

## ***El Gran Teatro del Mundo* como hecho radial e intermediación cultural<sup>1</sup>**

### ***El Gran Teatro del Mundo* as a radial phenomenon and a cultural intermediary**

Dr. Patricio Rodríguez-Plaza<sup>2</sup>  
[rodriguezplaza@uc.cl](mailto:rodriguezplaza@uc.cl)

#### **Resumen**

Texto que propone una reflexión respecto del programa radial *El gran teatro del mundo*, en cuanto fenómeno que contribuye, no solo a informar sobre ciertos aspectos del arte teatral, sino también en relación a la idea que la sociedad moderna se ha hecho de tal disciplina expresiva. Idea materializada en la simultaneidad constitutiva de producciones, mediaciones y recepciones creativas.

Desde allí se indaga, luego, en tal programa como un lugar mediático y de intermediaciones que alberga, prolonga y legitima a su modo aquella idea moderna. Asunto que se expresa en forma material, tanto desde la transmisión radial misma, como desde los usos que hace de las redes sociales y el archivo como repositorio y circulación de lo que desde ahí se produce. Mas, también desde el manejo que de todo ello hace su conductora María Olga Matte.

**Palabras Clave:** teatro; radio; mediación; entrevista, archivo; voz.

#### **Abstract**

The text propose a reflection regarding the radio program *El gran teatro del mundo* (The great theatre of the world) as a phenomenon that contributes, not only to inform regarding some aspects of theatrical arts, but also in respect of the idea that modern society took possession of such expressive discipline. Idea that's materialized in productions, mediations and creative receptions.

From there, the text explores this program as a mediatic space and intermediary that houses, extends, and legitimizes, in its own way, that modern idea. This is expressed materially both in the radio transmission itself and in its use of social media and the archive as a repository and circulation of what is produced from there. Additionally, it delves into the handling of all these aspects by its host, María Olga Matte.

**Keywords:** theatre ; radio ; mediation ; interview ; archive ; voice.

Recibido: 06/11/2023. Aceptado: 21/11/2023

1 Artículo, cuya base ha sido la ponencia presentada en el *XII Encuentro Teatral en Valparaíso: Realidad y Nuevos medios Interrogantes y límites de la representación en la escena contemporánea*, realizado en la Universidad de Playa Ancha, en noviembre de 2022.

Se agradece por su parte la disposición de María Olga Matte y la charla realizada por ella el miércoles 28 de septiembre de 2022, en el curso *Problemas de las artes escénicas hoy*, dictado por el autor en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Académico Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile y en los programas de Magíster y Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

*Autor generoso mío,  
a cuyo poder, a cuyo  
acento obedece todo,  
yo, el gran Teatro del mundo,  
para que en mí representen  
los hombres, y cada uno  
halle en mí la prevención  
que le impone al papel suyo,  
como parte obediencial,  
que solamente ejecuto  
lo que ordenas, que aunque es mía  
la obra, es milagro tuyo.*

*Pedro Calderón de la Barca*

## Introducción

Las siguientes notas son resultado de una indagación respecto del programa de radio *El gran teatro del mundo*, transmitido desde hace más de una década por la emisora de la radio de la Universidad de Chile. Intentan, primero dilucidar la idea que subyace allí en tanto concepción ideal y operativa de lo teatral y luego reconocer el aspecto mediático de tal programa y por tanto partícipe de una idea moderna de tal disciplina artística.

Se entrecruzan así cuestiones teóricas con asuntos materiales que permiten reconocer la significación de un espacio interesante, toda vez que puede entregar conocimiento en relación a cuestiones que exceden su pura aparición radiofónica.

El marco de referencias utilizado parte de la base de que el teatro debe ser concebido como un fenómeno cultural y por tanto constituido por una tridimensionalidad estructural de producciones, mediaciones y recepciones.

Entendiendo por lo primero los aspectos artísticos propiamente tales y en donde se destaca por una cuestión de tradición histórica y epistemológica la personalidad del artista: actor, actriz, dramaturgo/a, director/a. Asuntos imprescindibles, pero insuficientes para explicar la significación social y la estructuración y la trayectoria histórica que los condiciona.

En cuanto a las mediaciones, estas se refieren a los innumerables intermediarios que participan también de la idea del teatro. Lugares, personas e instituciones que con su quehacer favorecen la construcción del sentido del teatro.

Por último, las recepciones constituyen los lugares sociológicos del público o individuales de las audiencias, sin las cuales el teatro no existe en cuanto arte escénico. Andamiaje que debería ser considerado si el ámbito de los estudios teatrales quiere posicionarse en nuestro medio, como una instancia de reconocimiento académico o en cuanto lugar de enunciaciones dialógicas y significantes para con el medio en el cual despliega sus herramientas de conocimiento.

Así, se expone en un primer momento una información de referencias y contextos para con el programa, para indagar enseguida en la noción de mediación y luego en las tecnicidades y el archivo que son las formas en que se ha desplazado el programa más allá de su aparición propiamente radial. Sin olvidar el lugar universitario que lo alberga, recalando con todo ello el ámbito de las intermediaciones.

Finalmente se exponen ciertas características de la creadora y conductora del programa, las que remarcan y prolongan las ideas que se piensa constituyen lo más significativo del *Gran teatro del mundo*.

Todo esto con el fin de demostrar que la idea central que subyace en la base de no pocas de los intersticios de este programa radial trabaja con la sobrevaloración de la personalidad del creador.

