

# RAZONAMIENTOS Y DESVARÍOS EN TORNO A LA PEDAGOGÍA TEATRAL

## REASONING AND NONSENSE REGARDING DRAMA PEDAGOGY

Carlos Araque\*\*

*\*\* Antropólogo,  
Universidad Nacional  
de Colombia.  
Especialista en Voz  
Escénica, Especialista  
en Ciencias de la  
Educación, Máster en  
Resolución de Conflictos  
y Mediación. Docente  
Universidad Distrital  
"Francisco José de  
Caldas" - Bogotá.*

### RESUMEN

El artista como el pedagogo desdramatiza las situaciones en las que se ve comprometido, no ve su labor desde una posición de desventaja o de sacrificio, para ello debe experimentar en todos los niveles, tanto a nivel personal, como a nivel grupal y social. El pedagogo y el artista aprenden un saber ser-hacer, pensando, problematizando, criticando, por ello no puede ignorar lo que sabe, no puede desconocer con lo que cuenta, y no puede negar lo que es, debe esforzarse para comprender las situaciones vividas, La persona formada para el teatro y en el teatro entiende la sociedad como algo que se transforma, que cambia, que muta, e incide en estas transfiguraciones. Hablo de maestros capaces de una continua formación, en la cual se reconocen didácticas, métodos, escuelas, teorías, pero sobre todo nuevas y renovadoras perspectivas de enseñanza-aprendizaje. Hablo de maestros que todos los días están dispuestos a aprender, a investigar a desechar y a retomar, a dejarse influenciar por el conocimiento contemporáneo, pero sin negar las raíces, sin desmeritar lo que la humanidad ha producido en su campo de saber.

### PALABRAS CLAVE

Pedagogía, didáctica, sociedad, investigación, conocimiento.

### ABSTRACT

The artist, much like the pedagogue, undramatizes the situations in which he/she is immersed, without seeing his/her labor from a position of disadvantage or sacrifice; he/she must experience it on a personal, collective and social level. The pedagogue and the artist learn being-doing knowledge, thinking critically, questioning, without ignoring what they know, they can't hide what they have, and they can't deny what they are. Instead, they must comprehend their experiences, the person formed for the theater, and in theater they understand society as something that transforms, that changes, and that mutates and influences these transfigurations. Referring to teachers capable of a continuous education, in which they recognize didactics, methods, schools, theories, but above all new and renovated teaching-learning perspectives. Professors that are willing to learn, research, throw away and retake every day, which are willing to let themselves be influenced by contemporary knowledge, but without denying roots, without looking down on what humanity has produced in their field of knowledge.

### KEY WORDS

Pedagogy, didactics, society, research, knowledge.

---

\* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, 2009.  
Recibido: mayo 14 de 2009, aprobado: julio 11 de 2009

## A. DE DIDÁCTICAS Y PEDAGOGÍAS

Quisiera emplear una definición simple y elemental de didáctica, para entenderla como el arte de enseñar, y referirme a lo didáctico como lo propio, lo adecuado para enseñar o preparar para la vida profesional. Es claro que esta no es la única ni la más acertada definición de didáctica. Desde la misma perspectiva, la pedagogía la podemos comprender como la ciencia que se ocupa de la educación y de la enseñanza, con claridad y argumentación. Por su parte el pedagogo es el que enseña o instruye, el que tiene como profesión educar, formar y preparar, pero el pedagogo también es el que acompaña a otro en un proceso, que lo lleva, que lo conduce y que le muestra múltiples opciones en su camino hacia la preparación y formación.

Siguiendo estas definiciones elementales, una pregunta que podemos hacernos es ¿qué podemos entender por pedagogía en el teatro?, y respondernos de manera esquemática que es el arte de enseñar bien el teatro, pero también es la ciencia de enseñar un proceso teatral. Así que la pedagogía es el arte, que es lúdico, libre, intuitivo, pero la pedagogía también es la ciencia de enseñar el arte del teatro y si es la ciencia necesariamente hay que sistematizar, organizar, analizar, debatir, pronosticar, comprobar, etc.

Carlos Vázquez en su artículo "Pedagogía Teatral", publicado en la Revista *Mímesis* No. 3 del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad de Guadalajara, se aproxima a ella en los siguientes términos: *"Conocimiento destinado a instituir los modos de acción que constituyen*

*un sistema de educación y que se asienta en un conocimiento interdisciplinario"*. Finalmente la pedagogía en artes escénicas es también un método educativo, un modo de acción que tiene características de disciplina con enfoques multidisciplinarios, que interrelaciona la práctica y la teoría de múltiples formas y posibilidades, y para lograr esto hay necesariamente hay que recurrir a métodos de las ciencias sociales y de las aéreas nemotécnicas.

En un intento, riguroso, arriesgado, y propositivo, el doctor Vázquez define la Pedagogía Teatral como: *"Un conjunto de conocimientos saberes-haceres, especializados y articulados interdisciplinariamente que dictan los modos de pensar-reflexionar, planificar-programar, accionar-activar, observar, estudiar, evaluar procesos, problematizar-conceptualizar y producir-construir las competencias profesionales de la enseñanza y aprendizaje de los sujetos, objetos, agentes y medios, en el ámbito de la educación artística teatral y en el contexto sociocultural en que ésta se desarrolla"*.

Esta definición me parece elocuente y apropiada y con niveles de interpretación apreciables. El autor hace una disertación extensa sobre cómo desmenuzarla y entenderla desde un punto de vista tanto teórico como conceptual. En términos contemporáneos uno podría decir que su definición apunta hacia la idea de pretender formar personas competentes en la actualidad, que puedan desenvolverse con idoneidad, responsabilidad, flexibilidad y ética como profesionales del teatro. Como comparto este criterio, creo que no se hace necesario que la defina de otra forma, pero sí es importante debatir algunos conceptos,

pues como su definición los contiene, es justo reflexionar sobre ellos desde otras miradas y bajo otras perspectivas.

