

Una mirada a la enseñanza teatral universitaria de cara a la pospandemia

A view at the university theatrical teaching on the road to a post-pandemic period

Victor Coveñas

Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

vcovenas@pucp.pe

ORCID: [0000-0001-8729-7422](https://orcid.org/0000-0001-8729-7422)

Resumen

La educación es un proceso en constante cambio e investigación. Resulta importante, más aún en el campo de las artes, sobre todo en el contexto peruano, ver cómo eran las dinámicas educativas en el contexto de la enseñanza universitaria en torno al teatro, considerando que en los últimos años se ha advertido un incremento notorio de las instituciones que ofrecen este tipo de carreras. La llegada de la pandemia trajo cambios en las metodologías y procesos educativos en los diversos ámbitos y, claramente, uno de los más afectados fue el universitario. El presente documento pretende hacer una revisión de los programas educativos ofrecidos por las instituciones educativas en teatro con rango universitario en la ciudad de Lima (Perú), los cambios que sufrieron con la llegada de la pandemia, y los horizontes que pueden tomar ahora que estamos en una nueva circunstancia como sociedad.

Palabras clave: dinámicas educativas, teatro, pandemia, programas educativos

Summary

Education is a process in constant change and research. Moreover, in the field of the arts, it is important, especially in the Peruvian context, to see how the educational dynamics are being given in the context of university teaching around theater, since in recent years there has been a notable increase in institutions that offer this type of degree. With the arrival of the pandemic, this brought changes in educational methodologies and processes in various fields and clearly, one of the most affected was the university one. This document aims to review the educational programs offered by educational institutions in theater with university degree in the city of Lima in Peru, the changes that they suffered with the arrival of the pandemic and the horizons that they can take now that we are in a new circumstance as a society.

Keywords: educational dynamics, theatre, pandemic, educational programs

Recibido: 27/9/2022 **Aceptado:** 29/11/2022

Introducción

Al hablar de enseñar, educar, formar y sus múltiples denominaciones, es necesario hacer el ejercicio de acudir a la raíz de estas palabras. Etimológicamente, y para fines de esta ponencia, quiero que prestemos atención a *enseñar* y *educar*. Las dos palabras provienen del latín. La primera hace referencia a “orientar o servir de guía”, y la segunda, a “sacar lo mejor de”. Parece simple, pero es complejo entender el significado; si no, preguntémonos cuántos docentes nos han servido de guía o han sacado la mejor versión de nosotros. Hagamos memoria de quiénes han significado esas dos cuestiones en nuestro trabajo como artistas, profesionales o investigadores de arte.

Habiendo comentado estas acepciones, ahora vamos a hablar de la formación actoral y su devenir de cara a la pospandemia, concretamente en el ámbito universitario en el Perú y, en específico, en Lima. Antes de seguir, quisiera recalcar que acudo al ámbito universitario pues es del que más información disponible se tiene. Además, al haber sido docente en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (Ensad), y en otrora tiempo alumno y primera promoción de uno de estos centros de formación, puedo aportar no solo un análisis de bibliografía, sino también de mi propia experiencia. Sin embargo, sería interesante, en otro momento, hablar de formaciones autodidactas o de otras dialécticas no universitarias que son válidas, que muchos de los maestros hemos seguido, incluyendo el propio Stanislavski.

Desde hace algún tiempo, en Lima, más que en otras regiones, existe una predisposición o un interés para que la profesión escogida siga un sistema de enseñanza universitario. Por ello, muchas escuelas pasaron a ser facultades o especialidades dentro de una facultad. Así contamos hoy con una oferta numerosa, como la que

proporcionan la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), la Universidad Científica del Sur (UCSUR) y la Ensad (esta última ya desde algún tiempo otorga el bachillerato universitario y la licenciatura). No voy a entrar en el debate de si la formación de actores debe ser o no un tema de universidad o de escuelas, pero sí deberíamos tener conciencia, y esto puede ser motivo de otra discusión, de que la formación universitaria encarna en su esencia la producción de nuevo conocimiento. Quizá por ello, en algunos casos, opta por dejar una parte del tiempo que se dedica propiamente a la praxis artística por preponderar la parte académica del asunto.

