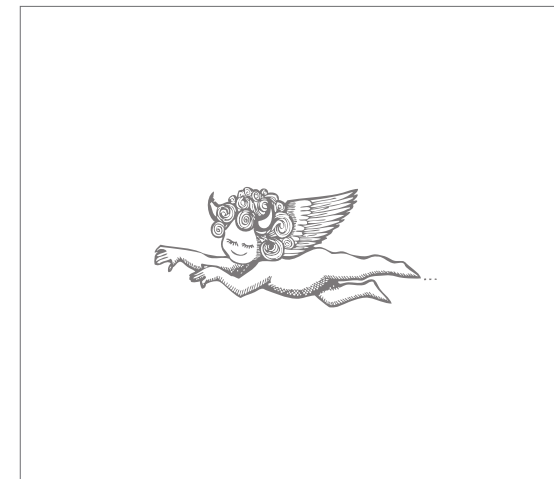
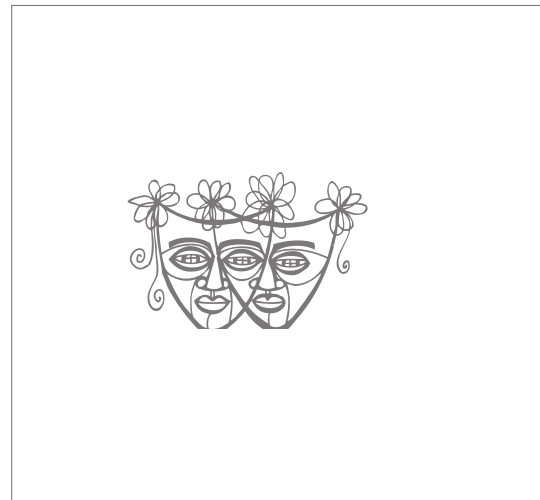
En 1902 comienza un teatro popular bajo el mundo de Don Pedro Aguirre Cerda, quien con su lema "¡Quitarlos a educar!" pone énfasis en la creación de instituciones artísticas y culturales. En 1911 se funda entonces el Teatro experimental de la Universidad de Chile, primer nombre bajo el cual se registrarán la escuela de teatro de dicho casa de estudios, sin duda el movimiento artístico más representativo de la historia del teatro en el siglo XX. Los precursores y la filosofía de Daniel Foa, Ricardo Arizola y Céspedes, expresaron la necesidad de renovar los moldes teatrales, hacer del teatro un espectáculo de conjunto en el cual convivieran un igual nivel al creador, el escéngrafo, el iluminador, los actores y el dramaturgo. En Chile, esos tiempos incipientes que exigen renovación, y fueron precisamente estos los elementos que impulsaron a un grupo de estudiantes del pedagógico, bajo la dirección de Pedro de la Barra, a crear una entidad cultural dedicada al teatro. Dentro de los antecedentes directos del teatro experimental se reconocen la Orquesta Sinfónica y el Centro de Artes Dramáticas del Instituto Pedagógico (CADIP), ambos en la década del 30. El nombre Teatro Experimental fue propuesto por el escéngrafo español Hector del Compa, ya que se consideraba un nombre blando que, según él: "Para a cambio de los pedantes; todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimental". Un día domingo del mes de junio, el Teatro Experimen-

tal hace su primera aparición pública en el teatro llamado con los otros "Cigarrón", de Ramón del Valle Leal y "La guerra olvidada", de Miguel de Cervantes. En 1933 el teatro experimental se fusiona con el departamento de teatro nacional y pasa a llamarse Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCh), siguiendo con los mismos principios artísticos fijados por el teatro experimental. El nuevo ITUCh comienza a ocupar festivales nacionales de teatro y a realizar giras y temporadas oficiales en el Teatro Antón Vique. Aquello que el director del ITUCh es nombrado primer presidente del Centro Chileno de Teatro, asistiendo a la primera reunión en París patrocinada por la UNESCO. De profunda penetración Psicológica pareciera en su proyección teórica, fue maestro y al veridico consejo de la institución, lo que dirigió por un largo periodo. El mes de 1970 se llama a Agustín Díaz, Domingo Riquier y Fernando Ojeda, en ese momento participantes de otros compañías teatrales para reorganizar el departamento de teatro. La reorganización va a significar la reestructuración del departamento como Departamento de Artes de la Representación (DAR), DOR, Integrando teatro, teatro y cine, fue dirigido por Fernando Ojeda. Para coordinar lo docente con la de afianzarse en el área teatral, fue necesario crear el cargo de Director de Compañías de Teatro, siendo designado Domingo Riquier a mediados de 1971.