Dicho de otro modo, *El gran teatro del mundo* se presenta como un espacio importante de mediación teatral -contribuyendo desde allí a la estructura con la que la sociedad reconoce el arte del teatro- enfocándose de manera preferente en la personalidad de la autora como sinónimo de autoridad.

## Antecedentes Generales

Un día lunes 3 de octubre de 2011 hace su aparición desde la emisora de la Universidad de Chile, en el 102.5 del dial FM, el programa *El gran teatro del mundo*. (Cortés, 2019).

Iniciativa de María Olga Matte que, ininterrumpidamente ha estado en el aire por más de una década, proponiendo en el formato de entrevistas y conversaciones, la estructura de un espacio que informa respecto de las personalidades más vistosas que hacen del teatro su oficio y actividad creativa.

De igual modo, tal línea editorial notifica en relación a carteleras, publicaciones, eventos, encuentros y hasta, en ciertas oportunidades, respecto de investigaciones dedicadas a la disciplina teatral. Programa único en su género que se ha destacado, tanto para quienes escuchan, como para aquellos que practican de forma profesional, algunas de las actividades con las que el teatro configura su quehacer.

Ofrecido en sus inicios a distintos medios radiales, este fue acogido por Juan Pablo Cárdenas, quien fue director de tal emisora entre los años 2001 y 2018, la que a su vez había sido fundada en 1981, cuando arreciaba, en todo su escalofriante esplendor, la dictadura chilena.

En términos de presentación, el programa se instala, desde cada una de sus sesiones, con una voz masculina grabada y con leve juego de eco perteneciente al locutor Luis Hernán Schwaner, que introduce el título, para luego recalcar que se trata de *un escenario para conversar sobre nuestro rol en la sociedad*, dejando abierta la posibilidad de diálogo más allá de cualquier especialidad constreñida de lo teatral. Voz que, además señala que se trata de *teatro, artes escénicas, carteleras, comentarios, críticas* y por supuesto *entrevistas*<sup>3</sup>.

En el caso de la crítica, pues se trata de una consideración utilizada de manera elástica, debido a que en general el programa prescinde de una perspectiva enjuiciadora o de un análisis estético o filosófico bajo un marco de referencias categórico.

Al mismo tiempo esta introducción se ve ambientada por una cortina musical compuesta e interpretada por Catalina Claro que es la característica que sirve de identificación para con lo/as oyentes. Asunto fundamental, toda vez que se trata de un medio cuyo sello ontológico es la sonoridad y desde allí la voz, la música, el sonido, el silencio y muy en especial, la conexión con quienes escuchan.

Un diseño sonoro que, en la tradición radial, debe entregar sello respecto de un relato musical, periodístico y publicitario ininterrumpido que, es el funcionamiento de la transmisión de una emisora cualquiera. Sello que también debe funcionar como signo de identidad y memoria.

El programa cuenta también con un logo, diseñado por la artista Macarena Matte, el cual juega con diferentes tipografías y una imagen figurativa en azul y amarillo. Una imagen síntesis que presenta los rasgos lineales de una ampolleta, en cuyo interior, una figura humana, se balancea en un equilibrio precario, tal cual lo hacen los trabajadores del espectáculo.

Imagen que permite también identificar el programa en aquellas instancias en que no es ya el sonido lo presentado, sino una pequeña cápsula visual, en tanto reconocimiento de esa franja cultural que se instala en las transmisiones de la emisora.

Cabe señalar que el programa ha contado siempre con auspiciadores, tales como Viña La Torina, la marca de automóviles Citroën, la Universidad Adolfo Ibáñez, la Asociación Chilena de Seguridad y Agua Mineral Vital, su actual sostén financiero. Cuestión que no deja de ser loable debido a que un programa como este puede no responder en lo inmediato a las preocupaciones más directas de este tipo de empresas que, por su naturaleza, requieren una amplia cobertura para instalar en el mercado sus productos. Forma y política de funcionamiento seguida por la radiofonía chilena desde sus orígenes.

En efecto, desde que existe este tipo de medio y sobre todo en los últimos tiempos, la publicidad comercial ocupa un espacio fundamental en su sustento como forma de comunicación masiva. Ello, menos en la tradición inglesa o europea que desde la práctica histórica estadounidense que ha sido el modelo seguido en nuestro país. (Montenegro, 2002, p. 89).

## Medio e Intermediación

*El gran teatro del mundo se ubica con toda propiedad como un lugar estratégico, menos por un simple sitio de informaciones respecto de la disciplina teatral, que como un agente que participa de manera activa en la conformación de una idea de social de teatro. Aunque tal activación, como se ha adelantado, no parezca evidente si solo nos atenemos al nivel productivo de esta disciplina.*

Dicho de otro modo; el teatro visto de forma exclusiva desde su dramaturgia, actuación o dirección no calza con una mirada más amplia que, por tanto, incorpora una reflexión respecto de las mediaciones que junto a las otras dimensiones culturales también sustentan el quehacer estructural del teatro. Estructura que lo completa como arte de autor. Armazón múltiple y hasta difusa debido al carácter social y expansivo que lo constituye. (Rodríguez-Plaza, 2011)

Esto sin perjuicio de que el teatro sea reconocido, en una ya larga tradición, como un hecho efímero y transitorio, cuya ocurrencia corresponde a una experiencia situada en un espacio y un tiempo determinado.

