

# *La selección de las y los sujetos para la formación universitaria de actores y actrices en Chile*

BASAURI, Gabriela / Universidad de Chile - [Gabybasauri@uchile.cl](mailto:Gabybasauri@uchile.cl)

---

*Eje: Artes del Espectáculo y Educación - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: Didáctica Teatral, Aula Universitaria, Teatro, Corporeidad.*

## » **Resumen**

La presente investigación es una primera indagación sobre cuáles son los criterios, prácticas y experiencias de inclusión-exclusión de las corporeidades de las y los sujetos (estudiantes y docentes) en la selección que se produce para la formación universitaria de actores y actrices en Chile, para así poder observar qué es aquello que se determina como requerido para su ingreso. El objetivo es reflexionar en torno a la percepción de la corporeidad y su diversidad en la formación teatral universitaria.

Para esto, se indagará el contexto en el cual se realiza la investigación, mediante el análisis de la misión y visión de la Universidad de Chile, así como en los criterios que se visualizan en los mecanismos de selección y sus razones, tomando en cuenta su relación con las corporeidades que lo componen, puesto que esto nos entregará una primera visión de cómo es que se piensa que debe ser, o no, el sujeto que puede formarse universitariamente como actor/actriz. Luego se abordará lo relativo al teatro, mediante el análisis de diversos conceptos ancla que lo engloban, como una indagación que permita analizar la relación entre el teatro y la formación universitaria teatral.

## » **Presentación**

En la actualidad, en Chile nos encontramos con un panorama nacional con investigaciones incipientes sobre la educación teatral universitaria inclusiva. Aunque esta problemática está siendo normada por el Estado chileno, con el objetivo de que la formación universitaria sea de fácil acceso para todas y todos, no hay avances concretos en la formación teatral puesto que no se han presentado las herramientas y condiciones necesarias para su aplicación. En consecuencia, se visualiza la necesidad de generar un material concreto que dé cuenta de posibilidades didácticas inclusivas que puedan ser aplicadas en las aulas universitarias teatrales que forman artistas escénicos. Así como también, de materiales que generen discusión e indagación respecto de esta problemática.

En relación con lo anterior, esta investigación pretende generar un primer diagnóstico y discusión, con el fin de que el medio teatral universitario pueda identificar cuáles son las posibilidades de dicha inclusión, qué es lo que se necesita, qué lo posibilita, qué no. Pero sobre todo, que puedan ser capaces de cambiar el foco de su implementación en el aula, dejando de lado prácticas obsoletas que no propician más que la exclusión.

Esta investigación pretende aportar en el desarrollo de las artes escénicas y su posibilidad educativa universitaria. Puesto que esta discusión podría generar instancias que propicien la apertura de las aulas a todas y todos quienes quieran ser artistas, aumentando así los profesionales y perspectivas del medio teatral chileno.

### › ***La selección de las y los sujetos para la formación universitaria de actores y actrices en Chile***

Durante mi experiencia como estudiante de la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad, pude observar que existían ciertas determinaciones de quienes podían conformar dicho espacio y las cuáles fueron una marca significativa de mi paso por dicho espacio. En consecuencia, es que surgieron las primeras preguntas que dan paso a esta investigación: ¿Quiénes pueden acceder a la formación teatral universitaria en Chile y por qué? ¿Cuáles son los criterios de selección y a qué responden?

