

An underwater photograph with a blue gradient background. On the left side, there are several dark, cylindrical floats or buoys hanging vertically. A diver's silhouette is visible, partially obscured by the floats. The title text is overlaid on the right side of the image.

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

Número

7

Volumen 4

2022

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

RevistaAPES

Volumen 4, Número 7, 2022

Equipo editorial

Personas editoras

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

Consejo Científico

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dña. Patrice Baldwin. Drama for Learning and Creativity (Reino Unido)
- Dra. Marta Domínguez Escribano. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Javier Fernández-Río. Universidad de Oviedo (España)
- Dra. Alicia Gómez-Linares. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti (España)
- Dra. Martha Katsaridou. Universidad de Tesalía (Grecia)
- Dr. José Ignacio Menéndez Santurio. Universidad Isabel I (España)
- Dra. Mercé Mateu Serra. INEFC-Barcelona (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Mar Montávez Martín. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Tomás Motos Teruel. Universidad de Valencia (España)
- Dra. Rosario Navarro Solano. Universidad de Sevilla (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Ana Pérez de Amézaga Esteban. ESAD de Asturias (España)
- Dra. Monica Prendergast. Universidad de Victoria (Canadá)
- Dra. Rosario Romero Martín. Universidad de Zaragoza (España)
- Dra. Beatriz Sánchez Martínez. Universidad de Oviedo (España)
- Dña. Sanja K. Tasic. Artistic Utopia-UUU y CEDEUM (Serbia)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Ester Trozzo. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)
- Dña. Cristina Yarto López. Universidad de Barcelona (España)

ISSN 2659-594X

Editado en Gijón, Asturias, España

por Ángela Antúnez Sánchez, Emilio Méndez Martínez, Xema Palanca, Sara Torres Pellicer, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez

2022

Revista semestral

<https://www.apesrevista.com>

Dirección de contacto: apesrevista@gmail.com

Sumario

Editorial. Revista APES nº 7	5
Forum theater as a collective social action for an intercultural school-class/ Teatro forum como acción social colectiva para una clase escolar intercultural. <i>Martha Katsaridou</i>	7
¡Órdago a la educación! La relación educativa a través del mus. <i>Jesús Damián Fernández Solís</i>	35
Estimulación sensorial a través del clown de hospital: espectáculo integrado en entornos educativos de diversidad funcional. <i>Susana Carnero-Sierra y Francisco García-Bernardo</i> ..	59
Pedagogía teatral: en la búsqueda de sus orígenes. <i>Jesus Benjamín Farías</i>	71
KA229 Circus of Emotions. <i>Encarni Gallardo Valladolid, Vicent Montalt Miquel y Agustín Sala Montoro</i>	79
Experiencias	
Teatro – Cuento. Día del Libro C.P. Jacinto Benavente, Gijón. <i>Mónica Elena Busta</i>	97
Teatro y poesía mística: ¿por qué no?. <i>Cristina Coco Rodríguez</i>	107
<i>Los niños que escriben en el cielo</i> . Bitácora de un kamishibai y los pictogramas. <i>Carmen Alejandra Ormeño Discepolo</i>	113
“El teatro como herramienta de intervención socioeducativa. Teatro Social” Koldo Vío en la Universidad del País Vasco. <i>Esther Uria Iriarte, Maite Arrese Artabe y Marta Rama Ferreira</i>	119
Entrevista	
Entrevista a Adalett Pérez Pupo. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez</i>	125
Reseña de libro	
Reseña de libro “Trabajo de Sísifo. Las artes escénicas en la educación”, de Tomás Motos, Carmen Giménez-Morte y Ricardo Gassent. <i>Antoni Navarro Amorós</i>	135
Miscelánea	
Reseña 9ª conferencia de IDEA (Asociación Internacional Teatro y Educación) DRAMA 4ALL. Reikiavik, Islandia, 4 - 8 de julio de 2022. <i>Koldobika Gotzon Vío Domínguez</i>	141

Pedagogía teatral: en la búsqueda de sus orígenes

Theatre pedagogy: searching for its origins

Jesus Benjamín Farías

Dramaturgo, director, pedagogo e investigador teatral. Venezuela

jesusfar805@gmail.com

Para referenciar: Farías, Jesus Benjamín. (2022). Pedagogía teatral: en la búsqueda de sus orígenes. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 4(7), 71-78.