Antes de la pandemia, la educación teatral universitaria estuvo orientada a los actores. Por ejemplo, la Ensad ofrece diseño escenográfico y pedagogía teatral como otras opciones, y está marcada por un alto contenido de materias teóricas de estudios generales e investigación. Basta con ver las mallas curriculares, más aún ahora, con las exigencias que la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria (Sunedu) ha ido implementando, para asegurar una calidad educativa en el sector superior. En consecuencia, hoy tenemos artistas con la capacidad de investigar y sistematizar la teoría teatral de una mejor manera. Solo se requiere revisar los repositorios de tesis de cualquiera de estos centros de estudio para darnos cuenta de la cantidad de acceso a material teórico ya generado por una nueva y joven generación de artistas que estudia allí, como mínimo, cinco años.

Desarrollo

Con fines de esta reflexión, y tratando de ver qué actores están egresando y cómo la pandemia hizo que este tema entrara en cuestión, sería fundamental ver cómo estos centros de estudio superior han creado un propio perfil del actor que quiere formar. Al revisarlo, nos vamos a encontrar con lo siguiente:

1. En el caso de la Ensad, se habla de “creadoras y creadores escénicos que construyen estructuras y discursos poéticos [...] articulad[o]s con la cultura peruana contemporánea [Asimismo], producen conocimiento a través de la investigación teórico-práctica para innovar en el campo de las artes escénicas [...] son capaces de gestar proyectos escénicos”.
2. La PUCP plantea un profesional en la actuación con interés por cualquier arte escénico, con “una actitud lúdica, innovadora y creadora”, capaz de “trasladar lo imaginado a la escena” y de trabajar en equipo, y en búsqueda constante de conocimiento.

3. Por otro lado, la UPC se propone “un profesional multidisciplinario”, “apasionado por el cine y el teatro”, creativo, versátil, perseverante, empático, “capaz de adaptarse a las circunstancias con estilo propio, para aprovechar las oportunidades del mercado y desarrollar al máximo su creatividad e innovación para así demostrar su trabajo al mundo”.
4. Finalmente, la UCSUR nos sugiere un artista escénico completo caracterizado “por su visión humanista, capacidad de gestión, identidad artística” y que promueve “la investigación y la formación de audiencias”.

Quisiera resaltar algunos puntos. En primer lugar, ver que todos hablan de la formación de “un artista completo”. La salvedad la hacen la Ensad y la PUCP, que hacen referencia a actores o profesionales de la actuación. En segundo término, es importante también rescatar que todas mencionan la capacidad de adaptación y la innovación que debe existir en el egresado de arte escénico (sobre todo tras la experiencia de la pandemia). En tercer lugar, resulta curioso que, de las cuatro casas de estudio, solo la UPC ofrece la capacidad de sacar una mención complementaria en otras ramas del quehacer escénico, como la producción teatral, el diseño de vestuario o diseño escenográfico, además de la obvia mención como bachiller en Artes Escénicas que todas ofrecen. Finalmente, y creo es que muy certero en estos momentos, las cuatro señalan que su egresado es capaz de generar su propio trabajo.

Entonces, si hacemos un breve recuento, tenemos que la enseñanza teatral universitaria actual apuesta por un bachiller en Artes Escénicas que:

1. Sea actor o tenga habilidades actorales.
2. Pueda desempeñarse en más de una rama del hecho escénico.
3. Genere nuevo conocimiento y lenguajes escénicos de manera innovadora.
4. Tenga capacidad de autogestión para generar y generarse ofertas laborales y, en algunos casos, nuevas audiencias.

Creo que, para aportar cualidades al debate, debemos conocer el perfil de actor desde la óptica de diferentes maestros de actuación. Para esto, quisiera recordar lo que proponía el maestro Stanislavski, en palabras de Bella Merlin (2016), haciendo la excepción de que él nunca quiso escribir en piedra sus ideas, sino que estas permuten con los cambios del arte mismo. Stanislavski buscaba un actor que: 1) pueda vivir cualquier papel, 2) tenga una disciplina artística sólida, 3) logre un

instrumento psicofísico apto, y 4) tenga una ética para el trabajo dentro y fuera del escenario.