Por ejemplo, el concepto de competencias se ha vuelto un referente universal para todas las labores y oficios, existen por lo menos unos cuarenta diccionarios sobre competencias, y unos cuantos millares de artículos que definen posturas y postulan sobre el tema. Volviendo a la elementalidad uno puede partir del concepto de que competencia es “querer saber hacer en contexto”. Es claro que esto lleva a otras preguntas, por ejemplo, ¿cómo se define el saber, cómo se define el hacer, y en qué condiciones nos remitimos al contexto, o de qué contexto estamos hablando? Como se puede apreciar la metodología empleada en este artículo es la del laberinto, el cual nos permite caminos, senderos, bifurcaciones, atajos, encrucijadas, pero nos esconde la salida. Se trata entonces de problematizar, de detonar, de incentivar al debate, y nos enfrenta ante la posibilidad de decir algo, de hacer algo.

Preguntémosnos, no para responder con certeza, sino para entrar en la lógica del laberinto: ¿qué es ser competentes, qué es saber hacer, qué es pensar, reflexionar?, ¿en que consiste manejar el conocimiento? Digamos que ser competentes en términos académicos es saber hacer, saber ser, saber saber, saber pensar, saber conocer, saber problematizar, etc.; es decir, el saber está en el centro de estas definiciones. Saber es tener conocimiento del tema, del oficio, de la disciplina, para emplearlo, transformarlo, cuestionarlo, y es claro que el saber es manejable y manipulable según los intereses de quien lo promueve

y de quien lo necesita. Pero no se trata de adelantarle un debate o cuestionar el saber, sólo de entender cómo lo vamos a definir cuando lo ponemos en el centro de las competencias que la pedagogía teatral requiere en la actualidad.

Para saber hay que formarse y formarse es preparar y prepararse para un oficio o disciplina, y ese es el paradigma; la gran cuestión es formarse para ejercer la profesión, y uno puede formarse a nivel profesional, a nivel pos universitario, a nivel pregrado técnico, y como es lógico no podemos descartar una buena formación lograda con la práctica y con el empirismo. Pero, ¿qué implica en la actualidad formarse para ser socialmente aceptado, cuando cada escuela enseña y difunde un método, un sistema, una técnica y algunas propugnan por un conocimiento teatral de carácter universal, donde confluyan todas las teorías y todas las prácticas? ¿Cuál escuela según sus principios forma los profesionales mejor preparados? ¿Los mejor preparados se hacen profesionales en la práctica y no en las escuelas?

Toda práctica tiene una teoría que la respalda, o mejor no hay práctica sin teoría posible, y en el teatro finalmente todo se reduce a algo práctico y aplicable y es en la escena, sino estaríamos ante una verborrea inútil y perversa. La práctica es el acto en acción de Grotowski, es la partitura accional de Stanislavski, la comprobación epistémica del conocimiento, el carácter y contenido del ser, es el lenguaje corporal, el *habitus*, la cultura, la ideología; la práctica es la calidad de nuestra intervención docente, dependiendo de cómo realizamos las acciones en el aula (práctica), en el escenario, en la vida, es

la calidad de nuestro conocimiento. Pero no es por allí por donde va el debate, es en el tiempo de dedicación, es en la manera como aparecen en nuestro medio los profesionales. Hoy tienen la opción de la escuela universitaria y es a ella que nos debemos como docentes, pero no podemos negar que nuestro oficio estuvo fuera de las universidades por siglos y funcionó muy bien. Tampoco podemos desconocer que muchos grupos, artistas, maestros, personajes, con una práctica cotidiana y concreta aportan teóricamente a nuestro quehacer desde fuera de las universidades.

Por otra parte debemos tener en cuenta que por más esfuerzos realizados en el arte y en el teatro, aún no hemos superado el viejo debate de si el artista se hace o nace. Puede resultar pusilánime este debate, pero todos los que hemos ejercido como pedagogos sabemos que en las academias, existen personas que trabajan todos los días, son disciplinadas, se esfuerzan, están atentas, entienden y sin embargo no logran los objetivos planteados en cada uno de los programas; y por otra parte somos conscientes, y hemos tenido al menos un caso, en el cual el estudiante es indisciplinado, no asiste, no prepara las labores, etc., y sin embargo logra los mejores objetivos. ¿Esto pone en duda la enseñanza en artes, o pone en duda nuestros métodos de enseñanza? También somos conscientes de que si participamos de un modelo académico, la formación teatral debe ser de alguna manera sistemática, debe entenderse como un proceso, debe haber un proceso que conduzca al conocimiento, al manejo y a la “utilización” (me perdonan la palabra) de las herramientas que requiere el oficio.

Es decir formamos dentro de un proceso y lo que intentamos reconocer y evaluar es el proceso práctico, así los resultados no sean los mejores.

Los que laboramos en el medio universitario y operamos por medio de modelos académicos, debemos contemplar las condiciones en las que llegan los jóvenes a nuestras academias y sus posibilidades reales de formación. En escuelas y colegios hace tiempo que se dejó de enseñar a leer e interpretar un texto, mucho menos se dedica tiempo a comprender una obra de teatro y ni que hablar de leer clásicos de la dramaturgia o de la literatura, para hacer análisis profundos de sus escritos. Es decir, quienes estudian actuación o dirección no cuentan con una base cultural indispensable para ejercer su oficio.

La educación artística en nuestros países no es prioritaria, no es importante, pues no satisface necesidades fisiológicas primarias y sin ella se puede subsistir. El arte no se entiende como una actividad vital para la configuración, transformación y consolidación de la sociedad, así que no podemos esperar que la educación básica de primaria y secundaria le entregue a los jóvenes los elementos necesarios y las bases fundamentales para llegar a ser artistas que vivan dignamente de su oficio y puedan aportar a la configuración de la cultura y la sociedad. Pero dejemos esto a un lado y centrémonos en lo que está ocurriendo en nuestros centros de formación profesional en teatro.