Fecha de recepción: 17 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 5 de julio de 2022

RESUMEN: Tanto la pedagogía como el teatro están siempre en continua evolución. Aunque en cierta medida parten de premisas comunes, a lo largo de la historia sus encuentros y los espacios compartidos han adoptado diferentes formas. En el presente artículo el autor muestra, desde el hilo conductor de un breve paseo por la historia del teatro, momentos en los que la pedagogía y el teatro entrecruzaron sus caminos. Con ello, se comprueba que la preocupación pedagógica y la evolución artística recorren un trayecto común. De ahí que se pueda deducir que lo que actualmente conocemos como Pedagogía teatral, no deja de ser la forma que adopta en nuestros tiempos esta andadura

ABSTRACT: Both pedagogy and theatre are constantly evolving. Although to a certain extent they start from common premises, throughout history their encounters and shared spaces have taken different forms.

In this article, the author shows, from the guiding thread of a brief walk through the history of theatre, moments in which pedagogy and theatre crossed paths. In doing so, it is shown that pedagogical concern and artistic evolution follow a common path. From this, it can be deduced that what we currently know as theatre pedagogy is no more than the form that this path has taken in our times

El teatro, según las antiguas tradiciones, nació con el hombre el ser humano y su capacidad de imitación cuando, aún en las cuevas, tenía que cazar para subsistir y se cubría con las pieles de animales e imitaba sus movimientos a fin de atraerlos; cuando le hacía loas a la lluvia para que se detuviera y no provocara inundaciones; o la invocaba con el fin de que el sol no secara sus cultivos. Más tarde, el hombre el ser humano inventó a sus dioses de los fenómenos naturales a los que no hallaba explicaciones, y estas primeras manifestaciones se convirtieron en rituales para agradecerles, para aplacarlos o para celebrar, uniendo sus movimientos corporales al cántico gutural. Fue gracias a estos ritos, a la periodicidad con que se celebraban, que se originó el teatro, según algunas fuentes.

En este sentido, es imposible hablar del origen del teatro, tal cual es concebido en la actualidad, sin hablar de la Grecia del Siglo IV, ac. Y es imposible hablar del teatro de la Grecia del Siglo IV ac, sin remitirnos al mito de Dionisos y su vinculación con el origen del teatro. Dionisos fue un Dios perteneciente a la mitología griega, un Dios telúrico aunado a la cosecha, a las uvas, al vino, a la noche y al desenfreno, un Dios que moría despedazado en invierno, que resucitaba en primavera y en cuyo honor se celebraban las grandes dionisiacas, que fueron instauradas por Pisístrato en el año 535-34 a.c. Y es precisamente en los festivales que se hacían en honor a este Dios, en un tiempo del año que ahora se conoce como el mes de marzo, que tuvo el teatro un florecimiento inusitado.

En estas festividades los dramaturgos competían con tres tragedias y un drama satírico, y nombres como Esquilo, Sófocles, Eurípides en la tragedia, y Aristófanes en la comedia, por citar no solo sus dos grandes géneros, sino también a los autores, cuyas obras más resaltantes nos han llegado íntegras hasta nuestros días y se convirtieron

en los cimientos donde el teatro forjó y aún hoy, continúa forjando sus bases.

Con esto se quiere dejar sentado que desde siempre estuvo ligado el teatro a la religión, pero también subyacen en él, desde su nacimiento, componentes sociales, históricos y educativos que aún prevalecen en cualquier recóndito lugar donde se reúne gente para montar obras teatrales.