Sin embargo, tal reconocimiento oblitera, en más de una oportunidad, los otros sedimentos semánticos o las materias simbólicas y literales en las que se expresa la naturaleza artística, social e histórica del teatro. Una de cuyas materias es la mediación en cuanto encrucijada de encuentro que dinamiza lo teatral, más allá de un nivel meramente formal o de canal de transmisión de mensajes.

No obstante mediación, ha resultado un “término a menudo invocado y raramente definido.” Noción que, en términos genealógicos ha sido explicada en cuanto “viene del verbo latino *mediare*, ‘estar en medio, interponerse’ correspondiente al adjetivo *medius*, el que está en el centro, en el corazón, intermediario entre dos extremos.” (Debray, 2001, p. 159)

Desde allí, se ha avanzado algo más al contraponerlo al término de “*media*, que designa las cosas en estado, [mientras] el *-ión*, [siendo] sufijo, indica un proceso por el cual un mediador o un intermediario se interpone entre dos o varios seres o realidades.” (Debray, p.159)

Mediación, es por esto, sinónimo de activación y de energía productiva que, en el caso que se trate de alcances en relación a un fenómeno del teatro, significa producción simbólica. Ello, tanto por las aristas creativas que se tocan allí, como por las resonancias con que sus agentes pueblan las palabras y las referencias para una escucha radial. En el caso del programa que se analiza, tal definición se encuentra cargada por igual de un nivel de performatividad oral, toda vez que son los invitado/as y la misma locutora quienes, sin estar actuando en el sentido artístico del término, dirigiendo alguna pieza teatral o produciendo dramaturgia, van promocionando con sus voces y las referencias a las que apuntan una significación expresiva que reafirma, aunque sea de manera vicaria, el arte del teatro. Quizá, lo que el programa mismo hace, debido a su propia naturaleza, es poner en acción una dimensión de teatralidad de la palabra, ya que las preguntas, respuestas y diálogos, organizan una narración expresiva, consecuencia del mismo oficio artístico que se comparte.

En el mismo foco de definiciones se debe considerar, luego, que mediación no se reduce a las nociones de distribución o instituciones, sin negar que puede estar asociado a tales espacios. Desde una concepción amplia, por ejemplo, sociológica, mediación alude a un “mercado, de los intermediarios culturales, de los críticos, de las instituciones, campos muy desarrollados pues la sociología clásica encontró en ellos aplicaciones inmediatas junto con problemáticas y métodos probados.” Pero, continúa tal definición, “la sociología de las mediaciones tiene también un sentido más radical y más establecido teóricamente, que obliga a considerar desde un punto de vista diferente –si no se trata de reconsiderar por completo- los recortes tradicionales.” (Heinich, 2002, p. 61)

Desde allí que “se pueden distinguir varias categorías de ‘mediadores’ tales como las personas, las instituciones, las palabras y las cosas, aunque, en realidad, estén estrechamente relacionadas.” (Heinich, p.61)

Con lo que queda, al menos en parte, aclarado que se trata de un concepto cuya profundidad permite comprender la complejidad de un programa radial que puede ser entendido -si no se considera lo dicho- como una simple tribuna de discursos biográficos, informativos o formales respecto de una puesta en escena determinada.

Parafraseando a un pensador latinoamericano se puede, por último, afirmar que mediación puede interpretarse como un lugar desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción, considerando que lo que se produce no responde, en exclusiva, a requerimientos de un sistema determinado sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de percibir de las personas. Los sistemas, los campos culturales y por supuesto las instituciones, cualquiera sea su naturaleza, no funcionan sino en la medida en que asumen—y al asumir legitiman— demandas que vienen de los grupos receptores. Al tiempo que no pueden legitimar demandas sin resignificarlas en función del discurso social y el paradigma sobre el cual descansan. (Martín-Barbero, 1992, p. 20)

Paradigma del cual participa, en alguna medida, la emisora misma en donde se encuentra albergado desde siempre, *El gran teatro del mundo*. Cuestión importante, que, en algún nivel, ha determinado una cierta impronta constitutiva del programa. Un espacio radial universitario de carácter público que, desde su fundación en 1981, ha mantenido, pese a todas las vicisitudes vividas en Chile, una relación estrecha con las artes.

En efecto, la radio nació ligada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, utilizando para su programación inicial, el rico acervo de esa casa de estudios, lo cual le ha valido un lugar relevante, al menos en un principio, en relación a las transmisiones de lo que se entiende por alta cultura.

Un espacio que ha sido tironeado desde la dictadura civil y militar entre su labor universitaria y la política del autofinanciamiento, la que no reconoce siempre la necesidad de un ámbito que no puede estar sometido a tal tironeo. (López, 2022).

Emplazamiento emblemático que ha transitado por distintos ejes culturales, cuya impronta estuvo, de algún modo, señalada por transmisiones de música que hasta hoy es llamada docta o selecta. Desde donde sobresale casi siempre la denominación de un autor, como sinónimo de autoría y por ese concepto, de autoridad.

Antes bien, el arte y por extensión, la literatura y el teatro, han sido tratados allí, en lo fundamental, como un asunto cuyo sentido último radicaría en personalidades que lo originan. Los programas *Vuelan las plumas*, *La República de las letras* o *Semáforo* serían ejemplos, siempre relativos, por cierto, de tal idea.

En tal sentido este hecho radial y cultural, que es *El gran teatro del mundo*, certifica y prolonga, desde sus particulares condiciones, una imagen de ese tipo de arte escénico, en tanto expresión de una sociedad que, en términos gruesos, lo concibe de una determinada manera. Esto es, como un asunto primordial, aunque no exclusivo, de figuras artísticas y llamativas que deben ser originales, singulares y excepcionales en la mejor tradición romántica.