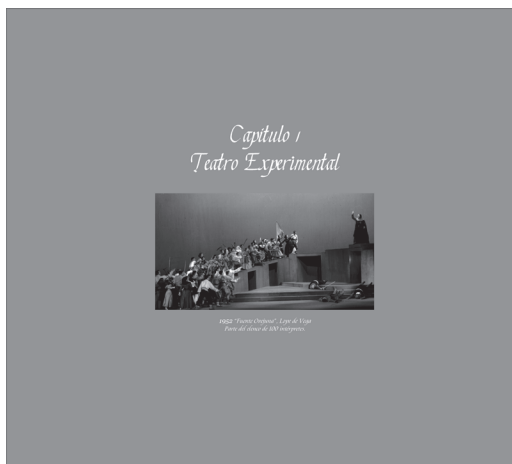
"Nuestro Pueblo"

Autor de la obra: Thornton Wilder
 Año de estreno: 1945 Teatro Experimental
 Dirección a cargo de: Pedro de la Barra
 Diseñador del programa: Desconocido
 Formato: 11 x 24 vertical
 Sistema de impresión: Sinigrafía 2 colores.

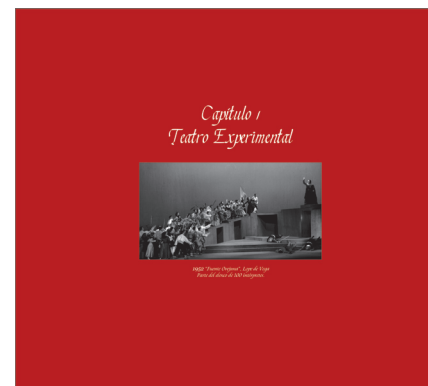
Relacionado con la diagramación de las partes complementarias del libro, dentro de los mismos criterios anteriores se define que éstas no serán de un gran despliegue visual, sino más bien para continuar con la línea se pretende utilizar imágenes en escala de grises, una estructura de carácter minimalista y detalles que aporten delicadeza y elegancia. Es por esto que la configuración de la grilla y diagramación deben ser de carácter simple.



Alternativas de portadillas



Alternativa de portada capítulo I



Alternativas de portada.

La creación de una identidad para el libro, es la característica que se privilegia en cuanto a la decisión de diseños de portada y sobrecubierta. Lo principal es encontrar una imagen que lo represente e idear un título que se aleje de lo completamente convencional.



7. Presentación del proyecto final

Las alternativas seleccionadas son las siguientes:

a. Elección de Portada y sobrecubierta:

La elección fue tomada a partir de la coherencia de los elementos visuales que las componen. La portada contiene un título que marca presencia y carácter, la inclusión de tipografía tratada como imagen le otorga un significado distinto simbolizando la presencia del diseño (trazos gruesos gestuales) en los "60 años" y acentuando la importancia de la prolongación del recorrido histórico.

7.1 Elección de alternativas

Las máscaras, como anteriormente ha sido mencionado, corresponden a una imagen arquetípicamente relacionada con la disciplina del teatro, el uso de este diseño en particular no es accidental, ya que el icono fue extraído del interior de los mismos programas, en donde se usaba en un principio para connotar y reforzar la imagen del teatro.

En cuanto a la elección de los colores se define el rojo en un porcentaje oscuro para no perder el toque clásico de él o más bien elegante que se pretende dar.

Con respecto a la sobrecubierta la elección de la imagen de las máscaras a gran escala es tomada con el fin de posicionarla como marca o imago tipo que identifique al libro, la elección de los colores va en directa relación con la portada.

b. Elección de diagramación y diseño interior:

El criterio de diagramación interior se mantiene con respecto a lo planteado en un comienzo, jugando con los espacios en blanco, textos pequeños, imágenes complementarias en escala de grises, imágenes principales a todo tamaño y color.