En este orden de ideas, el teatro siempre ha sido la voz donde distintas sociedades han sido reflejadas para expiar sus culpas, ha sido el tribunal donde el hombre ha visto expuesto una y otra vez sus vicios, cuna de las pasiones donde el ser humano entra en conflicto con Dios, con la sociedad y consigo, mismo para ser siempre vencido por ellos.

Cabe enfatizar, que en su rol de instrumento de comunicación, el teatro se ha destacado desde siempre por ser el emisor de la existencia y pensar de los pueblos que lo originaron, al punto que todo el conocimiento de la vida del lejano y medio oriente, de la forma de existir egipcia, griega o romana que nos queda del principio de los tiempos se lo debemos al teatro. A través de él, quedó dibujado el hombre en la cotidianidad de todas sus imperfecciones, con sus credos, sus costumbres, con sus ideales y su manera de llevar la política. El teatro en su doble vertiente, espectáculo de entretenimiento y agente didáctico, ha servido de catalizador de las diferentes sociedades no solo como forma de comunicación sino como espejo de la sociedad.

Ahora bien, es imposible hablar del teatro y sus alcances, sin ubicarlo dentro del contexto didáctico. Desde siempre, sin necesidad de ser aleccionador o tal vez siéndolo, ya que, la lección estaba insertada dentro del drama mismo, el arte escénico estuvo acompañado de un componente formativo que de una u otra forma enalteció los caracteres que allí

confluían para mostrarnos la naturaleza del hombre con todo su errores trágicos, para develarnos las debilidades y los miedos humanos del hombre de ayer, que son las mismas debilidades y miedos del hombre de hoy. No sin razón Edipo Rey de Sófocles conserva su vigencia más de dos mil años después de que fue escrito; Medea continúa matando a sus hijos en todos los teatros del mundo; Clitemnestra, Agamenón, Orestes y Electra, son reinventados en su drama familiar de venganza y matricidio; la Adolescente Antígona sigue desacatando las órdenes del poder para darle sepultura a su hermano; de igual manera, los antihéroes de Shakespeare, sinónimos de valores negativos como la ambición (Macbeth y su Lady), los celos (Otelo), la duda (Hamlet), la demagogia (Marco Antonio), la ira (Tito Andrónico), y la soberbia (el rey Lear), han dejado de ser figuras meramente literarias para convertirse en materia de estudios de la Psicología, la Psiquiatría y la Sociología. Y así como Nora, la protagonista de Casa de muñecas de Ibsen dividió en dos la historia del rol de la mujer en las sociedades del mundo occidental, Vladimir y Estragón seguirán esperando a Godot hasta el final de los tiempos. No sin razón Bertolt Brecht, en su Teatro Épico o Didáctico como también es denominada su dramaturgia y su puesta en escena, utiliza a sus personajes más que para emocionarnos o entretenernos, como instrumentos de reflexión, para cambiar el mundo, como la madre coraje que promueve la guerra, de la que vive, aún a costa de la muerte de sus tres hijos o la miseria de los personajes de la Ópera de los tres centavos donde gente pobre explota a otros pobres como ellos.

Si abarcamos otro género teatral como es la comedia, ésta siempre estuvo destinada a criticar las pasiones humanas a través de la risa, ridiculizando situaciones con sus personajes tipos como: el político, el borracho, el mendigo, el avaro, la beata, la infiel, el viejo verde, la inocente, el don Juan, mucho de ellos prototipos de la sociedad, que están allí para ponernos de relieve el carácter pedagógico del teatro con su castigo a los malos y sus finales moralizadores.