Prueba inicial de ello es que el primer invitado con el cual se inicia el programa el año 2011, fue Juan Radrigán quien había recibido el Premio Nacional de la Representación el año 2009.

Celebridades, premios, éxitos sociales respecto de artistas que, en la tradición moderna, utilizan la denominación teológica de creadores para nombrarse y ser nombrados. Tradición que, puede concebirse al tiempo como

una institución que, como tal, existe dos veces, en las cosas y en los cerebros. En las cosas, bajo la forma de un campo artístico, universo social relativamente autónomo que es fruto de un lento proceso de emergencia; en los cerebros, bajo la forma de unas disposiciones que se han inventado en el movimiento mismo a través del cual se iba inventando el campo al que se han ajustado. (Bourdieu, p. 424)

En los cerebros, pero sobre todo en los cuerpos de las personas más allá del campo específico al que alude la cita. Ello considerando por igual que, se puede tener una idea albergada en las conciencias sin haber experimentado en la realidad corporal tal experiencia.

Muchas personas pueden, por caso, tener una imagen de lo que es el teatro sin siquiera haber estado en una representación en vivo. Esto consecuencia, entre otras, de la institución escolar, en donde pueden leerse textos dramáticos o la televisión, cuya área dramática puede entregar señales emparentadas con el teatro como una disciplina efímera aupada por cuerpos, voces, respiraciones e incluso gestos de aburrimiento por parte de la audiencia. Sin olvidar, a propósito, el radio teatro como “ficción [...] que] utiliza voces que interpretan personajes y crea un mundo imaginario.” (Pavis, 2008, p. 375). Así, se confía en quien escucha la capacidad de producir en términos simbólicos y teatrales en un juego creativo

el placer de [una] percepción [basada] en la alucinación, [de quien] lo oye todo y no ve nada: en efecto, la enunciación del texto por los actores y la puesta en onda produce en el oyente la impresión de que la escena ha sido realmente interpretada en otro escenario; tiene, pues, la sensación de no ver nada y, al mismo tiempo, la de ver “con los ojos del alma” la escena que se está interpretando en otro sitio. (Pavis, p. 376)

En esta línea argumental, este programa de radio, sirve menos a dar cuenta de tal planteamiento desde lo que de forma explícita propone, que desde la perspectiva que lo convierte en objeto de reflexión. Perspectiva que muestra e indica que, pese a su presentación de una visión amplia respecto del teatro, lo que hace, tal cual se ha dicho, es detenerse con profusión en ciertas personalidades dedicadas a esta profesión. Cuestión, que por supuesto, no le resta mérito, sino que lo carga con una densidad digna de ser pensada en términos críticos.

De algún modo y en la idea de la mediación, el programa presenta y representa, al menos en algunos puntos gruesos, lo que un mismo cuerpo social espera de un programa dedicado a este arte escénico. Ello no solo, por cierto, desde una relación mecánica entre teatro y sociedad, sino también desde un nivel de argumentos, informaciones y ejemplificaciones respecto de esas mismas figuras y el trabajo que realiza en términos grupales.

Es así como, en muchas oportunidades, las pláticas se realizan considerando producciones puntuales de sus invitados e invitadas. Pero también pueden deslizarse a tratar una trayectoria colocada en un eje diacrónico de vivencias, vicisitudes y logros personales o colectivos.

Habría entonces, el propósito de ahondar en las muchas capas que configuran al teatro en tanto disciplina expresiva. Sin embargo, ello se hace casi siempre solo desde las expresiones de algunos de sus protagonistas más evidentes.

Sin perjuicio de esto, tal idea debe estar acompañada -debido al carácter masivo de un programa de radio- con el hecho de la escucha fragmentaria que pueden realizar lo/as oyentes. Escucha y recepción, asimilables a las nociones de apertura y retroalimentación.

En la apertura la acción del receptor se dirige hacia el texto para interpretarlo, para participar en la construcción de su sentido. En la retroalimentación, la respuesta del receptor no se dirige hacia el mensaje sino hacia el medio-emisor; y no crea, en consecuencia, ningún sentido del texto, se limita a ofrecerle al medio una información que le interesa. (Rosales Mateos, 2002, p. 248)

Dejando claro que cuando se trata de una emisora como esta y de un programa particular como el que se analiza, tales perspectivas se hacen de una forma especial, al tener delante esta idea del teatro que suponemos se asienta en la sociedad y que se ha señalado.

Primero, la interpretación completa un mensaje, pero puede que lo haga de manera oblicua, escuchando a personalidades que no conoce o que generan preguntas respecto de cuestiones que desbordan la imagen de celebridades teatrales. Y, segundo que, la retroalimentación puede apuntar a la emisora que se concibe, de parte de los públicos y de ella misma, como un ente cultural y noticioso, no para entregarle informaciones de carácter económico o un insumo que robustezca dimensiones publicitarias, sino, haciéndole partícipe de opiniones políticas, ideológicas y artísticas.

Dicho esto, y pese a todo, se debe considerar que el título mismo de *El gran teatro del mundo*, nos conduce, consecuencia de estas inflexiones culturales, a estimar con seriedad, algo más abarcador y múltiple que solo a un asunto de artistas visibles en términos sociales.