Son disímiles los caminos que existen para un proceso de formación, y en términos generales, ninguno de ellos

puede apropiarse del derecho de ser el correcto, el válido, el verdadero. Si profundizamos en este criterio diríamos que cada maestro debe generar su propio camino, que está obligado a crear un método, claro ese método debe estar en correlación con el objetivo central de su escuela, y en concordancia con el programa en el cual participa. Es por ello fundamental que las escuelas tengan estudiantes y profesores que compartan un lenguaje común o general; no para que piensen o estén totalmente de acuerdo en los conceptos y prácticas, sino para que cuando se hable de temas específicos, por ejemplo: rol, personaje, suceso de partida, punto climático, entrenamiento, acción, actividad, puesta en escena, atmosfera,... haya un acuerdo, se sepa a qué se hace referencia. Pensemos que si cada maestro maneja un concepto diferente de esas temáticas comunes, la confusión que se genera en los aprendices es total. Si a esto agregamos que por lo general cada maestro tiene su propio estilo, lo cual es inevitable, entonces debemos tener en cuenta que los estudiantes viven en un estado de incertidumbre constante y sus confusiones lo llevan a realizar mal las tareas o a no llevarlas a cabo por falta de entendimiento. Y este entendimiento también se debe a la falta de contextualización de los conceptos, de la ausencia de referentes históricos, a la carencia de marcos teóricos. El concepto de actuación de finales del siglo XIX y comienzos del XX, es tan lejano como el mismo Stanislavski, y sin embargo es tan vigente como su creador; todo depende del contexto en el que se le aborda y de los objetivos que se requieren de él.

Para comprender esto debemos intentar un ejemplo concreto. En todas las escuelas

se maneja el concepto de rol, pero ¿a qué hacemos referencia cuando nos referimos al rol? Para muchos maestros el concepto de rol no se diferencia del de personaje, unos lo entienden como el personaje que un actor puede interpretar exitosamente, para otros es el papel que cumple un personaje en cada una de las escenas, (rol de madre, hija, sirviente, rey, ministro, abogado, etc.), para algunos el rol corresponde al ¿qué haría el actor o actriz en la posición del personaje! ¿Qué haría yo en el momento en el cual Otelo debe matar a Desdémona? Para otros el rol es hacer la lista de las acciones del personaje, y para otros el rol es simplemente intervenir en una acción. No faltan los que entienden el rol como la posibilidad de distinguir al primer actor o protagonista, del actor secundario, varios relacionan el rol con las características físicas y emotivas del personaje: amoroso, déspota, amable, cruel, etc.; unos pocos relacionan el rol con la especialización de ciertos actores y actrices: siempre ejecutan el rol de malo, de diva, de galán, de esclavo, de sirvienta, esto independiente de que sea madre, hermano, jefe, o hija.

Es cierto, no son todas las definiciones posibles y varias de ellas se entrecruzan y se relacionan, pero cuando hablo del lenguaje común, me refiero a que en una escuela los maestros y los estudiantes deben tener claro a cuál de ellas se hace referencia. En este debate la formación de un grupo específico y con un sólo maestro o director tiene ventajas y desventajas. Por lo general en un grupo o en una escuela muy especializada el criterio y concepto que prima es el del director y ello hace que la confusión sea menor, sin embargo es allí donde el concepto de universalidad

se vuelve importante, ya que si bien es necesario tener claridad, puede volverse muy nocivo y dogmático no manejar sino una sola definición o creer que la postura propia es la única verdadera y cierta.

Ahora vale la pena preguntarnos, ¿qué tipo de conceptos y criterios rigen las escuelas en la actualidad? Todos estaríamos de acuerdo en que los procesos de enseñanza en el arte no pueden ser sometidos constantemente a cualquier moda o teoría del momento, pero tampoco se puede desconocer lo que sucede en la contemporaneidad. En nuestro programa, por ejemplo, que está construido a partir del teatro dramático y a partir del estudio y comprensión del texto, aproximación al autor, entendimiento de acciones y situaciones, reconocimiento de los géneros teatrales, construcción de personaje, etc., no podemos escapar a las nuevas tendencias, al teatro alternativo o al teatro pos dramático en donde el texto y el autor no son prioritarios, en donde la acción del personaje es reemplazada por el ser uno en escena, en donde la representación se pone en duda para dar paso a la presentación, en donde es más importante participar que actuar. Señalo esta problemática, porque propicia un debate diario en nosotros y por que nos lleva necesariamente a hacernos una reflexión: ¿Formamos a nuestros estudiantes para un teatro dramático que respeta unos cánones y unos conceptos claramente definidos, o los formamos para el teatro que se practica en la actualidad? ¿Es verdad que al formarlos conscientemente en un modelo establecido y con unos parámetros supuestamente bien definidos, los estamos preparando para un teatro actual donde todas las teorías se bifurcan, se mezclan y se contraponen?

Algunos afirman que quien se forma realmente en un método stanislaskiano juicioso y riguroso, puede responder a las exigencias de cualquier estilo y método, en lo emocional, lo físico, lo crítico, lo intelectual y tiene el don de comportarse adecuadamente en la escena. En nuestra escuela con una visión meramente didáctica, se acentúa el concepto de actuación entendido como la puesta en escena, la comprensión de la situación y la creación de atmosferas; pero desde mi perspectiva basta profundizar sobre la acción, sobre el personaje, sobre la dramaturgia, sobre la situación. Por otro lado, es claro que no es suficiente con que los alumnos aprendan teoría teatral, literatura, historia del teatro, algo de escenotecnia, conceptos de música y canto, hay que garantizar que aprendan la técnica y práctica del teatro, cuyo centro sin lugar a dudas es la actuación. ¿Qué es una teoría y una práctica de la actuación? Quizás, como Grotowski lo planteó, muchas de las investigaciones teatrales y para-teatrales deberían dedicarse al estudio del drama entendido como drao, es decir como unidad mínima de acción.