La utilización del teatro como estrategia pedagógica, sobre todo como vehículo de aprendizaje para otras ramas científicas, se viene realizando desde los albores de la Edad Moderna como lo sugiere Vicente

Cutillas Sánchez en su trabajo *El Teatro y la Pedagogía en la Historia de la Educación*, donde este autor refiere que el Arte Teatral fue incorporado en los planes de estudios de Colegios Jesuitas de los siglos XVI y XVII, con el fin de favorecer la educación religiosa y social. Asimismo, se hablaba en estos tiempos de un teatro escolar practicado por los jóvenes universitarios para el estudio de la lengua, de igual forma Tomás Moro, el autor de *Utopía* (1516), participaba en obras porque el teatro “Quita el vicio”. Comenius, el gran maestro de la pedagogía realista, en su rol de dramaturgo escribe en 1655 la obra *La clase juego*, donde enaltece las características de la actividad teatral o ludus, como una experiencia placentera de enseñanza. Más cercano en el tiempo podemos citar al autor canadiense Laferriere Georges (1997), artista pedagogo, como se autodenomina, quién afirma que:

“El teatro se revela como un instrumento educativo de primera magnitud para la formación de la persona, sea cual sea su edad o procedencia. El arte dramático es el que está más relacionado con nuestra vida. Visto desde este ángulo, el arte teatral integra la historia, la literatura, la sociología, la filosofía... y la pedagogía”. (p: 75)

Como puede notarse en los ejemplos arriba mencionados, el Arte Teatral ha sido utilizado como estrategia pedagógica, tanto en sus fines propiamente dichos, como vehículo para la transmisión de los aprendizajes de las diferentes áreas del conocimiento humano, sin embargo, faltaban concebirse o más bien sistematizarse formas para la creación de su propio proceso de enseñanza.

Si bien desde los griegos, como ya se ha dicho aquí, la actividad teatral intrínsecamente ha estado ligada a la pedagogía, tanto en su hacer como en su ser, el vestigio más sólido que ha quedado es *La Poética* de Aristóteles (384 al 322 a. C.), quién, en su texto establece tanto las líneas para el manejo de la acción principal de la fábula, como parámetros sobre el comportamiento que debe tener un intérprete en escena. En este sentido, cuatro son las pautas que establece el filósofo griego en su tratado dramático acerca del desempeño de un actor en el escenario: Ser bueno, ser apropiado, ser semejante y ser constante (1986) características todas que aplicadas al

arte escénico y vistas desde enfoques más vigentes, tenían un claro perfil pedagógico.

En la Edad Media, la iglesia católica desplegó su inmensa maquinaria evangelizadora con sus alegorías, sus moralidades, sus retablos, sus vidas de santos y misterios en contraste con el teatro profano, muy perseguido en aquellos tiempos oscuros que derivaron en el Renacimiento del ser humano a la vida, al arte, a lo bello y armonioso y con ello devino también el esplendor teatral, que como un ave fénix renacía de sus cenizas para dotarse de nuevas fórmulas y artilugios.

Los siglos XVI, XVII Y XVIII en Europa, fueron de descubrimientos, de cambios en todos los órdenes, de una nueva concepción de vida. El ser humano toma conciencia de sí mismo y comienza a buscar explicaciones al entorno que lo rodea recurriendo a trabajos de la antigüedad. Hay una nueva concepción de la religión, producto del sesgo eclesiástico, pero también la monarquía merma las capitulaciones de los señores feudales y toma el poder absoluto; el humanismo dotó al hombre de un ansia de saber, de investigar, de inquirir. Más que una doctrina filosófica, en la que derivó después, en su origen fue un movimiento literario y educativo que buscaba incitar en las personas la capacidad de discernimiento entre el bien, y las nociones de libertad o libre albedrío. El disciplinarismo pedagógico que fue una concepción educativa nacida de todo esto, va a imperar en las postrimerías de este momento histórico.