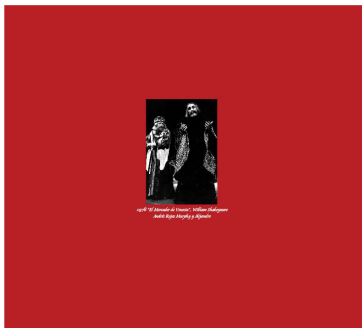


Exterior: Sobrecubierta, Portada y contraportada



del 4 de junio de 1948. Primera función del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en el Teatro Municipal.
"El Anillo del Poder" de José de Saavedra.
Pablo Cordero, Rafael de la Sierra, Diego Pizarro, César Alvarado, María de la Soledad, Rafael Castro, Oscar Oyarzun y Roberto Fernández.

Estructura interior



Introducción

Desde el inicio de los tiempos, el hombre se ha sentido atraído hacia lo nuevo y experimentado sus actitudes con respecto a los cambios. Desde el año 1968, en Chile, se ha desarrollado un movimiento de renovación teatral que busca renovar el teatro nacional. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales. En 1968 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que busca renovar el teatro nacional. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales.

Contenidos

Prólogo	2
Introducción	3
Capítulo I "Teatro Experimental"	9
Capítulo II "Teatro de Trama de la Universidad de Chile"	13
Capítulo III "Experimentación de Trama de la Universidad de Chile"	67
Capítulo IV "Teatro de Trama de la Universidad de Chile"	109
Capítulo V "Teatro Nacional Chileno"	118
Agradecimientos	125

Prólogo

El teatro como medio de comunicación, tiene un origen en 1968, fundado en la necesidad de renovar el teatro nacional chileno. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales. En 1968 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que busca renovar el teatro nacional. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales.

Capítulo I Teatro Experimental

En 1968 comienza a tener lugar la renovación teatral en Chile. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales. En 1968 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que busca renovar el teatro nacional. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales.

Capítulo I Teatro Experimental

En 1968 comienza a tener lugar la renovación teatral en Chile. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales. En 1968 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, que busca renovar el teatro nacional. Este movimiento se ha desarrollado en los últimos años, pasando por un período de renovación teatral, con el apoyo de la Universidad de Chile y el apoyo de los sectores culturales.

"La Guardia cuidadosa" y "Ligazón"

Acto de la obra "La Guardia Cuidadosa" y "Ligazón". Autor de la obra: Miguel de Cervantes. Escrito en 1613. Traducción de Miguel de Cervantes. Dirección de escena: Director del programa "Teatro Experimental". Formato: 18 x 27 cm. Sistema de impresión: Serigrafía 2 colores.



"Farsa del Licenciado Patelin"

Acto de la obra "Farsa del Licenciado Patelin". Autor de la obra: Antonio Panizza del siglo XV. Año de estreno: 1560. Traducción de Miguel de Cervantes. Dirección de escena: Director del programa "Teatro Experimental". Formato: 18 x 27 cm. Sistema de impresión: Serigrafía 2 colores.



"Sueño de una Noche de Verano"

Acto de la obra "Sueño de una Noche de Verano". Autor de la obra: William Shakespeare. Año de estreno: 1611. Traducción de Miguel de Cervantes. Dirección de escena: Director del programa "Teatro Experimental". Formato: 18 x 27 cm. Sistema de impresión: Serigrafía 2 colores.



"M... Si es primo"

Acto de la obra "M... Si es primo". Autor de la obra: Luigi Pirandello. Año de estreno: 1928. Traducción de Miguel de Cervantes. Dirección de escena: Director del programa "Teatro Experimental". Formato: 18 x 27 cm. Sistema de impresión: Serigrafía 2 colores.



8. Definición de aspectos técnicos

a. Papel:

Se define para el contenido completo del libro un papel couché opaco de 130 gramos.

Para la guarda y el espejo un papel Beckett Cambric blanco de 200 gr.

Para la sobrecubierta un papel Beckett Cambric Tuscan Sun de 216 gr.