Como en muchos países en el nuestro los primeros maestros de actuación de las escuelas, surgieron de los grupos en los cuales se formaron empíricamente, su experiencia docente se basaba en la experiencia profesional. Cuando la formación de actores y actrices se convirtió en carrera universitaria, la enseñanza de la actuación cayó en una especie de esquizofrenia didáctica, ya que los resultados tenían y tienen que satisfacer las exigencias académicas reclamadas por la administración de las instituciones. En las universidades a diferencia de los



Obra: "Juegos a la hora de la siesta" Instituto Departamental de Bellas Artes - Cali, Fotografía: Andrés Uribe

grupos y escuelas pequeñas en donde la práctica sigue siendo lo fundamental, los espacios prácticos le cedieron un terreno significativo a las asignaturas teóricas. Surge otra pregunta que puede ser interesante reflexionar sobre ella: ¿Qué es formarse como profesional de la actuación, cuando por ejemplo a nivel universitario es casi una norma que las áreas teóricas han ocupado un espacio significativo, que en la formación empírica, en los grupos y en las escuelas especializadas, correspondía a áreas prácticas? Para nadie es un secreto que a nivel empírico es verdad que las prácticas triplican y hasta cuadriplican en número y tiempo de dedicación a las áreas teóricas.

Vale la pena entonces preguntarnos si estamos formando actores y directores o académicos de educación teatral, críticos, teóricos. Cada día asignaturas como entrenamiento corporal y vocal, dicción, interpretación, pierden espacio académico

frente a otras exigencias. Pensemos en que hoy se hace necesario implementar asignaturas como semiótica, estética, áreas de contextos, historias varias, electivas intrínsecas y extrínsecas, producción, todo esto sin contar proyección, logística, producción, escenotecnia, luminotecnia, vestuario, maquillaje, etc.

Pero por otra parte, constantemente decimos y recalamos que un actor o un director que no conozca a profundidad el contexto en el cual se desenvuelve, que no tenga referentes concretos sobre la historia del teatro a nivel mundial, nacional y local, que no esté actualizado en las corrientes y vertientes teóricas del momento, es muy poco lo que podrá proponer.

Si a esto agregamos que cada día es más grande la fisura que existe entre el medio académico y el medio empírico, para nadie es un desconocimiento que las universidades como instituciones

regularizadas, exigen que sus docentes tengan título y ya no es suficiente con ser profesional de pregrado, ahora hay que tener título de magíster o doctor para poder acceder a la docencia universitaria. Si esto es benéfico o no, aquí no lo podemos resolver, pero lo cierto es que a profesionales empíricos de innegables condiciones prácticas y conceptuales, de experiencia invaluable, de dedicación exclusiva al quehacer, muy rara vez se les emplea en asignaturas prácticas y ocasionalmente dan una cátedra o dictan un seminario, y en ocasiones especiales ofrecen un taller. Son como visitantes o maestros ocasionales, no se les perdona la carencia o ausencia de un título. Esto genera una verdadera esquizofrenia y es por ello que actores y actrices corren desesperadamente a las escuelas profesionales, para obtener un título; si a esto agregamos que para participar en la mayoría de proyectos, convocatorias, programas de estímulo, becas del Estado, subsidios y auxilios, se debe tener título universitario, entonces estamos en un verdadero estado de locura.

¿El maestro en teatro en la actualidad es aquel que tiene un título? Unos pocos maestros reconocidos son los que han logrado concebir y practicar un sistema determinado de creación y con él han creado cierta tradición, cierta tendencia, susceptible de distinguirse de las demás, ¿pero qué pasa con los maestros que no logran ser reconocidos por el medio académico, que no están titulados y no se les tiene en cuenta como docentes de gran trayectoria? ¿Deben por necesidad buscar métodos adecuados de enseñanza, para brindar a los estudiantes una forma de descubrir y crear el teatro? Y

es precisamente en este punto donde la pedagogía y la docencia teatral deben dejar de ser un medio de supervivencia para convertirse en un compromiso, en una responsabilidad social y ética y en una alternativa cultural concreta.

¿Por qué persiste la desconfianza entre los medios profesionales empíricos y los medios profesionales universitarios? Casi hay una separación tajante entre el mundo profesional y el mundo universitario, y es por esto que los egresados de escuelas se ven obligados a formar sus propios grupos, (lo cual no es malo), o esperar que el medio los reconozca como profesionales de oficio, (una práctica constante de entre cuatro y cinco años), es decir cumplir procesos empíricos, o sea hacerse en la práctica. ¿Esto no es contradictorio?

Innegablemente quien ingresa a una escuela profesional recibe una información apreciable y necesaria pero, quizás, ¿no se están disminuyendo las horas dedicadas a la práctica y con ello desmejorándola? ¿Por qué en medios como el cine, el teatro comercial, el teatro de compañía y la televisión se siguen prefiriendo a actores y actrices de formación empírica? ¿Por qué varios grupos profesionales rechazan a los egresados de escuelas universitarias y prefieren formar sus propios integrantes?

Remitámonos ahora a algunas de las características del “sentimentalismo didáctico”. Hablo de sentimentalismo, en la medida en que nos comprometemos emotivamente a asignar una nota, a cuantificar el resultado del proceso de aprendizaje, y esta actitud se argumenta en buscar siempre por parte del estudiante notas exageradas y buenas



calificaciones, donde todo debe ser cuantificable, pero también se ampara en procesos de evaluación complacientes o discriminatorios según la imagen que proyecten los aspirantes y estudiantes. Y sin embargo esto es cuestionable ya que por ejemplo, en relación con los exámenes de admisión, al poco tiempo de haberlos culminado, todos los docentes reconocemos que ingresaron al programa personas con verdaderos obstáculos físicos, emotivos, psíquicos para ser actores y actrices profesionales. Si a esto sumamos que a las carreras de arte y entre ellas a la de teatro en especial, es donde en las universidades, tanto públicas como privadas, se presentan el menor número de aspirantes y que por ende las posibilidades de escoger a los más capacitados no son tan ciertas, tenemos que buena parte de los que ingresan siempre estarán en duda.