En este contexto, Félix Lope de Vega (1562-1635), que fue uno de los principales dramaturgos del siglo de oro español, dejó un escrito donde reinterpretaba la visión aristotélica de la acción dramática. Su *Arte nuevo de hacer comedia* pone de relieve dos grandes directrices del arte teatral como son, por un lado, la lógica del decoro que enmarca al protagonista dentro de un contexto de un orden social y moral lo que delinea ciertas características de clase, y la otra es la lógica de la acción, que lleva al sujeto a actuar, para lograr sus fines. Todo esto englobado dentro de un concepto del honor y la caballeridad, que no deja de ser aleccionador en concordancia con la iglesia, muy propio de la España de esos años.

Más cercano en el tiempo está Denis Diderot (1713-1784), el enciclopedista francés, autor

de una obra monumental que abarca desde la filosofía, las novelas, ensayos, enciclopedia y textos teatrales. En una de sus obras sobre teoría teatral, el *Discurso de la poesía dramática* (1758), Diderot expone sus ideas pedagógicas aunadas al arte escénico. Para él, el teatro es una escuela de civismo, donde la representación de las obras es una forma de enseñanza, y por consiguiente, había que escribir obras más cercanas al público que las iba a ver, donde no calzaba la grandiosidad de los personajes de la tragedia muchos de ellos reyes o semi dioses, pero tampoco era representado el público en la vulgaridad de los personajes de la comedia. En este contexto, fue el generador del Drama como género dramático, al que llegó a considerar como el más paradigmático del espíritu en boga durante la Ilustración.

Con fines pedagógicos, Diderot rescata el término "utilidad" de la poesía de Horacio, con el fin de aplicarlo a su idea de teatro como escuela de civismo, donde la enseñanza es consecuencia de la virtud y del desempeño de los personajes cuya redención enfatizará el final del drama. Ahora bien, lo aleccionador debe mostrarse con la sutileza necesaria, a fin de que el espectador no se dé cuenta, que está allí como parte de la acción, de lo contrario el propósito moralizante habría fallado, y la trama de la obra quedaría reducida a una moraleja.

Jorge II de Sajonia-Meiningen (1826-1914), fue un mecenas del arte, que es conocido porque reclutó a un grupo de jóvenes en su ciudad natal, para formar una escuela de entrenamiento de actores y luego de su graduación, contratarlos para sus futuras producciones. Meiningen estandarizó de una u otra manera la figura que hoy es considerada como el director general de un espectáculo teatral. Sus minuciosos montajes, que podían tener largo tiempo de preparación donde lo mínimo eran dos meses, son conocidos por su exigente trabajo de mesa, la rígida educación que daba a sus actores y actrices, las exigencias de sus programas diarios que establecía ensayos desde la tarde hasta pasada la medianoche, su laboriosidad en la ejecución del movimiento en grupo en el escenario, el rigor investigativo, la fidelidad histórica de sus escenografías, la suntuosidad de sus vestuarios, la ardua investigación de la línea temporal de las obras. Un ejemplo de ello es

los que ocurrió durante el montaje de *Julio César* de Shakespeare que estuvo dos años montando, en el que contrató como asesores a un grupo de arqueólogos para recrear la Roma imperial, y cuyo estreno en Berlín, en 1874, marcó el comienzo de una nueva etapa en la historia del teatro occidental.

André Antoine (1858-1943) francés, nacido en Limoges, en el Teatro Libre, se dedicó a romper con los cánones impuestos por el teatro tradicional que imperaba en Francia desde el siglo XVII, que se traducían en puestas escenas artificiales y el trabajo actoral, en el que las academias de estudio y las grandes compañías teatrales convertían a actrices y actores en rígidas estatuas que vociferaban sus textos sin sentir emoción. Es de acotar que el teatro como parte de su quehacer creativo siempre se ha alimentado de las corrientes literarias en boga. En este sentido, André Antoine, quería promover al Naturalismo, que se había ido gestando en Francia de la mano de Emile Zola y sus novelas; y éste a su vez, tomó consideraciones de los trabajos de Augusto Comte y su positivismo, la Teoría Evolucionista de Darwin y los adelantos de Mendel en cuanto a la herencia, además, del darwinismo social de Spencer.