Estas son algunas cualidades que Stanislavski nombraba como necesarias para quien quisiera dedicarse profesionalmente al oficio de la actuación. Es interesante reconocer que varias de ellas aún se mantienen en los perfiles que hemos revisado. Quizá el cambio más grande es que ya no deberíamos hablar de “vivir cualquier papel”, sino de “actuar en cualquier formato”. Los que han debido hacerlo durante la pandemia me entenderán con mayor razón. Por lo demás, podemos decir que las bases de lo que aquel maestro sostuvo en el siglo XIX todavía se mantiene en el siglo XXI. Sería importante conocer algún referente local con un punto de opinión sobre el asunto. Por esta razón, considero muy valioso revisar el texto del maestro Ernesto Ráez Mendiola (2017), *El arte del hombre*, que nos da una mirada muy precisa sobre el estado de la educación universitaria en el Perú y nos propone las siguientes pautas: “La formación del artista [reclama] perfección técnica y afirmación del estilo, entrega, ética, creatividad, compromiso con la historia y las formas propias de su tiempo y de su espacio”.

Vemos que hay una conciencia más o menos unificada de territorios que debería abarcar el actor que las universidades quieren formar. Quizá la pregunta más grande sea entonces: ¿por qué no se ve el resultado? ¿Existe un impedimento tangible que restrinja el asunto? Claramente, aquí no pretendemos dar la respuesta. Sin embargo, ya el maestro Ráez (2017) advertía de ciertos asuntos como: 1) si la formación inicial pretende formar en todo y no forma en nada, hay que ahondar; 2) no hay un único método de construcción de personajes, no todo le funciona a todos; 3) debido a la expansión de expresividades y especies dramáticas, resulta necesario entrenar la flexibilidad y adaptación; y 4) finalmente, resalta que la formación que ofrecen las instituciones, que es amplia y variada, no se refleja en la cartelera teatral. Yo agregaría que tampoco se traduce en el desarrollo de una industria actoral y mucho menos en la creación de nuevas audiencias.

El maestro cierra haciendo la invitación al diálogo entre instituciones para resolver ese problema en conjunto, pues el debate y la permanente investigación, reestructuración y compartir de experiencias serían una solución saludable (Ráez, 2017). Desde mis reflexiones en el aula, como maestro joven, he detectado con creces los mismos problemas y las mismas situaciones incluso en 2021. Sería bueno recalcar que la virtualidad supuso muchos cambios en la manera de enseñar y en el mercado laboral para los jóvenes egresados de los centros de estudios.

En una orilla tenemos que los docentes debimos adaptar un aparato educativo presencial a uno virtual. Es más complejo de lo que se cree, pues esto supuso nuevas rúbricas de evaluación (sobre todo, de actuación frente a cámara), nuevas metodologías para dictar las sesiones, capacitaciones para los docentes y un repensar del plan de estudios. Por el lado de los alumnos, creo que lo más difícil fue lidiar con los estragos en la salud mental que causó el encierro, lo corto de los nuevos plazos, y lo más complejo fue el equipamiento técnico necesario para tomar las clases. Ahora bien, en mi opinión, y haciendo referencia al mercado de otros países, esto desató también fenómenos importantes: 1) la toma de conciencia de una globalización, pues se pudo tomar seminarios o talleres con maestros internacionales; 2) los *castings* y audiciones empezaron a usar el *selftape* (autograbado) como modo único de trabajo; 3) para el actor supuso adaptarse a actuar para la cámara, ya sea mediante la plataforma Zoom o por grabación en vivo, y esto a su vez a que adquiriera conocimientos audiovisuales, como el plano o encuadre en que debe situarse para actuar determinada escena; y 4) la creación de un nuevo lenguaje híbrido, llamado “teatro virtual” o “teatro cinematográfico”, como estética de trabajo, al menos durante lo más estricto del encierro.