La elección del papel del interior se basa en su calidad, que lo hace apropiado para la impresión en cuatricromía, es refinado y duradero al paso del tiempo y a la oxidación (amarillo del papel), evitando un posible cambio en el color de la imagen. Se eligió opaco, para evitar el brillo de la superficie que entorpece la observación, y se seleccionó un gramaje adecuado de 130 gr. para así evitar que se transparente.

El papel definido para la sobrecubierta también debe tener características especiales, ya que debe ser resistente a la aplicación de imágenes y al roce y manipulación permanente.

b. Método de impresión:

El método de impresión para el cual está diseñado el libro es offset, por permitir un mayor formato del papel y por su calidad en la impresión en cuatricromía.

A esto se agrega que se ha optado por aplicar barniz selectivo en partes específicas del ejemplar, tales como, páginas interiores (sobre los programas), sobre el imagotipo de la tapa, y sobre el diseño de la sobrecubierta. Muchas de las

máquinas de offset, poseen un cuerpo especial para la aplicación de este barniz.

c. Encuadernación:

El tipo de encuadernación definida es de lujo, con tapas duras y costura hilo, agregando todas las características especiales que posee (capitel, canales, guardas, etc.)

La cubierta es de cartón piedra forrada con papel couché opaco de un gramaje igual o mayor a 216 gr. con la impresión del diseño definida en páginas anteriores.

d. Características especiales:

El libro consta de una característica especial. Barniz selectivo sobre cada uno de los programas, en el imagotipo de la tapa y en el diseño de la sobrecubierta, delineando los trazos de las máscaras, con el fin de realzar sus colores y su existencia.

9. Costos del Proyecto

Costos

Impresión: Offset
Tiraje: 500 libros

Formato:
25 x 28 cms., cerrado
25 x 56 cms., extendido

Interior:
60 cuartillas = 240 páginas
todas 4/1, en papel couché opaco 130 grs.

Encuadernación:
Costura Hilo mas hot melt lomo cuadrado
tapas de cartón piedra, impresión 4/0 forradas con
papel couché opaco de 216 grs.

Guarda y espejo de papel especial Becket Cambric
de 200 grs, impresión 2/0.

Sobrecubierta de 25 cms. x 78 cms. impresa 4/0
papel Beckett Cambric Tuscan Sun de 216 gr.

Efectos especiales:
Barniz selectivo en el interior de 120 páginas, área
de aproximada 70% de la página.
Lacado U.V. en imagotipo de la tapa, y diseño de
la sobrecubierta.

Unitario \$ 11.035
Total \$ 5.516.250
Valores mas I.V.A.

* Los valores incluyen pruebas de color, y proceso
completo del libro de principio a fin.
* El valor de 1000 ejemplares \$ 6.823.400

Costos de Diseño

Valor de la hora de trabajo: 1/2 U.F.
Horas Trabajadas: 200
Valor U.F. \$ 18.380
Valor 1/2 U.F. \$ 9190
9.190 x 200 hrs. = 1. 838.000

Costo total de impresión más diseño:
\$ 7.354.250

10. Conclusión

El hallazgo de los programas de las obras del Teatro Nacional desde sus inicios, sin duda es la mejor demostración de que en nuestro país existe material visual sin registrar. No todo está perdido, solamente falta que las personas otorguen la importancia que corresponde y se encarguen de difundir los diversos documentos para así enriquecer nuestro patrimonio gráfico y cultural.

Todo tipo de imágenes, piezas de publicidad, portadas de revistas, programas de obras de teatro, afiches, etc. detallan momentos de la historia de nuestro país y hablan acerca de lo que fue un día nuestra sociedad. Todo material gráfico es de una gran importancia en el aspecto cultural, ya que registra y es testimonio de un sin fin de sucesos de carácter temporal, pero la atemporalidad de la imagen supera esas barreras manteniendo intacto el recuerdo de cada momento.

Entendiendo el diseño gráfico como un fenómeno de comunicación, que influye en la cultura y en la sociedad, modificando hábitos, concepciones, identidades e imaginarios colectivos; se puede decir que tiene una participación de primer orden en cuanto a la conservación del patrimonio cultural, y a la creación de una identidad nacional.