Tomando estas corrientes disciplinarias como referencias, Antoine realizó cambios escénicos en sus montajes tratando de copiar la vida cotidiana en sus mínimos detalles. Así pues, despojó a sus actores y actrices de los histrionismos tradicionales para que se comportaran como en la cotidianidad de sus vidas, desplazándose y moviéndose por todo el escenario, dando la espalda, comiendo, en fin, viviendo la obra. Sus escenografías eran muebles verdaderos, salones, graneros, carnicerías, todo dependía del lugar donde se desarrollaba la pieza. De igual manera los elementos de utilería utilizados eran enseres reales, tratando de darle al escenario verdad escénica, creando la sensación de que el público miraba por el ojo de una cerradura. En su recopilación de la *Antología de la dirección teatral* Humberto Orsini, dramaturgo, director e investigador teatral venezolano lo refleja de la siguiente manera:

Siguiendo a Zola, André Antoine pensaba que el arte del actor nuevo debe vivir con la verdad, tiene que reposar en la observación y en el estudio directo de la naturaleza. El sistema interpretativo de

Antoine era de instinto más que de reflexión, el cual se nutrió de precedentes inmediatos. Por ello, innovaciones que hoy nos parecen nimias y hasta risibles como la cuarta pared, y hasta quedar a veces de espaldas al público tuvieron en su momento una importancia indiscutible. (2010: 61)

Si bien, desde los orígenes del arte teatral la instrucción de los aspirantes había estado implícita en la medida que un grupo se reunía para montar una obra, antes de que deviniera la figura del director en todo el esplendor de su endiosamiento, siempre existió una persona encargada de conducir a los integrantes hacia la totalidad del espectáculo. En la mayoría de los casos se ocupaban de esta función los primeros actores como en los siglos XVII, XVIII y XIX, que fue el tiempo de los grandes divos del arte escénico donde figuras como David Garrick, miss Sara Siddons, Edmund Kean, Lekain, mademoiselle Clairon, Fritz Schroeder (que creó todo un mecanismo de preparación actora), Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Giacinta Pezzana, Tomasso Salvini, Eleonora Duse, Henry Irving, Ellen Terry, Sara Bernhardt, Coquelin, entre otros muchos, pusieron e impusieron su talento y disciplina al servicio de los nuevos intérpretes, instaurando una tradición formativa de repetición de estilo o imitación de los maestros que aún hoy prevalece. En este mismo orden de ideas, también los dramaturgos incidían en el estilo interpretativo de los noveles artistas como hacían Shakespeare o Moliere en su tiempo. Lessing en la Dramaturgia de Hamburgo dictó algunas pautas e incluso Goethe, que regentó el teatro de Weimar con rigor prusiano. Finalmente los mecenas de arte como el Duque de Meiningen también hicieron algunos aportes en el difícil andamiaje que dio paso a la pedagogía teatral.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿cómo era esta idea de formación? Quienes se encargaban de regentar a las compañías de teatro, los orientaban en todo lo concerniente al drama que iban a montar, les explicaban cómo realizar sus personajes; hablar, gesticular, desplazarse en el escenario. Eran los responsables, así mismo, de buscar a las personas que diseñaran y elaboraran los escenarios y vestuarios (las pocas veces que había rigor histórico), e iluminaran. De esta

manera estaban instruyendo al grupo en los quehaceres de actuación, producción y escenotécnicas, procesos propios de la actividad teatral. Con el advenimiento del director, un rol nuevo en la larga historia de las artes dramáticas, si se toma en cuenta que fue André Antoine (1858-1943) el primer director de escena reconocido como tal, se comenzó a llevar un registro de los montajes teatrales. No obstante, no fue hasta la publicación de los libros de Constantín Stanislavski cuando al teatro se le confirió unas ciertas nociones de formación. Incluso aquí, todavía es muy pronto para hablar de pedagogía.