Teniendo en cuenta que hablamos de otro formato, o más bien de la combinación de formatos al hacer la actuación y su modulación para diversos formatos (cine, teatro, televisión y mezclas híbridas), ¿no será que la pandemia, más bien, reveló las carencias de nuestra educación artística a nivel teatral? ¿Es que actuar frente a la cámara ya no era una exigencia en una era globalizada? ¿Cuestionó entonces el perfil del actor que queremos o más bien reveló que no estamos formando adecuadamente a los actores para una era diferente en la que ya estábamos inmersos y que la pandemia hizo resaltar? Más aún, y como última pregunta, ¿no será que ni siquiera se estaba preparando adecuadamente a los estudiantes cuando una era más globalizada ya se vivía en otros mercados? Solo basta mirar a nuestro alrededor a países como Argentina, México, Colombia y, si se quiere ir más lejos, Estados Unidos y Europa (en concreto, Reino Unido), para caer en la cuenta de que para nosotros la pausa generada por la pandemia fue una sensación de total retraso, porque nos tomó no solo por sorpresa, sino muy fuera de cualquier tipo de preparación.

La pandemia significó una toma de conciencia y una posibilidad de replantear cómo se estaba enseñando la actuación en los centros educativos. En ese sentido, tuve la suerte de ser miembro de la comisión de reforma de plan de estudios de la Ensad, que coincidentemente ocurrió en 2020. Además, en paralelo a este suceso, todas las instrucciones reestructuraron sus mallas y contenidos para 2021 y 2022.

Estos cambios, al menos en el caso de la Ensad, se dirigieron por este camino:

1. Tratar de sentar mejores bases al inicio de la formación. Para ello, se añadieron cursos de cine, de lectura de textos, que demanden el alumno los cimientos de un acercamiento crítico que luego servirá para enfrentar los cursos prácticos.
2. Aumentar y variar los cursos referentes al entrenamiento físico, para que el estudiante tenga más posibilidades de exploración de su rango actoral.
3. Poner los cursos teóricos a disposición de los prácticos. Lo primordial sería mejorar su calidad actoral y que la teoría sirva para sistematizarla, reflexionar y reinventarla en torno a ella.
4. Tomando en cuenta las nuevas exigencias del mercado, se optó también por incorporar el acercamiento a la tecnología, la actuación frente a la cámara, y la incorporación de tres prácticas preprofesionales en vez de dos.

Son estas directrices las que, en mi opinión, enmarcan un cambio necesario para la manera en que se dispone a nivel ejecutivo la enseñanza de las artes escénicas. Tener claro hacia qué actor queremos ir es vital, a fin de brindarle las herramientas necesarias para enfrentarse al mercado laboral.

La creación de nuevas audiencias y mercados es primordial. La ausencia de una industria que despegue de manera unificada se debe a temas como los criterios de inversión de productores, los *targets* específicos a los que quieren llegar formatos como el cine y la televisión peruana, más que solo a un problema de actuación. Quizá el gran inconveniente es que no existe una diversificación del trabajo y de los contenidos que las grandes empresas quieren mostrar al público peruano, pero eso sería, nuevamente, materia de otra discusión.

La pandemia trajo cambios al salón de clases. Sería relevante analizar las nuevas metodologías y, por ello, quisiera comentar algunos conceptos que nos brindan los mejores *coaches* de actuación actualmente en el mundo.

Por un lado, Larry Moss (2006), que ha entrenado a actores como Leonardo DiCaprio o Hilary Swank, nos dice que el principal problema y el gran reto de enseñar actuación es tener mejores y nuevas interpretaciones actorales, pues hoy los actores ya no tienen el bagaje de antes, no leen, no ven arte, no escuchan música variada y, más peligroso, no van al teatro. Esto, según Moss, se refleja en una toma de decisiones poco acertada y sale a flote al momento de crear, pues para él la actuación tiene que ver con modular, según el formato, y tomar decisiones

creativas innovadoras. Según el maestro, el oficio es de carácter práctico, pero refleja en gran medida nuestro mundo interno, y es difícil obtener calidad en la actuación si ese mundo no es variado. Es algo llamativo, pues estamos en la era de mayor cantidad de contenido en las plataformas de *streaming* y en YouTube; sin embargo, mi sorpresa es grande cuando entro a un salón de clase y la referencia actoral que se tiene son únicamente las producciones de América Televisión.