Esto es, si se estima con solemnidad intelectual, aquella idea de que el mundo es espectáculo, pero también espectador de su misma realidad representacional, tal cual lo pensó Pedro Calderón de la Barca. Asunto que puede asumirse de manera más directa, menos desde el programa mismo -aunque, insistimos, también desde él- que desde una perspectiva que lo convierte en objeto de investigación.

### Sitios, redes, archivo

*El gran teatro del mundo* se presenta –y sin duda lo es- como un programa de radio, que, no obstante, tal condición, se ha visto trastocado, producto de las nuevas tecnologías y sobre todo de las redes sociales que construyen la cultura contemporánea. Trastrocamiento siempre relativo, habida cuenta de que su impronta más decisiva sigue siendo la elaboración y la escucha radiofónica. Es decir, la producción de un anacronismo que, no por serlo, deja de tener sentido para las personas.

En efecto, el programa se inscribe en una franja ininterrumpida de emisión radial, a la vez que recurre al encuentro con invitados o invitadas que en principio responden a preguntas, comentarios u observaciones que, una maestra de ceremonia o conductora, se encarga de guiar.

Se produce así, un entramado interesante debido, por una parte, al soporte mismo de la radiofonía -la que comparte con la industria cultural varias de sus características principales- y la tematización de una disciplina que continúa, pese a todos los cambios producidos en su historia, anclado a un trabajo corporal, artesanal y material.

Ejes de diálogo que imaginan, por otro lado, un auditor o auditora implícito (en las más canónica de las tradiciones de los estudios literarios) que, más allá de la abstracción de que tal mensaje llega a todo el mundo, este se sitúa en un universo (in)determinado. (In)determinación que requeriría una investigación para situar y conocer a esa escucha de una manera más clara; cuestión que, por cierto, excede las capacidades y objetivos del programa mismo, y por ahora también los objetivos de estas notas.

Antes bien, *El gran teatro del mundo* cuenta con una serie de plataformas, tales como *Facebook*, *Instagram* y hasta un canal *youtube*. También cuenta con una serie de *Podcasts*, albergando de igual modo parte importante del material realizado hasta ahora en el sitio en línea de la emisora.

De igual manera, se puede interactuar con el programa en directo con un número de *wsp*: +569 20213207. Esto último desde una tecnicidad de última generación, pero cuya modalidad corresponde a una vieja tradición radial que se hacía vía telefónica en una interesante interacción con lo/as oyentes.

De todas estas plataformas *youtube* resulta la más condicionada en sus posibilidades técnicas por una utilización que solo hace escuchar un programa radial, siendo que esta es, en lo principal, una dirección de reproducciones audiovisuales.

Podría alegarse que ello significa un desaprovechamiento de un medio más complejo. Sin embargo, puede resultar, por lo mismo, interesante al tener la oportunidad de reproducir una sesión al momento que se realizan otras actividades cotidianas. En tal sentido *youtube* resulta un aliado en la escucha radiofónica que puede sorprender y cautivar a alguien que, buscando allí algún trabajo o expresión audiovisual, se encuentra con las voces del gran teatro del mundo.

En fin, plataformas que no solo diseminan cada uno de los acontecimientos semanales en tiempo diferido, sino que estos pueden ser consultados, detenidos, transcritos, imprimidos y hasta rearmados de un modo diferente por parte de lo/as usuario/as.

Es decir, que estos distintos estrados digitales, redoblan sus contenidos y formas descentrando la sola idea de radiofonía, en cuanto expresión auditiva temporalmente situada.

Todo esto en el entramado que crean esas mismas tecnologías, las que, como nos lo ha dicho Jesús Martín-Barbero, remiten no [solo] a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras. Agregando luego que

radicalizando la experiencia de des-anclaje producida por la modernidad, la tecnología deslocaliza los saberes modificando, tanto el estatuto cognitivo como institucional de las condiciones del saber, y conduciendo a un fuerte emborronamiento de las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, naturaleza y artificio, arte y ciencia, saber experto y experiencia profana. (Martín-Barbero, 2002, p. 80)

Así, este programa de radio es un asunto excéntrico y hasta podría dudarse de tal condición, aunque de manera paradójica siga siendo y en lo fundamental, radio.

Lo que hasta hace muy poco era solo una especie de experiencia *acousmática*<sup>4</sup>, hoy se presenta como una práctica multisensorial, menos por el mensaje mismo, que por las circunstancias y la utilización que se hace de él.

Esto debido no solo a los aparatos y las nuevas sensibilidades que se han señalado, sino también a las tematizaciones, las que discurren por las dimensiones de la expresividad, la experiencia y la creatividad.

Cabe señalar que, en tiempos de pandemia los programas se hicieron vía *zoom*, lo que remarca esta posibilidad abierta a distintos lenguajes; dejándolos, una vez más registrados en términos audiovisuales para la utilización contemporánea de las gentes en esta nueva era de la reproductibilidad mecánica. Una era en donde, pese a todo, la masa no solo puede seguir siendo retrógrada frente a Picasso y adoptar una actitud progresista frente a Chaplin, como lo señalara Walter Benjamin, sino que además puede construir su experiencia más allá de su papel de receptora. (Benjamin, 2000, p., 301)

4 Acusmático, acousmático. (Del gr. , `dispuesto o acostumbrado a escuchar'.) adj. Denominación de los discípulos principiantes de Pitágoras, a quienes, durante un período de prueba de cinco años, no se permitía ver al maestro, sino solo escucharle detrás de una cortina. Ú. t. c. s. Registrado solo en pl. <https://www.rae.es/tdhle/acusm%C3%A1tico>. Consultado en noviembre de 2022.