Y si es bien cierto que desde el siglo XVIII ya se hablaba de escuelas de Declamación, donde se buscaba enseñar tan noble oficio a los aspirantes a intérpretes o cómicos, como se llamaba al colectivo actoral en ese tiempo, también lo es que estas instituciones derivaron o fueron absorbidas por las "Escuelas de Artes y oficios", como se les denominó en algunos países, a los lugares destinados a la educación artesanal y técnica que abarcaba también a las artes, lo que de alguna manera estigmatizaba a las formaciones distintas diferenciándolas sustancialmente de la educación formal y académica.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Constantin Stanislavski (1863-1938), actor, director y pedagogo teatral, proveniente de la escuela rusa, nos legó un modelo del director tiránico, inflexible, endiosado que predominó en el mundo del teatro hasta mediados de los años noventa del siglo pasado, y que nos llegó no por sus escritos, sino por sus alumnos que fueron los que dieron continuidad a ese paradigma y lo disgregaron en el mundo entero. De igual manera pasó con su forma de enseñanza, sus libros. *Mi vida en el arte*, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*, y por último *El trabajo del actor sobre su papel*, constituyen verdaderos registros de búsqueda pedagógica sobre la enseñanza actoral. Sin embargo, la mayoría de sus alumnos salvo notables excepciones como María Knébel y Michael Chekhov, entre otros muchos, copiaron solo la superficie de su intenso trabajo magisterial y popularizaron una forma de enseñanza actoral basada en la repetición, el tecnicismo escénico, el

manejo corporal y vocal, el subjetivismo evaluativo, la rememoración de las experiencias vividas para fabricar la emoción, sin incentivar actitudes críticas o reflexivas como ser humano y como ente social. No obstante esto, puede afirmarse que Constantín Stanislavski fue un revolucionario del teatro en todos los sentidos. Desde su famoso sistema que comprende tanto el método de las acciones físicas como la memoria emotiva, sus estudiados trabajos de mesa, la puesta en escena y el hecho actoral o más bien del trabajo del actor sobre sí mismo y sus personajes, la enseñanza del oficio del actor como búsqueda pedagógica sistemática, metódica, planificada, antes de él no había existido. Hasta el maestro ruso no se había pensado seriamente en los procesos de enseñanza y aprendizaje en el ámbito de la actuación teatral, en el cómo se enseña a actuar, cómo hacer para ser otro desde uno, cómo construir los personajes a partir de las vivencias, cómo llegar a la emoción verdadera. Con un rigor casi científico, Stanislavski convirtió su Teatro de Arte en un laboratorio donde fue sistematizando sus experimentos con sus estudiantes en la búsqueda de la verdad escénica y emociones genuinas. A él se debe gran parte de los logros conseguidos en la actuación tanto en el teatro como en el cine a lo largo del siglo veinte. Y sus descubrimientos son el sustento de gran parte de la teoría teatral tanto de sus partidarios como de quienes lo adversan.

Otro de los grandes teóricos teatrales del siglo XX fue Bertolt Brecht. Conjugó formas expresivas diametralmente opuestas a las propuestas por Stanislavski, en lo que a emoción se refiere. Mientras que el maestro ruso intentaba copiar la realidad con toda su gama de sentimientos genuinos, Brecht imponía a sus actores el llamado Distanciamiento Brechtiano y su Teoría de la alienación, como forma de racionalizar la emoción, de exponerla ante el público en lugar de sentirla. Su enseñanza como muchas escuelas para el momento, estaba basada en el canto, en el baile, en la pantomima, es decir, combinaba voz y expresión corporal piedras angulares de la preparación actoral, pero también en el análisis y la discusión de las escenas, en el raciocinio, en el comprometer al actor y actriz a pensar más que a sentir. No hay que olvidar que el teatro de Brecht era más bien

de demarcación política y en este sentido sus puestas en escenas estaban destinadas a hacer pensar al público sobre la deshumanización del hombre en un sistema de liberación comercial y una búsqueda constante de la libertad.