Por otro lado, Nick Moseley (2013) es un docente actuación en la prestigiosa Royal Central School of Speech and Drama en el Reino Unido. En su propuesta, Moseley rompe con la idea de un único método o técnica para actuar, y sostiene que el estudiante debe acercarse a más de uno. Menciona también que el problema de la actuación consiste en crear vínculos específicos en escena y hacerlos cambiar constantemente, manteniendo la organicidad que el formato requiera. Para Moseley, enseñar actuación pasa por hacer entender al estudiante que el error es parte del trabajo, lograr que rote por la mayor cantidad de posiciones en escena (desde protagonista a mensajero), y acostumbrarlo a dar y recibir constantemente en escena, a fin de crear apertura emocional y que, de esta forma, amplíe su rango actoral.

Conclusiones

Estas apreciaciones son significativas porque nos brindan algunas directrices a los docentes sobre ejercicios y metodologías que hoy se aplican, incluso después de la pandemia. Más aún, esto siempre debería estar en contante cambio y renovación para acercar y sacar del alumno al mejor actor que puede dar y luego guiarlo hacia una carrera próspera. En ese sentido, el deber de los maestros y las instituciones es ser claros en la oferta educativa propuesta. De igual modo, los estudiantes deben ser conscientes del centro de estudios al que se están insertando y de cuál es el artista que quieren en que se convierta, pues no es lo mismo ser “un profesional de la actuación” que “un artista escénico”. Con esto no quiero decir que una oferta sea mejor o peor, pues quien se toma la profesión en serio, sea cual fuere su formación, va a terminar actuando. Lo que sí me permito aseverar es que las instituciones deberían hacerle más preguntas al estudiante antes de aceptarlo, para que así vea si está o no en el lugar correcto.

Vale decir también que la pandemia cambió el paradigma del mercado laboral para los actores y la manera de impartir enseñanza, ya que supuso una virtualidad total que paulatinamente se está trasladando a una semipresencialidad. Ojalá pronto todo pueda volver a la presencialidad, pero ya sabemos cuántos elementos trajó la virtualidad y llegaron para quedarse. Creo sustancial, y quiero cerrar

con esto, que es curioso que uno de los últimos *bestsellers* de libros de actuación, nuevamente de la extraordinaria Bella Merlin (2016), se llame *Venciendo al miedo* (*Facing the fear*), y es que, para ella, una dificultad de la que hasta ahora no se habla es la de los bloqueos actorales y naturales que puede afrontar un creador escénico. No voy a ahondar en eso, pero sí recomendaría a las instituciones trabajar activamente con un servicio de psicopedagogía y de nutrición para los estudiantes. Muchas veces pensamos que los bloqueos del actor solo se relacionan con lo artístico y no siempre es así.

Finalmente, la pandemia nos ha hecho mirar hacia adentro en la enseñanza, como estructura, y como didáctica, en el aula, y ha traído cambios y conversaciones profundas. Es importante seguir reflexionando sobre las artes y su formación, haciendo foco en la constante capacitación de los docentes para así exigir a los alumnos. No castigemos el error, sino hagamos que sea una costumbre reinventarse y aprender de él. Seamos claros en la información para obtener lo mejor de los estudiantes de actuación, siempre recordando hacia qué perfil de actor queremos apuntar, que, en muchos casos, se refleja en el tipo de persona que queremos lograr, pues finalmente formamos no solo actores, sino ciudadanos.

Referencias bibliográficas

- Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Chamorro, Ensad. (S. f.). Actuación. Especialidad: Teatro. <https://www.ensad.edu.pe/serv-academicos/carreras/actuacion/>
- Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú. (S. f.). Especialidad de Teatro. Perfil vocacional. <https://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/especialidades/teatro/perfil-de-egresado/>
- Merlin, B. (2007). *The complete Stanislavsky toolkit*. Nick Hern Books.
- Merlin, B. (2016). *Facing the fear*. Nick Hern Books.
- Moseley, N. (2013). *Acting and reacting. Tools for the modern actor*. Nick Hern Books.
- Moss, L. (2006). *The intent to live. Achieving your true potential as an actor*. Bantam Books.
- Ráez, E. (2017). *El arte del hombre. Reflexiones de un profesor de teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Universidad Científica del Sur, UCSUR. (S. f.). Artes Escénicas. <https://www.cientifica.edu.pe/sites/default/files/2021-11/ARTES%20ESCÉNICAS.pdf>
- Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. (S. f.). Facultad de Artes Escénicas. <https://cdn.upc.edu.pe/static/pdf/brochures/Brochure-Artes-Escenicas.pdf>