Las universidades en Chile que imparten la carrera de actuación tienen como objetivo la formación de actrices/actores, con el fin de entregarles herramientas que les permitan insertarse en el mundo laboral y, a su vez, ser capaces de reflexionar en torno a la disciplina y sus posibilidades. En el caso de la Universidad de Chile<sup>1</sup> —la cual se utilizará como ejemplo en esta oportunidad—, en la descripción y objetivos de su programa, define la importancia en la entrega de conocimientos generales acerca del pensamiento humano y en las destrezas propias del arte de la representación, que permitirá a los estudiantes desarrollar habilidades artísticas y/o reflexivas. Declara dentro de su foco de trabajo en el aula, la indagación y reflexión en torno a la disciplina teatral y sus posibilidades escénicas. Pero, no declara el tipo de estudiante que debiera acceder a la carrera, por lo que se podría comprender que todos quienes quieran podrían acceder a ser parte de esta. Sin embargo, al igual que gran parte de las universidades, solicitan una prueba de admisión especial, en donde se busca seleccionar a los estudiantes según diversos criterios. Manifiestan que, el objetivo general de las pruebas especiales es preseleccionar a aquellos postulantes que

---

<sup>1</sup> La Universidad de Chile y la Universidad Católica instalaron las bases para lo que entendemos hoy como formación teatral universitaria en Chile. Las diversas escuelas de teatro universitarias que fueron surgiendo posteriormente, respondieron a los principios formativos de estas dos casas de estudios.

no presentan problemas físicos, tanto de “estructura” como de capacidad, que deriven en dificultades para responder a las exigencias curriculares. Además, se pide que asistan con una vestimenta específica de entrenamiento, que les permita ver la columna, y así observar el cuerpo físico de sus postulantes y, según ciertas características que no se mencionan, seleccionar aquellos cuerpos compatibles con sus exigencias. Por lo que, quienes quieran estudiar en esta universidad deben poseer habilidades determinadas, dejando ver que, no todos quienes quieran acceder a la carrera pueden hacerlo.

En consecuencia, existen criterios de selección que se relacionan con el cuerpo de quienes postulan, sus capacidades y habilidades, por lo que podemos comprender que se predeterminan los cuerpos que pueden acceder a la formación, pero no se declara de qué forma y por qué causa. Por otra parte, en su descripción formativa, no se mencionan habilidades determinadas. Entonces, ¿qué es lo que se necesita para formarse como actor/actriz en la universidad? ¿Qué es aquello que sucede en el aula teatral que no puede ser realizado por todos? ¿El arte teatral requiere de sujetos determinados? ¿De habilidades determinadas? ¿No existe una posibilidad didáctica que permita que los estudiantes puedan superar esas exigencias en el trabajo en el aula? Y, la pregunta más importante: ¿Por qué?

Es importante mencionar que, en la presente investigación, entenderemos por cuerpo todo lo que compone al sujeto/a y no solo como el cuerpo físico o mero depositario de experiencias, es decir, entendiendo el cuerpo como lo menciona el autor Le Breton (2008), en donde hace referencia a que “el cuerpo no está separado del sujeto, encarna su condición y es solidario de todas las materias que provienen de él durante la vida” (p. 125) y como es mencionado por los autores Ana Arévalo y Mauricio Núñez (2020), quienes trabajan la dimensión de la corporalidad pensada como todo lo que compone al sujeto: el movimiento, el tacto, los aromas, el encuentro, las miradas, las diversas tonalidades de la voz, la emoción corporeizada, como el cuerpo piensa, reflexiona, se manifiesta y se expresa.

Respecto de la formación del actor, Patrice Pavis (1998) define: “Inexistente durante mucho tiempo o abandonada al aprendizaje de las técnicas propias de una determinada tradición, la formación del actor ha seguido el movimiento de sistematización del trabajo de la dirección escénica; su objetivo es el desarrollo global del individuo: voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro” (p.34). Menciona también que el actor es quien se forma para encarnar un personaje mediante una interpretación verosímil del mismo, en donde se transforma y convierte en otro para conseguirla. Menciona que la formación teatral pretende que el actor sea un ejecutor y creador de la escena. Pero, no se manifiesta cómo debe ser este actor, cómo debe ser su cuerpo o corporeidad, sólo se menciona que debe desarrollar su voz, cuerpo, intelecto, sensibilidad, reflexión sobre la dramaturgia y el papel social del teatro, pero no se refiere a que debe poseerlo previamente.