En nuestra ayuda viene el hecho de que como docentes sabemos, que un examen de admisión no es más que un acontecimiento fortuito y que no siempre los que mejor lo resuelven, serán los estudiantes más lúcidos, los actores mejor preparados o los profesionales con mayores condiciones. No podemos desconocer que muchas veces también sentimos que un estudiante ha cumplido e incluso ha obtenido buenas calificaciones y sin embargo... dudamos que vaya a ser buen profesional. En mi caso muchas veces no puedo negar que me siento culpable de ver algunos egresados que en vez de dar reconocimiento y prestigio a nuestra institución ponen en duda sus programas y sus metodologías, permitiendo críticas destructivas y descalificadoras.

Se dice que ciertas escuelas preparan actores sólo para acomodarse a las condiciones del mercado, o para que sirvan de comparsa a los protagonistas y primeros actores y estos no son necesariamente egresados de las escuelas, sino de medios sociales específicos, de programas actuales de televisión como los *reality show*, de escuelas de modelaje, de reinados de belleza, de concursos, etc.

En nuestro medio está haciendo carrera un concepto, desde mi punto de vista deplorable y denigrante y es el de "La ética del chisguero", es decir el actor que labora en recreación, en grandes eventos para públicos multitudinarios, en publicidad, en parques de diversiones, en eventos sociales como bautismos, matrimonios, cumpleaños, el actor que es *clown*, malabarista, titiritero, cómico, mimo, es decir todo. Si esto fuera cierto, estaríamos hablando de verdaderos genios, pero sabemos que este activismo actoral, no corresponde más que al rebusque, entonces vale la pena hacernos la siguiente pregunta: ¿hasta dónde es necesaria la formación académica universitaria en actuación, donde el estudiante se prepara durante cinco años, para salir a realizar oficios varios de poca exigencia y de gran aceptación por parte de las masas? Creo que el todero se puede formar en talleres esporádicos y con prácticas absolutamente efectistas, que dan resultados inmediatos y que son probadas universalmente. La escuela entonces debería tener otros derroteros, otros objetivos. Debería exigir otras competencias del egresado, y ellas no serían las aceptadas por el sentido común o por el Estado que sólo ve la posibilidad de formación en el sentido de cumplir las cuotas sociales, en la dirección de cubrir

los mercados. Ese es otro verdadero dilema.

Me pregunto sin embargo si el papel que cumplimos como institución oficial no es el de preparar en las artes escénicas a personas e individuos para que cumplan labores múltiples, como recreacionistas, animadores socioculturales, promotores publicitarios, vendedores divertidos, entretenedores en bares, restaurantes y fiestas, trabajadores ocasionales en parques de diversiones y extras. Es decir formamos a las personas en disciplinas que no son rentables para las universidades privadas, pero que de alguna manera la sociedad requiere que alguien realice este tipo de oficios. Bueno, como docentes tampoco podemos formar personas que no puedan subsistir con su oficio, esto sería perverso. Sí, deben subsistir de su profesión, pero desenvuélvase en el medio que se desenvuelvan, deben marcar una diferencia, deben proyectar una imagen y deben ser reconocidos como profesionales socialmente aceptados, que han cumplido todos los requisitos para ejercer una profesión.

## B. DE PEDAGOGOS Y DOCENTES

Para refrescar el panorama, pongamos ahora en el papel algunos criterios y conceptos sobre pedagogos y docentes y como siempre partamos de una pregunta: ¿Quién debe impartir la enseñanza teatral; el artista, el pedagogo o el teórico teatral? Imposible resolver esta disyuntiva, pero digamos del pedagogo teatral que práctica necesariamente una pedagogía puesta en escena. Es decir, el artista pedagogo sabe ir más allá de las palabras, para vivir y

hacer vivir emociones, sentimientos y situaciones y debe conocer las teorías necesarias para lograr instantes de creación, para que los estudiantes puedan con elementos claros, pasión, entrega, confianza y decisión, emprender la labor de formarse como profesionales del teatro.

El pedagogo teatral transmite un saber, un hacer y un saber hacer con rigor y flexibilidad, criticando y reflexionando sobre su propio proceso, estableciendo un método, un sistema y una forma clara de acercarse al conocimiento. Vale más instalar consignas y reglas claras al principio, para dar a entender todos los elementos nocionales, que tener que aplicar correctivos rigurosos e injustos al final del proceso. El docente propositivo posibilita y permite la apertura a la investigación y a la creatividad con todo el fervor de sus convicciones.

Se debe hacer entender al estudiante a cabalidad, la incompreensión del artista del teatro por parte la sociedad, esto lo prepara frente a cómo debe comportarse en el futuro y poder superar el miedo a comprometerse, el miedo al ridículo. Es necesario entender que para desarrollar la creatividad, muchas veces se es desconocido, negado, rechazado, sólo así se puede encontrar lo que se busca de la mejor forma posible; la enseñanza en el arte está asociada al camino del error, del desacierto, de la equivocación, pero nunca será la aceptación de la marginación. No podemos formar personas esperando de ellas que se entreguen con su práctica y sus principios a las condiciones del mercado y a las exigencias del consumo. Deben incidir en el medio, deben transformarlo, cambiarlo, alterarlo, vivenciarlo con todas

sus problemáticas y, por qué no, generar nuevas alternativas sociales.

