

**Teatro y Educación\***

**Marta Contreras**  
**Universidad de Concepción**

Una de las urgencias que motivan estas reflexiones sobre el teatro surge del campo educativo. Advertimos aquí la relación no suficientemente desarrollada entre una proposición de crecimiento humano y la actividad teatral. Y no me refiero a leer teatro en una sala de clases solamente. Me refiero a la necesidad de abrir la sala de clases a otras posibilidades funcionales. Se puede convertir la sala en un espacio de entrenamiento de expresión corporal, expresión musical, expresión verbal, expresión plástica que hagan posibles las metas de desarrollo integral de las cuales se habla en todos los proyectos educativos que se han propuesto para nuestro sistema nacional.

Lo integral de la formación humana no pasa solamente por el aprendizaje de diversos sistemas comunicativos tecnológicos, numéricos, verbales, sino que también por el desarrollo de los sistemas corporales que permitan la expresión artística en sus diversas manifestaciones. Este tipo de entrenamiento aporta en el proceso de armonizar y equilibrar la figura que nos hemos planteado como meta del proceso de educación integral y cuyos componentes nunca aparecen totalmente explícitos en los documentos oficiales disponibles. Es posible encontrar en esos documentos recurrentes referencias al concepto de modernización, requisito necesario para un país con urgentes necesidades de crecimiento económico. Esta modernización implica preparar a las personas para su funcionamiento en un mundo tecnológico, científico, globalizado y requiere consideraciones profundas y significativas sobre el cuerpo humano complejo que es el protagonista de cualquier proceso de transformación.

El estudio y práctica del teatro y de las artes en general permite el acceso a entrenamientos valiosos sin los cuales la figura humana bosquejada a través del proyecto educativo quedaría incompleta y privada de sus funciones contemplativas, críticas y estéticas. El tipo de conocimiento que requiere el ejercicio artístico en cualquiera de sus formas y la experiencia de conocimiento que se genera en el contacto con las diversas expresiones artísticas permite el encuentro del ser humano con las experiencias complejas, profundas y ricas que se conservan en la tradición y que comunican el presente con el pasado y el futuro de una manera particular.

Trascendencia es una palabra grande y tal vez evoque una cierta retórica ampulosa y vacía, pero si yo la aplico a la experiencia de conocer los materiales que se han salvado de las quemaduras, las guerras, las catástrofes y reconocidos en la categoría de lo que llamamos arte, significa que podemos establecer una comunicación viva con los que nos antecedieron y dejar un registro para los que vienen. Esa es una manera posible de interpretar nuestra instalación en el tiempo.

El proyecto educativo y el crecimiento humano tienen una relación no suficientemente desarrollada con las prácticas teatrales y sus diversos lenguajes. La sala de clases tradicional en la que los estudiantes pueden leer teatro, puede abrirse a otras posibilidades funcionales. La sala de clase puede ser vista de muy diversas maneras y es importante su definición en relación con proyectos que pretenden mejorar o reformar la gestión educativa. Cito la descripción de Emilio Rivano.

---

\* Este trabajo forma parte de la investigación FONDECYT 1980505, "Historia del TUC". Publicado en Sociedad Hoy: Revista de Ciencias Sociales. Vol. I Nº 2-3 (245-251), 1999. Marta Contreras es PhD. por la Universidad de Michigan. Profesora de Literatura, Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción.

"Simplificando un poco el modelo popular, el grueso de la gente entiende por educación primaria y secundaria, una escuela, una profesora o profesor dictando materias en una sala y a los alumnos sentados escuchando y escribiendo en sus banquitos por horas y horas, día a día" (1).

Esta imagen es dominante en el ejercicio de la educación en cualquiera de sus niveles. Rivano lleva la descripción al extremo al señalar que la escuela es un lugar de retención como un recinto carcelario. No discutiré aquí el tema general de la educación y de la reforma educacional chilena en el cual se inserta la proposición de Rivano (2) sino que traigo la descripción porque me parece apropiada para iluminar un aspecto de mi propia reflexión sobre el teatro y su posible relación con un proyecto educativo nacional que considere formas de entrenamiento corporal que apoyen el crecimiento de un sujeto más armónico.