Autores como Grotowski, Meyerhold, Stanislavski, Barba, entre otros, crearon métodos que se utilizan en la enseñanza teatral, en donde mencionan la importancia del trabajo corporal del actor, como eje

fundamental para la actuación, pero también cómo medio para que éste pueda probar sus capacidades, y así poder saber qué le es posible y qué no, permitiéndole tener un mayor control y conocimiento sobre su cuerpo en la escena. Pero, no mencionan literalmente cómo es que debe ser ese cuerpo-sujeto, ni cuáles son las capacidades “predeterminadas” específicas que éste debiese tener o, si las mencionan, no son condicionantes para su quehacer. Eugenio Barba, específicamente, menciona que el trabajo físico del actor no le enseña a interpretar o a ser actor/actriz y tampoco lo prepara para la creación. Define que este es un proceso de autodefinition, que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio por sí mismo, sino la justificación que uno da a su propio trabajo. Este enfoque, esta justificación personal, decide el sentido del entrenamiento corporal que le quiere dar cada actor, por lo que la superación de los meros ejercicios, en realidad no requiere de los estereotipos o movimientos gimnásticos. En ese sentido, surgen nuevos cuestionamientos para esta investigación: ¿Qué se entiende por cuerpo en la escena educativa teatral? ¿Cómo se utiliza el cuerpo en la formación teatral? ¿Para qué se utiliza el cuerpo en la formación teatral? ¿Todos los cuerpos forman parte o pueden formar parte de la escena educativa teatral? ¿Hay cuerpos que no pueden hacer teatro? ¿Todos los cuerpos deben interactuar en el aula teatral de igual manera? ¿Existe, entonces, una estandarización de los cuerpos? ¿Es acaso el teatro un espacio que solo posee cuerpos determinados? ¿Quiénes pueden actuar? ¿Quiénes no? ¿Por qué?

En relación a lo anterior, se puede observar que, por parte de la academia existiría una directa relación entre la corporeidad y el cuerpo físico, en donde se plantea la importancia del trabajo sobre éste último, por sobre el trabajo propio que cada cuerpo y las singularidades que cada uno/a puedan necesitar. El cuerpo se visualiza como una materialidad que todo actor/actriz debe poseer por igual y en la que su preparación, no responde más que a la visión del cuerpo como instrumento productor, que debe poseer ciertas capacidades y habilidades para su “utilidad” escénica. En consecuencia, podemos tomar lo mencionado por el autor Michel Foucault (2002), quien se refiere a que el cuerpo, en la medida que es disciplinado, aumenta la producción exigida, aumentando su capacidad “útil”, disminuyendo, entonces, su autodeterminación, debido a que delega la independencia de su cuerpo a la voluntad de otro, perdiendo su condición humana y asemejándose a un objeto. Por otra parte, menciona que cuando el cuerpo se disciplina pierde su subjetividad en cierta manera o medida, puesto que al someterse a las condiciones y sistematizaciones que dichos procesos involucran, se aniquila la voluntad individual y el cuerpo se convierte en una máquina que solo recibe indicaciones. La disciplina funcionaría como una fábrica de individuos, mediante la cual se puede enseñar a los sujetos para que sean útiles, logrando que "El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido" (p.32). Por tanto, la disciplina busca inspeccionar y controlar la conducta, sus comportamientos, sus aptitudes, sus preferencias, a través de diferentes formas. Permitiendo un control minucioso de las “operaciones del cuerpo”, garantizando una relación de docilidad-utilidad. Por lo que, si trasladamos la visión de Foucault

a la formación teatral, podríamos deducir que el disciplinamiento del cuerpo del actor no se relaciona con la versatilidad, sino que, con la fabricación de sujetos útiles, obedientes, productivos y que se comportan según lo que el poder (docente o director) les indique. Es decir, como intérpretes o marionetas de la creación de otro. Actor como intérprete, pero no como creador escénico.