El artista como el pedagogo desdramatiza las situaciones en las que se ve comprometido, no ve su labor desde una posición de desventaja o de sacrificio, para ello debe experimentar en todos los niveles, tanto a nivel personal, como a nivel grupal y social. El pedagogo y el artista aprenden un saber ser-hacer, pensando, problematizando, criticando, por ello no pueden ignorar lo que saben, no pueden desconocer con lo que cuentan, y no pueden negar lo que es, deben esforzarse para comprender las situaciones vividas. La persona formada para el teatro y en el teatro entiende la sociedad como algo que se transforma, que cambia, que muta, e incide en estas transfiguraciones. Hablo de maestros capaces de una continua formación, en la cual se reconocen didácticas, métodos, escuelas, teorías, pero sobre todo nuevas y renovadoras perspectivas de enseñanza-aprendizaje. Hablo de maestros que todos los días están dispuestos a aprender, a investigar a desechar y a retomar, a dejarse influenciar por el conocimiento contemporáneo, pero sin negar las raíces, sin desmeritar lo que la humanidad ha producido en su campo de saber.

Meyerhold afirmaba que el arte debe fundarse sobre bases científicas; toda la creación artística debe hacerse conscientemente. Este hacerse consciente remite a niveles de compromiso con la sociedad, con la cultura y con las personas que la configuran. David Mamet afirma que sin técnica, es decir sin filosofía, la actuación no puede ser arte. Las disciplinas del teatro deben aprenderse practicando

con y emulando a aquellas personas que son capaces de emplearlas. Es decir, el aprendiz de teatro no puede olvidar hacia quién está orientado y dirigido su oficio. Para Santiago García, las teorías y las prácticas forman e informan, producen conocimiento y las dos son indisolubles, se cruzan entre sí, por ello es que se debe tener en cuenta que el teatro se analiza como objeto realizado y como proceso de realización. El objeto artístico se presenta como una realidad dialéctica en la cual entran en conflicto los elementos teóricos y prácticos que lo constituyen, y se debe considerar la relación entre lo racional y lo intuitivo, entre el orden y el desorden, entre la organización y el caos.

Konstantin Stanislavski se hizo la siguiente pregunta: ¿Cuál es mi sistema? Y se la respondió de la siguiente manera: *“Mi sistema es el resultado de investigaciones de toda mi vida... He buscado a tientas un método de trabajo para los actores que les permita crear la imagen de un personaje, alentar en él la vida de un espíritu humano, y por medios naturales, expresarlo en el escenario en una forma bella, artística... Los fundamentos de este método fueron los estudios de la naturaleza del actor”*. El maestro nunca se cansó de manifestar que la formación del actor no se podía amparar en fórmulas, y dijo –del aprendiz– que siempre debe estar libre físicamente, es decir preparado para la escena, su atención debe estar infinitamente alerta, es decir concentrado y atento, debe escuchar y observar en escena como lo haría en la vida real, es decir estar en constante comunicación con los otros actores y con el público. Estas son las bases y pilares de un método, y ese método está basado en las leyes de la naturaleza.

### C. LA PEDAGOGÍA TEATRAL A SECAS

Podemos definir de manera simple la pedagogía teatral como el arte-ciencia, (quizás social), de enseñar teatro, y como pueden apreciar son muchas las inquietudes que nos llevan a preguntarnos: ¿cómo se enseña el arte teatral?, ¿cómo se transmite el conocimiento en las escuelas de teatro?, ¿cómo apoya didácticamente el teatro otras aéreas del conocimiento? En realidad la pedagogía teatral poco se ha investigado y requiere de herramientas útiles para que maestros, estudiantes, actores y directores puedan emplearla y adelantar eficazmente los programas académicos, los temas relacionados con el arte escénico y sobre todo procurar cierta claridad de cómo y para qué se enseña teatro.

En términos generales las políticas estatales se concentran en conservar, difundir y permitir algunos programas en donde se enseñe el teatro como algo complementario, sin tener en cuenta cómo se hace y con qué recursos. El teatro en las universidades casi siempre, más que generar conocimiento e incidir en la transformación de la sociedad y la cultura, se ha limitado a una reproducción de información, a un divertimento, a un área complementaria a las consideradas necesarias o vitales y casi siempre termina siendo un ejercicio artístico elitista, en donde priman los estilos de los docentes, las modas estéticas, los interés del mercado y no la búsqueda de un ambiente propicio para su desarrollo y su configuración como una manifestación social, prioritaria para la convivencia, para el bienestar de la cultura y de la sociedad.

Por otra parte, el diseño curricular de las escuelas y colegios de educación básica y media parten de una concepción tradicional de la cultura y de diseños utilitaristas, en donde el arte no juega un papel preponderante; y las pocas actividades pedagógicas teatrales que se adelantan en los centros educativos no responden a una formación integral sino a inquietudes particulares y personales; o en donde se imparte educación escénica como un elemento demagógicamente democrático, que le permite al estudiante supuestamente conocer las diferentes manifestaciones humanas, pero donde se le dice y se le recalca constantemente cuáles son las disciplinas que le permitirán vivir holgadamente y como es lógico entre ellas no se incluye el teatro.

El arte escénico como acontecimiento artístico, social y cultural es una actividad en la que intervienen factores y componentes, tanto materiales, humanos, técnicos, educativos, políticos, filosóficos, económicos y estéticos, por ello es que es una manifestación vital del ser social y del hacer individual. El teatro necesita ser considerado como una de las formas más complejas y que mayores opciones tiene de proponer alternativas en los procesos pedagógicos.

Concebido como actividad académica el teatro tiene una enorme cantidad de variables: como elemento introductor de nuevos procesos sociales, verdaderas alternativas para la educación, propuestas insospechadas en el campo de la actuación social y teatral, concretas direcciones en la solución de problemas, organizador de grupos con miradas futuras y propositivas para la colectividad. Visto desde esta

perspectiva el teatro es un complejo de prácticas especializadas: materiales, sentimentales, emocionales y cognitivas, que pueden consolidar la comunidad, que le aportan directamente en su diario proceder y que le permiten una visión hacia el futuro.

Por esto la enseñanza del teatro en la educación básica y media, se convierte en una necesidad perentoria, ya que una buena aplicación de la pedagogía teatral influiría significativamente en la solución de múltiples problemas existentes que perviven en la sociedad, acrecentados y constituidos como praxis social, amparados en una inhibición impuesta como práctica académica y a la que están sometidos nuestros estudiantes en sus diversos procesos de formación.