Hay condiciones educativas muy heterogéneas, espacios escolares con entornos completamente diferentes entre sí, pero la situación escénica de la sala de clases no varía mucho estructuralmente hablando. Un profesor, un grupo de niños o jóvenes que interactúan por períodos de una a cinco horas en una sala-cubo dotada de los mobiliarios consabidos. Para estar sentados todos mirando en la misma dirección. No entraremos en los detalles de si la sala es ocupada por un curso en la mañana y otro en la tarde, si tiene espacio para guardar objetos personales, si las sillas son anatómicas, si las mesas tienen la altura adecuada, si hay calefacción en invierno, si se llueve, si el piso o los vidrios o el techo o los muebles no están rotos. Si la ventana da a un callejón, a un muro, al campo, a un jardín.

Las salas de clases suelen ser homogéneas en cuanto a que contienen al grupo de estudiantes y al profesor en ella por un tiempo amplio y variable, tienen una disposición similar, estimulan la actividad corporal de estar sentados en filas, suponen las actividades de leer, escribir, escuchar y responder a las preguntas del profesor. ¿Cómo puedo variar esta disposición si tengo cuarenta o treinta alumnos en la sala? Las salas suelen padecer de la economía espacial que caracteriza ciertas distribuciones en la organización de la vida nacional. Cada uno tiene su correspondiente experiencia en torno a esto.

Puede ocurrir que la sala sea complementada con un gimnasio o parque vecino, con una cocina, un hall, un patio de juegos, una cancha de basketball. ¿Qué se requeriría para ejercitar la expresión corporal y preparar una puesta en escena teatral para ser estrenada en las celebraciones escolares? Esa pregunta debe ser respondida para poder implementar algunas de las metas que se plantea la reforma educacional en proceso.

El "espacio de retención" o como yo lo llamo el escenario educativo formal debe ser sometido a examen y reformularse de acuerdo a los escenarios nacionales desde los cuales se orienta o se quiere orientar el crecimiento del país. El crecimiento del que hablamos aquí es el que efectivamente ocurre mientras los niños o jóvenes están en la escuela y que es perceptible de un semestre a otro, de un año a otro en términos físicos y los que lo acompañan y que abarca las otras áreas del ser, me refiero al crecimiento emocional, intelectual y espiritual.

Si la escena educativa nacional se define prioritariamente por una figura sentada frente a un computador moviendo ojos y dedos el resultado será incompleto o insuficiente. Está claro que es necesario un gimnasio diversificado para las distintas prácticas deportivas por medio de las cuales los cuerpos de los niños desarrollen fuerza, habilidad, destreza, velocidad, equilibrio, etc. Los cuerpos rígidos detrás de un escritorio no favorecen la flexibilidad mental ni la expresión emocional o artística.

La actividad teatral abre posibilidades diferentes a través de prácticas especializadas que implican el autoconocimiento y el desarrollo de las capacidades expresivas del cuerpo para jugar en una escena que, de acuerdo a los intereses y situación de los escolares y profesores, puede generar la riqueza artística que conlleva el goce lúdico de la representación.

En el Departamento de Español de la Universidad de Concepción se ha estado realizando por algunos años una investigación teatral en varios aspectos. Uno de ellos está dirigido a capacitar a los estudiantes de español en el campo de la producción teatral chilena y

latinoamericana y también a sensibilizarlos sobre las disciplinas teatrales de la educación corporal.

Esta investigación se ha vertido en talleres, cursos electivos, direcciones de tesis de pregrado y postgrado cuyo tema ha sido el teatro y la teatralidad a la vez que la historia del teatro local, nacional e hispanoamericano. Por este motivo liemos abordado -a través de un proyecto de la Universidad de Concepción en 1997 y un proyecto Fondecyt en 1998-- la historia del TUC.