Respecto del cuerpo del actor, Pavis menciona que "...el cuerpo del actor se sitúa entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural o espontáneo y un cuerpo-marioneta enteramente encadenado y manipulado por su sujeto o procreador espiritual: el director de la escena." (p.107). En consecuencia, el cuerpo de actor estaría subordinado, en cierta medida, a la visión que el director tiene sobre este, semejante a la que sucede con el cuerpo en la formación teatral, el cual estaría subordinado al docente o a la didáctica teatral. Pero, a su vez, menciona que la tendencia que predomina en la actualidad en la práctica teatral respecto del cuerpo del actor es un cuerpo jerarquizado en función del tipo de teatro que se realiza, puesto que cada tipo de teatro solicita, o no, una utilización determinada del cuerpo y cada uno respondería a sus propias necesidades. Por lo que, no existiría un "cuerpo del actor" o una "forma determinada en la actuación", ya que están en función de la necesidad escénica y/o en función del tipo de teatro que se quiera realizar.

Para continuar, surge la necesidad de indagar en el arte teatral. Respecto de aquello, Augusto Boal (2015), menciona que el arte teatral es el arte más similar a la vida cotidiana, no sólo en cuanto lenguaje, sino en cuanto acción, puesto que todo lo que vemos en escena es reconocible por nosotros, aunque no lo hayamos vivenciado, pero al ser un arte que trata sobre la interacción humana y sobre la vida, nos identificamos porque lo reconocemos en alguna medida. En relación con lo anterior es que surge la pregunta ¿Si el teatro se parece a la vida cotidiana, por qué en la formación se excluye ésta, a través la exclusión de los cuerpos? Por otra parte, Pavis, genera diversas definiciones de teatro, las cuales se subdividen en las miles de metodologías de escenificación que existen. Es decir, el autor no le otorga un solo significado al teatro, puesto que hay miles de maneras de realizar este arte: "La riqueza infinita de las formas y de las tradiciones teatrales a lo largo de la historia hace imposible una definición, incluso muy general del arte teatral." (p.52). Además, menciona que el teatro sería una resignificación de la vida mediante el lenguaje teatral.

Entonces, si el arte teatral no se puede definir de una sola manera, si el cuerpo no tiene una sola manera de incorporarse a la escena, si los autores no definen qué es lo que ese cuerpo debe ser: ¿Por qué el aula teatral requiere de habilidades predeterminadas? ¿Por qué debemos ver un tipo de sujeto? Pero, lo más importante, ¿Qué es aquello que la academia quiere que el estudiante logre? ¿Es entonces el actor profesional un cuerpo que solo está en función de la escena y que obedece lo que ella requiere, borrando su subjetividad y diversidad? ¿Qué sentido tiene la configuración de este tipo de corporeidades para la escena teatral? La vida está llena de diversidad y de adversidad, y si el arte teatral quiere retratar aquello,

debiese contemplar entonces, que quienes interpreten y componen la escena teatral sean parte de la vida cotidiana como diría Boal.

Jorge Dubatti (2011), plantea que uno de los ejes más importantes del teatro, es lo que la filosofía del teatro llamará “convivio”. Plantea el convivio como una institución ancestral que nació en el momento en que se encontraron dos seres humanos, es decir, hace referencia al origen mismo de la humanidad. El teatro sería entonces, un gran acontecimiento político por la simple acción de reunir cuerpos presentes y trabajar con el cuerpo viviente. El teatro sería un acontecimiento, que comprende más allá de la entrega de un mensaje y en donde su mayor virtud recae en la reunión de los cuerpos y en el trabajo con un cuerpo viviente, con un cuerpo que existe, que tiene territorialidad, historicidad, subjetividad y particularidad. Sería entonces un fenómeno político, social, artístico y significativo, mucho más que un acto de representación mediante un cuerpo que acciona para la entrega de un mensaje. Entonces, si estudios contemporáneos visualizan el teatro bajo esa concepción, surgen las interrogantes de: ¿Qué es teatro en la formación? ¿Es la representación o es todo lo que acontece en la representación? Si la relevancia está puesta en el convivio como menciona Dubatti; el encuentro teatral debería basarse en la relación e interacción de las corporeidades, por sobre lo que esas corporeidades “puedan” realizar o no. Lo que no significa restarle importancia a las técnicas teatrales y a su función estética, tanto en la práctica como en la formación actoral, sino que, sería dejar de pensar en las técnicas y en la función estética como el eje principal del arte teatral, para comenzar a pensar la formación teatral como la formación de las corporeidades que dan vida al acontecimiento teatral y cómo este debe estar en función con el encuentro y el convivio. Comenzar a pensar la formación teatral como la formación de los sujetos que quieren decir o hacer mediante el teatro, y no en la formación que les dice lo que teatro debe decir o hacer mediante sus corporeidades.