Experiencia hecha, como sabemos, de manipulaciones, contrasentidos, *zapping* e hipertextos, que hoy puede realizarse de forma retrógrada -siguiendo la terminología del mismo pensador alemán- frente al teatro postdramático, pero progresista respecto a los usos de las nuevas tecnologías.

Incluso y aunque parezca escandaloso, como una experiencia de avanzada en relación a las formas de los videos clips o la misma publicidad que recurre muchas veces a todo tipo de elaboraciones estéticas.

Habiendo dicho esto, correspondería estipular y en la misma línea, que una parte importante de todos los programas grabados, que no se han perdido, han sido admitidos desde el año 2020 en *Chile Escena. Archivos y Documentación del Teatro*, perteneciente a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile<sup>5</sup>.

Allí, ese rico material sonoro, es atesorado, consultado e investigado. Hecho que refuerza, una vez más, la idea y el hecho de que el teatro no se reduce, ni a un asunto de artistas arriba del escenario, ni a quienes lo experimentan desde las butacas o desde la recepción en el famoso convivio tan caro a Jorge Dubatti. (2012).

El teatro es, en tal sentido, un gran teatro del mundo, no solo por la presentación de la persona en la vida cotidiana de la que hablara Erving Goffman (2012), ni tampoco en exclusiva por corresponder a una de las tantas manifestaciones artísticas realizadas por quienes en términos sociales son investidos de tal condición, sino también por los miles de vericuetos en donde se aloja –a veces de forma más que silenciosa- en el cuerpo social. Sean, tales vericuetos, materiales o inmateriales, analógicos o digitales, archivísticos o de repertorio, como diría Diana Taylor. (2015)

Así es como, se debe confirmar la idea de la existencia del archivo teatral, en un país como el nuestro, más allá de un lugar físico, ordenado en términos convencionales. O, si se quiere, por encima o en paralelo a una estructura nacional que, como sociedad laica, sería deseable tener. Este existe, se nos ha dicho, como aparato simbólico

en tanto el teatro ha formado una tradición que permite decirse a sí mismo, situarse y generar enunciados. Esto se debe a que, a pesar de la fragmentación de los materiales, estos existen en parte y en la medida que han sido comentados o referidos por el medio teatral, antologados y valorados; así se puede hablar de autores, poéticas, montajes y dramaturgos centrales. (Gutiérrez, 2017, p. 41).

Enunciado importante de proyección académica que debe ser tomado en cuenta, en especial, cuando nos atenemos al material sonoro de *El gran teatro del mundo*. En él, como vemos, se conversa, se habla, se expone respecto no solo de las dramaturgias sino también, aunque sea en sordina y en un muy segundo plano, en relación a escenografías, vestuarios, sonidos, iluminaciones y maquillajes.

5 Chile Escena. Archivos y Documentación del Teatro, Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://www.chileescena.cl/#/fondos/5f737d7cf6d8a32d2bea02ae>. Consultado en enero de 2023.

Mas, también este almacenamiento sonoro y cultural impone pensar respecto del concepto y la práctica del poder, ya que los archivos “tienen que ver con la imposición de control y orden sobre las transacciones, acontecimientos, personas y sociedades a través del poder legal, simbólico, estructural y operacional de la comunicación documentada.” Nada de esto es, ni mucho menos neutral o carente de jerarquizaciones u omisiones ya que “[...] algunos pueden permitirse el lujo de crear y mantener registros, y otros no; que ciertas voces serán escuchadas y otras no; que ciertos puntos de vistas e ideas sobre la sociedad serán privilegiados y otros marginados.” (Schwartz y Terry, 2002, p. 17).

Considerando tal planteamiento es que habría que consultar y escuchar los programas grabados que interesan acá. Escuchar los sentidos y las maneras en cómo se transmite lo grabado, pero, sobre todo, prestar atención, aunque sea paradójico, a lo no dicho. Los silencios pueden eventualmente estar acompañados de silenciamiento, sean estos hechos adrede, sea por omisión, en especial en sociedades donde es escasa todavía la cultura del patrimonio como bienpreciado.

Demás está decir que, toda esta información que se entrega, sobre todo respecto de las redes, el archivo y las otras formas de almacenamiento y memoria, es inestable y provisoria, consecuencia de la fugacidad y desvanecimiento de la solidificación que solo en un momento puede parecer estable, en razón de los cambios y transformaciones de las tecnologías.

### **Conducción, animación, locución**

Por su parte *El gran teatro del mundo* es conducido por María Olga Matte quien, desde sus diferentes facetas profesionales logra imprimirle al programa un cariz de diálogo informado, consecuencia de un conocimiento profesional y académico, tanto de la actuación, como de algunas de las particularidades técnicas que determinan el teatro como arte.

Profesora de castellano titulada en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación con un magíster en lingüística y otro en literatura. Cuenta, además, con estudios de teatro en Francia, graduándose luego en la Escuela de Fernando González; desempeñándose de igual manera como académica, actriz de cine y hasta de *doblaajista*.

Actividades y oficios que convierten su figura en una verdadera activista cultural, que de alguna manera hace periodismo sin hacerlo. O lo que sería más justo decir: que hace periodismo especializado y de calidad, menos por una formación de calificación en el rubro, que por un saber y una experiencia desde el interior mismo del oficio teatral.