La escritura de la historia del TUC surge como un proyecto interdisciplinario en la urgencia de necesidades artísticas locales (la ciudad en sus historias y proyecciones) y en el marco de una realidad nacional cuyo proyecto educativo aparece como una prioridad en la agenda de los gobiernos de los países en desarrollo. Así se ha escrito en una serie de documentos relativos a la educación en Chile y así se expresó con ocasión de la Reunión en la Cumbre de Presidentes de los Países de América celebrada en 1998.

Los años 90 en el campo de los estudios humanísticos nos han traído los desafíos de transformar drásticamente los quehaceres de nuestras disciplinas llevándonos a repensar los ejercicios de lectura e interpretación de texto para conectar esa experiencia a una realidad educativa que en los últimos 50 años se ha modificado dramáticamente. Quizás si el género de lo trágico dé mejor cuenta de algunas pérdidas de esa realidad educativa que de brillante (pensemos en el sistema renovado y experimentar de educación que disfrutamos en los 50) se ha transformado en un sistema uniformado y empobrecido en sus potenciales de transformación, creatividad y democratización.

Las urgencias de mejoramiento de la educación han generado múltiples diagnósticos y proyectos que se materializan ahora en una serie de medidas y proyectos cuyas direcciones apuntan a sacar la educación de las muletilas adquiridas por una práctica autoritaria en su administración y modernizante en su aspiración. En nuestra práctica particular nos aferramos a lo que explícitamente se ha señalado en las grandes proyecciones de política educativa nacional y nos proponemos aportar en ese proyecto educativo nacional y regional desde nuestro quehacer académico.

Un proyecto de historia teatral no puede estar desvinculado de las necesidades actuales de la ciudad desde el punto de vista de la expresión artística, del ejercicio y función de la lectura, del ejercicio y función de la crítica. Así este proyecto de hacer la historia del TUC tiene varias entradas, surge de la necesidad de responder a varias preguntas. Si vuelvo a lo dicho antes y tomo el carácter local, podría hacer un diagnóstico sobre la situación teatral de la ciudad que es una evidencia para todos. La ciudad de Concepción no tiene teatro profesional y no lo ha tenido por largos años. Las personas que quieren hacer teatro lo hacen llevadas por una vocación que las mantiene en la dirección, actuación y producción de puestas en escena con apoyos de universidades, colegios, empresas privadas, pero sin superar las metas del teatro aficionado o teatro escolar que ameniza las veladas y celebraciones varias que la ciudad y sus instituciones requieren.

La ciudad recibe a veces visitas de grupos profesionales y entonces salta a la vista la distancia entre puestas en escena profesionales y las locales no profesionales. Por ejemplo, hemos visto en 1997 una puesta en escena con Horacio Videla en la dirección de un grupo de la Universidad ARCIS. Se trata del *Woiseck*, de Buckner. Esta obra fue escrita en el Siglo XIX y su primera puesta fue en 1913, en Alemania, y podemos definir su estilo como expresionista. Escrita tempranamente en relación con el auge del expresionismo, es una obra plena de sentido y potencial expresivo en la actualidad. La elección de esta obra para su puesta en escena es sintomático de su plena vigencia como objeto artístico teatral. Esto se puede advertir a través de una puesta en escena que muestra unos actores con dominio de sus voces, de sus recursos de expresión corporal, de actuación, un manejo rico del maquillaje, vestuario e iluminación. El ritmo de la obra mantiene al espectador suspendido entre el horror y el humor sin distracciones producidas por vacíos o fallas de alguno de los sistemas artísticos que componen la representación.

El trabajo realizado con los medios de expresión teatral está tan bien logrado que las imágenes de la puesta en escena quedan en la retina por mucho tiempo. La puesta en escena

sigue generando una riqueza de sentidos que viene, por un lado, de la cualidad de una obra viva y, por otro, de una puesta en escena propiamente artística. Se establecen así parámetros de eficacia estética que nos permiten distinguir niveles en el campo del ejercicio teatral.