Es posible que la sociedad tarde en comprender que si bien se puede vivir sin teatro, necesita de él para generar nuevas alternativas sociales y culturales. El teatro ha tenido para la humanidad la noble tarea de mostrarle caminos que se bifurcan, formas de comportamiento de los que mucho se puede aprender, comportamientos sociales que si se analizan con cuidado serían una solución palpitante a los cientos de problemas que la economía, el derecho, la filosofía, la política, la ciencia no han podido resolver.

Para plantear en la actualidad una nueva interrelación entre el teatro y la academia, vale la pena reflexionar cómo se hace fundamental crear vínculos entre los espacios de creación y los lugares donde la academia desarrolla su actividad y sus discursos y para hacerlo utiliza constantemente términos, criterios y

aspectos teatrales, por ello se habla de actor social, de escenario de operaciones, de taller comunitario, de escena cultural, de cultura del espectáculo, de rol social, de puesta en escena o puesta en marcha, etc. Sin ir más lejos, la sociedad actual implementa la terminología teatral, pero desconoce su origen, utiliza sus innovaciones, pero niega sus aportes.

Una ciudad que acepta convivir con el arte escénico se cualifica en su multiplicidad orgánica de manera coherente y democrática. El teatro como la academia se disfruta en complicidad más que ningún otro arte, por su comunicación directa y su manera lúdica de provocar regocijo, agitación emotiva y otras reacciones esenciales de la naturaleza humana. El arte y la formación sensible, abiertamente pedagógica, le aportan al tejido social un sedimento que mejora la calidad de vida y fortalece la autoestima en el desequilibrado panorama político, cultural y artístico de nuestra América.

#### D. SOBRE TEMAS Y TEMÁTICAS

Llegó el momento de relacionar los temas que en principio puede abordar la pedagogía teatral. Como sabemos es una reflexión sobre el mismo oficio, sobre su condición como arte y como ciencia, sobre sus posibilidades didácticas, sobre su sistematización, sobre sus metodologías y sobre todo sobre la evolución de sus procesos.

Pero la pedagogía teatral para ser real no se puede limitar a una reflexión endógena, debe por necesidad debatir, reflexionar y concretar postulados sobre

políticas culturales y políticas teatrales. Cuando hablamos, por ejemplo, de que a los Estados no les interesa implementar en la educación básica y secundaria una propuesta pedagógica teatral, estamos remitiéndonos a políticas culturales y educativas. Cuando reconocemos que los presupuestos destinados en las universidades para la formación actoral son paupérrimos y en muchos casos denigrantemente desconcertantes, estamos remitiéndonos a políticas culturales y teatrales. Cuando, por ejemplo, observamos que nuestros egresados no tienen áreas de desenvolvimiento como profesionales, que les permitan vivir dignamente, estamos hablando de políticas teatrales y culturales. Es posible que la crítica que le hacemos a nuestros egresados de convertirse en todos, en recreacionistas, en actores imperfectamente versátiles, corresponda al comportamiento que tienen que asumir para responder a una política teatral de Estado.

En realidad estamos comprometidos con la revisión de los programas de apoyo, con el análisis minucioso de las famosas becas de creación, con el necesario debate que se debe dar a los programas de estímulos al arte escénico que ofrecen nuestras instituciones culturales oficiales. Pero también debemos poner el dedo en la llaga en cómo la empresa privada maneja la cultura del espectáculo, en cómo el Estado se asocia con la gran industria artística para evadir sus responsabilidades y fomentar un mercado desigual. ¿Por qué todo debe ser empresa productiva en la actualidad? ¿No tenemos el derecho de, como seres humanos, disfrutar y gozar del arte sin que haya dinero de por

medio? Quizás detrás de estos programas descubramos unas políticas culturales, con orientaciones precisas y con objetivos concretos que favorecen ciertos sectores de la población y que defienden los intereses de empresas y familias determinadas.

No se trata de regresar a los antiguos debates de los años setenta, pero para buscar un equilibrio social y cultural, debemos tener en cuenta que no sabemos por qué extraña circunstancia en promedio, más jóvenes quieren ingresar a estudiar teatro y a formarse como actores y directores, aún a pesar de las circunstancias y de la oposición de sus familias y la misma sociedad. Así que es una responsabilidad nuestra propiciarles un lugar en la cultura, un espacio vital en el medio artístico y garantizarles bienestar cuando ejerzan su profesión.

Y claro, para saber cómo formamos a los futuros artistas del teatro, debemos conocer la historia de las escuelas y centros de formación y éste es otro tema de interés de la pedagogía teatral. Aunque nuestra historia como programas de formación universitaria es reciente, quizás no más de cien años y en muchos casos tan sólo cincuenta a lo menos, esta historia está por contarse, y para ello debemos emprender investigaciones que nos permitan sistematizar y analizar cada una de las historias particulares. De cómo se consolidó cada programa en cada universidad, de qué tipo de reforma y de transformación ha sufrido, de qué aportes significativos ha realizado, de qué posibilidades y perspectivas de desarrollo presenta y puede asumir, de qué nuevos programas pre y pos graduales puede implementar. Y es aquí

donde pensamos, por ejemplo, que se hace necesario comenzar a impulsar una Maestría en Pedagogía Teatral con movilidad latinoamericana, en donde estudiantes y profesores puedan rotar por los diferentes centros educativos de los diversos países que configuramos este proyecto, para conocer y promover nuestra diversidad, para rescatar nuestras similitudes pero profundizar en nuestras diferencias, para hacer visibles nuestras especificidades, para fomentar el derecho a la particularidad, para aunar, tejer, juntar, asociar y manifestar nuestro anhelo inocultable de generar propuestas que nos incluyan en la sociedad y que nos permitan proponer desde nuestra mirada y desde nuestro querer ser. Es un cuasi reclamo al medio académico para que brinde las mismas opciones a todas las disciplinas que ha generado el conocimiento humano, pero para ello se hace necesario la comprensión y la difusión de nuestra historia, no sólo como programas, también es oportuno el rescate de cientos de personalidades que hicieron y hacen planteamientos importantes al medio teatral, pero que se quedan en el anonimato por nuestra desidia e incompreensión, y en muchos casos por nuestra pereza intelectual.