En efecto, tales conocimientos, permiten que el programa mantenga siempre un nivel de especialidad, sin caer, por cierto, en lenguajes crípticos o nociones oscuras para quien escucha.

Todo ello acompañado de un manejo de voz poco usual en nuestro medio, toda vez que con una dicción impecable y un pronunciar claro y preciso permite contener –en el doble sentido de tener dentro y detener– las ideas que se le transmiten al o la invitada para que ella o él, las desplieguen en un verdadero diálogo.

Ideas que son preguntas, pero también directrices guiadas por una cierta concepción del teatro, tal cual se ha comentado.

Ese hablar se destaca sobre todo en un país como Chile en donde la sonoridad y el tono de voz son más bien agudos y en muchos momentos poco nítidos debido a una cierta falta de modulación. Asunto que fuese remarcado por la actriz Carmen Barros en el programa del primero de junio de 2015. El chileno, ha dicho, tiende a bajar las entonaciones y a tener mala modulación, consecuencia de ser flojo y regalón, dueño de una falsa timidez<sup>6</sup>.

De allí que la voz firme y dueña de inflexiones que reducen al mínimo los sonidos ambiguos, producto del trabajo de locución que ha realizado su administradora radial, le entregan un verdadero sello de marca al *Gran teatro del mundo*.

Sello imprescindible en un medio en donde la voz suele ser la encarnación de mensajes, ideas y de corporalidades que, con sus respiraciones, movimientos, emociones e inquietudes, logran conexión con un auditorio que se ha consignado indeterminado.

Unos oyentes que pueden conectarse con el programa, desde la vida cotidiana y hasta desde la rutina del trabajo, incluso desde el automóvil en movimiento.

Ya lo había adelantado Walter Benjamín en 1930 ó 1931 respecto de esta dimensión de la radiofonía diciendo que “es la voz, la dicción, el lenguaje —en otras palabras, el lado técnico y formal— lo que en muchos casos hace inaguantables para el oyente aun las más valiosas exposiciones, del mismo modo que en otros casos, menos frecuentes, pueden atraerlo con los temas que le son más ajenos.” Agregando con ironía que “hay locutores a los que les escuchan hasta los partes meteorológicos.” (Benjamin, 2014, p. 324).

En especial desde su oficio de profesora —aunque no solo desde allí— y en un guiño a Roland Barthes, podríamos decir que su palabra y la de sus invitados e invitadas, es acá la equivalencia de un escritor. Es decir, de alguien cuyo propósito, al usar la voz y hacer que otros la usen, es dar testimonio, explicar, enseñar; instrumentalizarla en pos de comunicar e informar. La voz, para seguir con el parafraseo, soportaría un hacer sin constituirlo.

Pero también, ¿por qué no? tratándose de temas artísticos, varias de las locuciones y charlas podrían deslizarse hacia lo que el mismo Barthes llamó el oficio de escritor. Esto es, alguien, cuya capacidad sería la de absorber radicalmente el *porqué* del mundo en un *cómo decir*. (Barthes, 1967)

En fin, María Olga Matte, expone, presenta, estudia antes de conversar y en muchas ocasiones inicia el programa citando al propio entrevistado o entrevistada.

Se podría decir que conduce en el sentido más hondo del término, como quien acompaña a alguien a otra orilla para que se encuentre con un paisaje que lo/a reconoce como si fuese la primera vez. Así, la conductora pregunta, propone, insinúa y explica para que, el o la invitado/a despliegue una narración hecha de retazos de expectativas y pedazos de convicciones.

6 <https://www.listennotes.com/es/podcasts/el-gran-teatro-del-entrevista-a-carmen-a%C3%ADda-sUjr8Bi0bzg/>. Consultado en junio de 2023.

Evidentemente la calidad de la voz y la preparación profesional de María Olga Matte no aportan per se a un análisis en relación al programa de radio. Este sigue siendo un objeto digno de atención analítica más allá de tales particularidades. Asuntos que, sin negar lo anterior, faculta para reconocer que estas le entregan una tonalidad al programa que determina algo de su materialidad expresiva. Materialidad -una vez más- entrecruzada con la perspectiva de entrevistar, consultar, dialogar y citar figuras artísticas, que en general, responden al oficio de la actuación, la dramaturgia o la dirección teatral.

Son ellos y ellas y en especial los actores, quienes han sufrido según lo expresa Patrice Pavis, la situación histórica de ser en algunos momentos, adulados y mitificados, convertidos por tanto en monstruos sagrados; para, en otros momentos, ser menospreciados y percibidos con una desconfianza casi instintiva. (Pavis, 2008, p 33).

Quizá sea esa centralidad, ambigüedad y paradoja la que hace que un programa radial que, pese al título del *gran teatro del mundo*, esté centrado en esa figura, sin la cual, como alguna tradición explica, no hay teatro.

Sin duda la personalidad del artista teatral es indispensable para producir parte esencial de esta maquinaria artística.

No obstante, tal maquinaria lo excede con mucho; lo cual, lejos de disminuirlo en su aparición social e histórica, lo que hace es reafirmarlo en su singularidad y desde allí convertirlo en sinónimo absoluto de teatro.

## Conclusión

Estas notas han querido contribuir a la comprensión de que el teatro no es una cuestión exclusiva de artistas dedicados al trabajo que se realiza sobre un escenario. De ello da cuenta, entre otras, las mediaciones que, desde un ángulo propio, participan en la construcción de un arquetipo de teatro, entendido como un arte moderno y contemporáneo.