De este mismo orden es la experiencia teatral que registra Sergio Vodánovic cuando comenta la puesta en escena de *La ópera de tres centavos*, de Brecht y Weill, en 1960 en el Teatro Antonio Varas por el ITUCH. Yo vi esa puesta en escena y siempre que en mis clases me refiero a la obra de Bertold Brecht recuerdo para mis alumnos una escena inolvidable. Marés González interpretando El Velero Escarlata en un escenario que avanza sobre la sala, con el teatro oscuro con la figura de Jenny iluminada, sola en medio de la sala. Sergio Vodánovic, hace 38 años, lo describe así:

"El intérprete logra de su personaje el máximo de dramatismo y, por un momento, se funden en un solo ente el actor y el ser de ficción. Son momentos que se producen en el teatro y que se recuerdan largamente, que impresionan al espectador y lo estremecen en su sensibilidad. Es el teatro llevado a su máxima expresión. ¿Te acuerdas de Marés González cantando "El Velero Escarlata"? se preguntarán los aficionados al teatro con el transcurso de los años. Y por cierto que la recordarán. Recordarán su gesto amargo, su mímica violenta, el silencio con el que los espectadores la oyen y el fervoroso aplauso que sigue después"[\(3\)](#).

Yo agregaría a esa memoria el efecto en mis oídos de la voz tremenda, de la luz suspendiendo su figura como en el aire y su postura agresiva y rota a la vez. Todo ello reaparece confirmando el nivel del trabajo interpretativo de Marés González. Podemos establecer parámetros para medir el trabajo artístico y el texto de Sergio Vodánovic anuncia un hecho que hoy podemos confirmar: la permanencia en la memoria de ese trabajo cuya evanescencia propia lucha exitosamente con el olvido. La memoria que ha quedado de las puestas en escena del TUC se parece a estos registros que recuperamos aquí. Esta memoria es tanto más melancólica cuando advertimos la carencia de teatro profesional en la ciudad de Concepción en el momento presente.

Una cierta forma de invisibilidad afecta a la historia del TUC y es nuestro propósito hacerla visible con la mayor riqueza que podamos por un proceso de progresivo descubrimiento y registro que liemos iniciado y desarrollado por nuestro amor al teatro y por el compromiso adquirido de participar en el reconocimiento de una tradición de la ciudad de Concepción que también amamos. Esta es la historia de cómo el margen se hizo centro, de cómo un teatro de provincia pudo tener el mismo nivel de los teatros de Santiago. El TUC ingresó al mundo del teatro y ello significa que estuvo conectado a la producción dramática internacional contemporánea explorando lenguajes y poéticas dramáticas emergentes. También participó en la estimulación de la producción dramática nacional contribuyendo a la consagración de una tradición teatral local.

Nos ocuparemos del proceso mediante el cual el TUC realiza esas prácticas y con ello de las cuestiones candentes no resueltas de una cultura política, económica, social, profundamente afectada por un centropismo que se resiste a la regionalización o descentralización y cuya superación pareciera requerir estrategias de crecimiento más eficaces.

También el análisis del proceso de formación y desarrollo del TUC nos permite reflexionar sobre las condiciones de la actividad teatral conectada con la vida universitaria, particularmente en las décadas de los cincuenta y sesenta en Concepción. Esta reflexión apunta, por una parte, a distinguir las prácticas institucionales que entonces afectaban el ejercicio del arte teatral y, por otra, a abrir una perspectiva que permita visualizar un proyecto teatral de provincia dentro de las reglas del juego del campo social presente. Esto implica reconocer los modos de funcionamiento de las instituciones de educación superior en relación con los cuales la actividad teatral se define de alguna manera compatible con su diversificación y pragmatismo. Y también, reconocer e identificar los esquemas centralistas y autoritarios que caracterizan la historia del orden político nacional. La ciudad carece, en áreas importantes de

su realidad, de una vida autónoma floreciente en la que el teatro pueda ocupar un lugar importante con su alquimia ritual capaz de transformar, afectar, iluminar o discutir en alguna forma las rutinas civiles.