Cuando hablamos de patrimonio cultural, en general nos referimos al conjunto de objetos tangibles que dan cuenta de nuestra memoria y definen nuestra identidad. También se suma a



ésta definición el acervo de tradiciones, usos y costumbres, fiestas y formas de celebración que han configurado nuestra sociedad y constituyen el patrimonio intangible.

Hasta hace unos años se observaba un escaso interés por promover la recuperación y conservación del patrimonio cultural. Hoy en día esto es diferente, y con mayor frecuencia la gente se convence de que no sólo es responsabilidad del gobierno, sino que por sobre todo es responsabilidad de las personas. Es claro que no se avanzará demasiado en este tema, si no se promueve o socializa el hecho de que el patrimonio cultural es derecho y además obligación de todos los chilenos.

El cuidado y respeto por toda la amplia gama de aspectos que conforman nuestro patrimonio cultural (arquitectura, artes, ciencias, técnicas, historia, etc.) es responsabilidad de todos los ciudadanos y no sólo de las instituciones ni de quienes hacen cumplir las leyes. Todos sin necesidad de instituciones ni conocimientos especializados somos capaces de interpretar, recrear y crear este patrimonio cultural.

Queda tanto por realizar con respecto a este tema, y es deber propio como diseñadores el poner nuestra profesión al servicio de instancias o proyectos sociales que impulsen y promuevan la cultura.

Por este motivo es necesario hacer de nuestros conocimientos un aporte hacia otras áreas del quehacer humano. Además de rescatar, valorar y preservar lo que han realizado nuestros antecesores, con el fin de forjar una identidad que mire hacia el futuro resguardando su historia.





11. Bibliografía

Publicaciones:

Castedo, Elena: El teatro chileno a mediados del siglo XX, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, mayo 1982.

Cánepa Guzmán, Mario: El teatro en Chile desde los indios, hasta los teatros Universitarios, Santiago de Chile, Arancibia Hermanos Editores, septiembre 1966.

Latorre, Remberto: Historia del teatro chileno, Santiago de Chile, Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, septiembre 1998.

Sepúlveda, Gabriel: Víctor Jara hombre de teatro, Edición independiente, Teatro de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, diciembre 2001

De Buen, Jorge: Manual de Diseño Editorial, Editorial Santillana S.A., México D.F., Abril 2000

Cifr. Chatelain, Roger, "La classification des caractères, Typografische Monatsblater", num. 2, febrero 1977, p.135. Traducción de Leonor Unna.

Müller-Brockmann, Josef: Sistemas de retículas, México, Gustavo Gili, 1992, pág. 31.

Revista Teatro n°1, noviembre de 1945.

Entrevistas/visitas:

- Departamento de documentación, Facultad de Teatro, Universidad de Chile. Maite Lobos.

- Teatro Antonio Varas, Archivo Histórico, Nina Moraga.

- Facultad de Teatro Universidad de Chile.

Fuentes:

- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES, et al. Monumentos Nacionales de Chile: 225 Fichas. Imprenta Biblioteca Nacional, 1999.

- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES, DIBAM: Seminario de Patrimonio Cultural. Ed. Consejo de Monumentos Nacionales. Santiago de Chile. 2ª Edición. 1998

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES: Cartas Internacionales Sobre Patrimonio Cultural. En Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales. Segunda Serie, No 21, 1997.

- Usar OPI en un sistema de trabajo con PDF.
<http://www.gusgsm.com/html/pdf39.html>
- Adobe Systems
<http://www.adobe.com/es/products/acrobat/adobepdf.html>
- El lenguaje PostScript
<http://www.gusgsm.com/html/post.html>
- Adobe Acrobat Professional 7.0 section How to...
- Teatro Nacional Chileno
www.uchile.cl/facultades/artes/teatro_nacional/index.html
- Ramón Grifero
www.Griffero.cl
- Ministerio de Educación
www.mineduc.cl
- Portal Patrimonio Cultural
www.nuestro.cl
www.patrimoniocultural.cl
- www.educarchile.cl
- Proyecto Memoria Teatral, Pontificia Univaersidad Católica de Chile.
www.puc.cl/teatro/memorateatral.html