## › **Conclusiones**

A pesar de que esta investigación sigue en curso y queda mucho por descubrir respecto de este tema, mediante la elaboración del presente documento puedo aportar las siguientes conclusiones:

Al indagar en uno de los espacios universitarios con mayor renombre del país, se puede observar que existiría una necesidad por parte de este de preseleccionar y, por ende, predeterminedar al sujeto que quiere acceder a la formación universitaria teatral. Por lo que, si gran parte de las universidades en Chile basan sus planes formativos en lo realizado por esta universidad, este es un rasgo que se repetiría en dichos espacios también, puesto que poseen mecanismos de selección, perfil del egresados, misión y visión, bastante similares a lo que la Universidad de Chile propone. En consecuencia, se puede observar que no existiría una didáctica teatral a nivel país que permita que los y las estudiantes puedan, en el trabajo en el

aula, realizar lo propuesto por los docentes si no poseen previamente las habilidades que se les solicita. Es decir, no existiría una posibilidad de adecuación en dichas carreras, que permita abrir sus espacios para que todas y todos lo que quieran ser parte, puedan hacerlo.

Es por todo lo anterior que surge la necesidad de continuar esta investigación, y así poder indagar en la historia y presente de todos los contextos educativos teatrales universitarios en Chile, para así poder observar si es que estos requerimientos se perpetúan en el tiempo o si es que se encuentran en miras de un cambio en sus requisitos de admisión y en su trabajo en el aula. Del mismo modo, ampliar esta indagación a otros países, para ver si es que existen didácticas teatrales universitaria que permitan la participación de todas y todos quienes quieran formarse para ser profesionales de la actuación, con el objeto de generar un material que pueda ser utilizado como posibilidad de implementación para estos y otros espacios en Chile. Finalmente, resulta fundamental que la academia se haga cargo de generar procesos formativos inclusivos, que permitan abrir los espacios universitarios para toda la comunidad y dejar de pensar en el conocimiento como un bien que solo algunos tienen la posibilidad de acceder.

## **Bibliografía**

- Arévalo, A. Núñez, M. (2020) *Narrativa, cuerpo y performatividad*. [Por publicar]
- Boal, A. (2015) *Teatro del oprimido*. Buenos Aires, Argentina. Edición Inter zona editora.
- Boal, A. (2004) *El arcoíris del deseo*. Barcelona, España: Alba Editorial S.I.U
- Contreras, J. (2019). *Un sentido narrativo de la Didáctica*. Article in Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, p. 29-46.
- Dubatti, J (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Traducción de: Aurelio Garzón del Camino. Argentina, Editorial Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2008). *Cuerpo cotidiano*. En antropología del cuerpo y la modernidad. Bueno Aires: Nueva Visión.
- Pavis, P. (1998). *El diccionario del Teatro*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

## **Documentos**

Universidad de Chile. *Misión y visión Departamento de Teatro*. Consultado de: <http://www.artes.uchile.cl/teatro>

Universidad de Chile. *Pruebas de admisión*. Consultado de: <http://www.artes.uchile.cl/teatro>