En 1993 se realizó el Festival Internacional del Teatro de las Naciones que alcanzó en alguna medida a la ciudad de Concepción. En esa ocasión la ciudad pudo ver manifestaciones teatrales de otros países y locales, conferencias, videos, etc. Fue con ese motivo que se hizo un folleto que circula con el nombre de *Breve historia del TUC* cuya función era acompañar una exposición de fotografías, programas y documentos del TUC que se realizó con la colaboración de Tulio Cortilla y Julio Baño del diario *El Sur*, Berta Quiero, Brisolia Herrera y varios vecinos de Concepción que acudieron al llamado que se hizo a través de la Dirección de Extensión de la Universidad de Concepción para montar la exposición. Esta actividad nos puso en contacto con una realidad muy rica y compleja y a la vez evidenció un pasado teatral complejo.

Tal como lo señala Adolfo Albornoz en su artículo "Teatro Universitario de Concepción, TUC 1945-1959: Desde su nacimiento hasta su profesionalización" (4), el TUC vivió un proceso de crecimiento que lo llevó a ocupar el centro de la actividad del campo teatral del momento. Es ese proceso el que nos interesa mostrar para contestar a la pregunta de cómo eso llega a ocurrir. Cómo es que el TUC se convierte en un teatro universitario de escuela, cómo se estabiliza institucionalmente, cómo se sostiene por un cierto tiempo y cómo desaparece completamente. Mientras en Santiago las escuelas de teatro universitarias y las múltiples escuelas de teatro que han surgido en los últimos años forman profesionales que van al campo del teatro, del cine, de la televisión, de la publicidad, de la creación dramática, de la educación, la ciudad de Concepción no tiene todavía escuelas o institutos de formación en las disciplinas del teatro (5).

Retomando nuestro tema de la historia del TUC y su relación con la Universidad de Concepción nos preguntamos cuáles fueron los factores que determinaron su nacimiento y configuración, cuáles lo potenciaron para ser un teatro de gran nivel, y cuáles determinaron su final. Consideramos que la sigla TUC da nombre a un proceso que a través del acopio de entrevistas, artículos, testimonios, críticas, historias se va configurando como un objeto complejo, dinámico y de capas diversas.

Escribir una entrada en la historia del TUC será en este caso recuperar algunos hechos de la memoria local y nacional para proponer un diseño que respete la multiplicidad polifónica del objeto, sin pretender agotarlo. Entre los múltiples materiales encontrados en este trabajo, he elegido uno particularmente interesante para introducir de manera dialógica la relación de los hechos que constituyeron lo que fue un grupo profesional de teatro adscrito a la Universidad de Concepción. Me refiero a un artículo del Sr. Juan Antonio Pinto publicado en *La Discusión* de Chillán con el título "Visión y condiciones para el renacer del teatro" (6). En el primer párrafo se establecen las condiciones para el funcionamiento de cualquier institución:

"Toda organización, entidad, empresa o actividad formal requiere necesariamente una Dirección o Jefatura que determine o formule sus propósitos y metas. Esta dirección puede ejercerse de maneras diversas: individual o colegiada, pero siempre jerarquizado, conforme a su naturaleza.

"El teatro, como actividad humana que, además, está implícita dentro de las muchas que conforman el Arte, no puede escapar o prescindir de los principios elementales que le son propios como organización y, que lo que es más, su acción debe concretarse en un organigrama o programa rígido o en el peor de los casos de una flexibilidad mínima y procurarse los medios materiales y humanos".

Pareciera ser, según este enfoque, que el TUC y todos los teatros universitarios chilenos "no alcanzaron siquiera a llegar al nuevo proceso de institucionalidad que vive el país, pues sus estructuras intensas y sus integrantes habían dejado de ser fieles a los principios primarios de su naturaleza artística y universitaria".

Esta forma de ver la historia de los teatros universitarios es muy interesante ya que trae la atención a lo que podríamos llamar el origen de las organizaciones, el fundamento de su existencia y la manera cómo ellas persisten o mueren. Ciertamente no basta un decreto o un organismo directivo para que el teatro florezca, se mantenga o renazca. Si tratamos el objeto teatro como un ente natural podríamos pensar con Aristóteles que así como la tragedia nació, creció, se desarrolló hasta llegar a su esplendor, para luego desaparecer, así, los teatros universitarios fueron organismos vivos que crecieron extrañados a otra institución mayor de la que se nutrieron de acuerdo con las características propias de cada una.