Durante mucho tiempo el teatro ha sido utilizado como herramienta pedagógica en otras disciplinas, tales como la sociología, la psicología, las ciencias puras y sociales. Se dice, por ejemplo, que es más fácil para un niño aprender matemáticas si se utiliza un títere en el proceso de aprendizaje o que la historia se comprende con mayor claridad si se le representa. Este tipo de poder del arte escénico es de interés de la pedagogía teatral: el teatro como

herramienta didáctica y pedagógica en diversas áreas del conocimiento.

Para muchos estudiosos esto es ver el teatro de una forma utilitarista en donde lo que menos importa es el teatro y puede llegar a ser verdad. Pero si en realidad desarrollamos una verdadera didáctica del teatro con la cual permeamos todas las disciplinas y sobre todo incidimos en etapas como la niñez y en la juventud, tenemos entonces la posibilidad de difundir nuestro oficio a muy temprana edad, tenemos la opción de generar un verdadero amor por el arte, en donde los elementos vitales de nuestro quehacer se ponen en juego, generando de paso en la sociedad la necesidad del teatro, no porque como arte deba ser necesario, sino porque entra a formar parte de la vida cotidiana en nuestras culturas.

Pensemos que algo parecido ocurrió con los movimientos políticos. No podemos olvidar que en una época no muy lejana el teatro estuvo emparentado con movimientos sociales y reivindicatorios y que en unos países aún hoy lo está, sólo que esta relación fue mal comprendida y en muchos casos algunos sentimos que la política hizo uso y abuso del teatro para llenar auditorios, para captar público y se olvido de fortalecer y proteger al teatro como tal, pero esto también fue culpa de los mismos teatreros de la época, que utilizaron el teatro para hacer sus planteamientos políticos y se olvidaron de indagar e investigar sobre su profesión y que por lo tanto no le buscaron nuevas e innovadoras propuestas, no le trazaron caminos alternativos y no le generaron una real subsistencia.

Se trata ahora de rescatar para el arte escénico opciones correspondientes a la contemporaneidad, pero sin degradar nuestra profesión. En verdad en el crecimiento del teatro como arte, si algo tenemos que ver, es su propia dinámica la que lo ha llevado al nivel de significación en el que se encuentra y está en un paradigma, pues son muchas más las actividades sociales que permea, pero también es cierto que sus formas de operar no cuentan con los mejores y reales presupuestos que requiere.

Y es de esta reflexión que surgen otras temáticas para la pedagogía teatral, hablo de la necesaria cavilación sobre el mismo oficio. Reflexionar e indagar sobre la acción, el personaje, la puesta en escena, el montaje la dramaturgia, o la historia del teatro puede resultar muy dispendioso, general y pretencioso, así que sería útil intentar definir los contornos de nuestra investigación. En el centro de todo debate escénico está la acción y es a partir de la acción que se construyeron todas las corrientes, tendencias y teorías teatrales, incluso aquellas que niegan la acción como su principal manifestación.

Aristóteles planteó el ritmo, congruencia y coherencia de la acción de la tragedia, en su famosa *Poética*. Lope de Vega nos dice cómo se debe manejar la acción en el teatro del siglo de oro español, en su reconocido *Arte de hacer comedia*. Denis Diderot nos recomienda cómo utilizar la acción en su ilustre *Paradoja del comediante*. Stanislavski nos define un sistema y una propedéutica del actor en su inolvidable *Método de las acciones físicas*. Meyerhold nos da luces concretas sobre la construcción de acciones físicas en su teoría de *La*

*biomecánica*. Brecht nos advierte del papel que cumple la acción en la transformación de la sociedad en sus *Escritos sobre teatro*. William Layton le enseña al actor cómo hacer uso de la acción en la escena en *¿Por qué? Trampolín del actor*. David Mamet nos dice cómo debemos hacer uso de la acción para satisfacer las exigencias de un teatro contemporáneo en *Los tres usos del cuchillo*.

La lista podría ser interminable, lo único cierto es que el teatro está en deuda con la acción y sobre todo el teatro latinoamericano requiere de una profunda reflexión y reacomodamiento de la acción según sus condiciones, particularidades y desarrollos. Es por esto que propongo a la acción como centro de la investigación y como la búsqueda de un marco teórico conceptual, para la pedagogía teatral.

Lo importante de la propuesta es que la investigación ya comenzó, sólo basta recordar que varias personas cercanas y fieles representantes de nuestro oficio en las universidades, ya emprendieron una reflexión significativa sobre la acción. Para terminar sólo quiero recordar unos de estos estudios: “La acción en la pedagogía teatral crítica” de Carlos Manuel Vázquez, de la Universidad de Guadalajara. “La Biomecánica y las acciones físicas” de Jaime Hanson, de la Universidad Mayor de Santiago de Chile. “Cuadernos de actuación” de Isabel Cristina Flores, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. “La acción en Stanislavski”, proyecto de investigación que adelanto en la actualidad, financiado por la Universidad Francisco de José de Caldas de Bogotá.

Aquí, la enunciación de los docentes investigadores también puede resultar



muy dispendiosa, pero lo cierto es que faltan escenarios de socialización, espacios de debate y reflexión, lugares físicos de encuentro, prácticas propositivas hacia la interacción, intercambio de conocimiento y lugares de publicación, y sabemos que sólo nuestro "Accionar" nos permitirá concretarlos y proyectarlos hacia el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

Stanislavski, Konstantin.

Vázquez, Carlos. "Pedagogía Teatral". Revista *Mímesis* No. 3. Guadalajara: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Guadalajara.