Sobre estas dos grandes formas teatrales y la evolución que ha devenido de ellas con otros grandes teóricos, directores y docentes teatrales del siglo XX como Vsevolod Meyerhold con su Biomecánica, Jerzy Grotowski con su Teatro Pobre, Antonín Artaud y su Teatro de la Crueldad, Eugenio Barba con su Antropología Teatral, Peter Brook y su Espacio Vacío, y finalmente Augusto Boal y su Teatro del Oprimido entre otros muchísimos, es que la Pedagogía Teatral ha cimentado su edificio. Todos han esgrimido sus postulados que son su forma de hacer teatro, su manera de vivirlo, de enseñarlo. No obstante, el término Pedagogía Teatral es de data reciente, como afirma Raúl Serrano, en su libro *Tesis sobre Stanislavski* (1996). Y que esta se fue ejecutando por siglos sin reglas, nombres ni acompañamientos de tipo formal.

En cuanto a sus enfoques educativos y directrices, no fue sino hasta las postrimerías del siglo pasado y comienzos de este, cuando un grupo de investigadores del hecho teatral y del cómo se aprende, de profesores de las universidades de artes y directores, auspiciados por el Instituto de Teatro Internacional (ITI), se dieron a la tarea de estudiar este fenómeno buscando sus causalidades y consecuencias, analizando los programas de estudios de las escuelas y academias de teatro y del perfil de los profesores, observando los ejercicios durante los eventos educativos, y encontrando fallas que duran desde Stanislavski (por poner un hito), hasta nuestro días, y que se han ido repitiendo con pasmosa asiduidad, olvidando que el Arte Dramático es una pedagogía en sí misma. (Laferriere, 1999). Y que como toda pedagogía, está en permanente construcción.

Referencias

Araque, Carlos. (2009). *Razonamientos y desvaríos en torno a la Pedagogía Teatral*. Revista colombiana de las artes escénicas. Vol. 3. enero-diciembre. pp. 53-69.

Cutillas V, (2015) *El teatro y la pedagogía en la historia de la educación*. Tonos digital: Revista de estudios filológicos. N°. 28, 2015

De Sousa S, B. (2008) *La Universidad en el Siglo XXI*. Centro Internacional Miranda. Caracas-Venezuela.

Flores, I.C. (2008) *Cuadernos de actuación*. México. Ed. BUAP.

Knébel M, (1976) *Poesía pedagógica*. Editorial Isskutvo.

(1991) *Poética de la pedagogía teatral*. México: Siglo XXI.

(1999) *El último Stanislavski*. Editorial Fundamentos.

(2003) *Lecciones de Popov*. Moscú: GITIS

Nemiróvich-Dánchenko, V.I. (1989) *Críticas, crónicas, artículos, entrevistas. Notas. 1877-1942*. Moscú: VTO.

Laferriere G, (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Ciudad Real: Ñaque.

(1999) *La pedagogía teatral: una herramienta para educar*. Educación social: Revista de intervención socioeducativa, N° 13, pag. 54-65.

Orsini H, (2009). *Antología de la dirección teatral*. Fundación Editorial El perro y la rana.

(1994) *Historia Social del teatro venezolano*. Instituto Universitario de Teatro. Caracas-Venezuela.

Retes, Juan. (2014) *Memorias del encuentro de Pedagogía Teatral 2013*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México D.C.

Serrano, Raúl. (1998) *Tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.

Stanislavski C, (1977). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

(1981). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

(1988). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

Vázquez, Carlos. (2009). *Pedagogía Teatral. Una propuesta teórico-metodológico*

crítica. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte, vol. 3, num. 3, julio-diciembre, pp. 60-73. Universidad Distrito Francisco José de Caldas. Bogotá-Colombia.