El teatro universitario es una forma de organización que depende de la vida universitaria y es la relación que se establece entre uno y otra, la que define su crecimiento y sobrevivencia. Las universidades tienen su propia historia y ella afecta en cada caso de manera diferente la historia de sus respectivos teatros. El Teatro de la Universidad de Concepción tendrá las características que la vida de la ciudad y de la universidad le den en un determinado momento de la historia, la que está atravesada por los conflictos propios del escenario regional llamado Concepción. Hemos afirmado que el TUC ocupó el centro de la actividad teatral nacional. Pero fue por poco tiempo y debido a condiciones transitorias que saldrán a la luz en este trabajo.

Las condiciones de la vida cultural, económica, social de lo que hoy es la VII región no son las de Santiago. Ni han sido. Y, en lo que respecta al teatro, siguen sin serlo. La actividad teatral profesional y sistemática, institucionalizada no se constituye por un deseo individual, ni por buena voluntad de un grupo de personas, sino que es el resultado natural de condiciones a las que es necesario prestar atención antes de repartir culpas aquí y allá suponiendo que nos hayamos puesto de acuerdo sobre lo que el Sr. Pinto llama "los principios primarios de su naturaleza artística y universitaria". No me parece que las cosas estén tan claras, por decir lo menos, en relación con las definiciones de funciones y de principios, cuando no se ha definido o marcado ningún punto de vista, ningún territorio de hablada, ninguna representatividad.

La incorporación sistemática de la educación teatral en los diferentes niveles de educación debería redundar en un florecimiento de la actividad teatral en todas sus posibles manifestaciones: teatro escolar, teatro universitario, teatro aficionado, teatro profesional. El entrenamiento teatral debería permitir la flexibilización de los cuerpos en la escena educativa; la diversificación de las funciones de la infraestructura escolar; la práctica del un autorreconocimiento individual y social que desarrolle efectivamente la capacidad crítica y la capacidad de crear. La práctica teatral es un medio privilegiado de ponernos en contacto con la tradición artística y pensante heredada del pasado; con nuestras visiones de los conflictos y desafíos del presente y, también, con un proyecto posible situado en un conocimiento de nuestro potencial físico emocional e intelectual.

La educación teatral es complementaria del proyecto educativo general y puede permitir que las metas fijadas se hagan reales en lo que dice relación con la formación de un ser humano integrado. El juego teatral es en sí mismo un campo donde diversas artes confluyen con la particular ventaja, y esto debe ser subrayado, de *no dejar el cuerpo fuera de la escena*. El actor, el dramaturgo, el escenógrafo, el director, trabajan para generar un centro iluminado, aquí y ahora, en el cual un grupo se mire. Cuando un niño o una niña, un joven o una joven entran en el mundo de las prácticas teatrales se convierten en protagonistas, generan un centro de sentido donde quiera que se encuentren. Un centro tridimensional, corporal, reflexivo, e iluminado donde el diálogo, los disfraces, las máscaras, los maquillajes, la música, las voces están al servicio de la representación. En la representación puede brillar lúdicamente la sorprendente y misteriosa condición de lo humano.

**NOTAS**

1 Emilio Rivano, "De metáforas, memes y educación" en *Atenea* N° 478, segundo semestre, p. 76.

2 La revista *Atenea* N° 478 recoge esa discusión con una serie de artículos que enfrentan el tema desde diversas perspectivas.

3 Sergio Vodánovic, *Ecrán* N° 1527 3-V-1960, p. 15.

4 *Acta literaria*, N° 22, pp. 59-78.

5 En 1999 una Universidad privada de concepción ha abierto un programa sistemático de estudios de teatro lo que parece un signo de la necesidad que existe, detectada por el mercado educativo privado, de este tipo de formación. Sin duda, la Universidad de Concepción estaría en condiciones óptimas para implementar un programa de educación teatral apoyándose en las diferentes áreas disciplinarias artísticas e históricas que ya tiene.

6 *La Discusión*, Chillán, 24 de julio de 1981.