De igual modo, se ha propuesto la idea de que un programa de radio dedicado al teatro y situado en una emisora universitaria en un país como Chile, participa de un paradigma de tal disciplina artística, contribuyendo a conformación de un bucle cultural de movimiento constante.

Así es como se espera contribuir a una reflexión que alimente el campo de los estudios teatrales o la teatrología en Chile, que al decir de Andrés Grumann, no cuenta aún con un lugar de enunciación disciplinar claro y articulado, consecuencia, según lo expone, al carácter profesional volcado a la actuación que ha tenido la tradición universitaria chilena. (Grumann, Barría, 2019).

Enclaustrados todavía en un paradigma restrictivo del teatro, tal campo se ha visto tironeado, menos por los estudios académicos, que por las circunstancias sociales que desbordan, con su impaciencia y hasta con sus jirones de violencia, las ideas que de forma tenaz los mantienen girando sobre un eje de restricción epistémica.

Circunstancias que exigen, no solo ahondamiento respecto de las dimensiones que ya se estudian, sino expansión comprensiva de las artesanías, medios, mediaciones y recep-

ciones que van construyendo un fenómeno cultural como el teatro. Pero también comprendiendo y trabajando las teatralidades y performatividades que arman la vida social: vida cotidiana, expresiones y marchas políticas, eventos y fiestas deportivas o religiosas.

Resulta evidente que estas notas deben seguir permitiendo el desarrollo de pistas de investigación y desahogo universitario para no quedar atrapadas en un juego pirotécnico de simple iniciación académica.

El profesor Marcelo Islas se permitió señalar, cuando este trabajo era solo una ponencia, que esto mostraba que se tenía la saludable práctica de mirar el teatro desde fuera del escenario. Sí, me parece saludable, no tanto por una cuestión de sanación particular, sino también por saneamiento intelectual que nos devuelva la capacidad de asombro frente a los sedimentos semánticos y los pliegues materiales de un arte como el teatro.

Posición que no deja de ser política, toda vez que lo que se busca es problematizar lo teatral en sus innumerables figuras representativas o referenciales. Experimentar a la manera que entendía Octavio Paz la pasión crítica (Paz, 1990). Es decir, como una entremezcla entre una dimensión intelectual, analítica y una sensible, no exenta de un nivel de arrebatos y delirio.

Pasión y crítica, para desmarcarse del pensamiento que concibe a las artes escénicas o cualquier expresión artística como un fenómeno que simplemente se amolda a una visión aséptica, y por ese concepto, constriñéndola a un falso acomodo placentero y desinteresado.

En un registro distinto, aunque no distante, se puede cuestionar la expresión recurrente de que el teatro es un espejo en el cual la sociedad se ve reflejada.

Sería más adecuado pensar que el teatro -en especial cuando se considera de la forma que estas notas lo piensan- contribuye a la configuración esencial de la sociedad misma. Dicho de otro modo: el teatro no se ubica frente a la sociedad para devolverse una imagen, sino que se encuentra anidado en sus mismas entrañas expresivas., configurando parte de su identidad e identificación. Comprendiendo por lo primero aquello que se es y por lo segundo, aquello que se quiere ser.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1967). "Écrivains y Écrivants". En *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W., (2014). *Radio Benjamin*, Traducción: Joaquín Chamorro Mielke Edición: Lecia Rosenthal Editor digital: TitivillusePub base r1.2. [https://www.academia.edu/69492248/Walter\\_Benjam%C3%ADn\\_Radio\\_Benjam%C3%ADn](https://www.academia.edu/69492248/Walter_Benjam%C3%ADn_Radio_Benjam%C3%ADn). Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- Benjamin, W., (2000). "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". En *Œuvres III, Paris* : Gallimard.
- Bourdieu, P. (2003). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Cortés, A., (2019). "María Olga Matte. El Gran Teatro del Mundo". En *Apuntes de Teatro* (144), 149-152.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J., (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- Goffman, E., (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Grumann, A. Barría, M. (2019). "Devenires del campo teatrológico en Chile: entrelazamientos teóricos con la trayectoria de Juan Villegas". En *Apuntes de Teatro* (144), 19-28.
- Gutiérrez, P., (2017). "Archivo como dispositivo para desde la escena. La experiencia de Fulgor de TNT". En *Apuntes de Teatro* (142), 34-50.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Edición.
- López Pichipil, P., (2022). "Radios universitarias. El lugar donde ha resistido la mirada pública de los medios en Chile". En Raúl Rodríguez Ortiz (Edit.) *100 años de la radio en Chile*, (230-251). Santiago, LOM.
- Martín-Barbero, J. (2002). *La educación desde la comunicación*. Argentina: Norma.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S., (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Norma.
- Montenegro Armijo, C., (2022). "De la lectura de diarios al contenido multiplataforma. La evolución de la radio informativa". En Raúl Rodríguez Ortiz, (Edit.) *100 años de la radio en Chile*, (86-123). Santiago, LOM.
- Paz, O., (1990). *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós: Argentina.



Rodríguez-Plaza, P. (2011). *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot*, Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.

Rosales Mateo, (2002). *Estética y medios de comunicación. Sueños que el dinero puede comprar*, España: Tecnos.

Schwartz, J. M., y Cook, T., (2002). Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory, *Archival Science. Archivos, Documentos y Poder: La formación de la memoria moderna*, (vol. 2), 1-19.

Taylor, D., (2015). *El Archivo y el Repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.