

## Capítulo 2

### 2.1.- Movimiento teatral en América Latina.

*“El teatro latinoamericano es una consecuencia del proceso que sufren los pueblos, con las contradicciones culturales e ideológicas inherentes a éste”. Atahualpa del Cioppo. (Pineda, p. 104)*

Las formas del Teatro Latinoamericano a pesar y además de todas sus influencias, han desarrollado una filosofía propia debido a su contexto y situación. Paralelamente a la historia del Odin Teatret y aún antes de sus intercambios con Latinoamérica, el idealismo, el interés por la investigación en el teatro y la búsqueda por una comunicación con el pueblo latinoamericano se vive en nuestro continente.

Históricamente, las ideas pedagógicas de Paulo Freire, la filosofía de Augusto Boal y el método de la Creación Colectiva pertenecen a una visión de teatro liberador, que junto con las teorías de Eugenio Barba nos permiten subrayar la importancia del diálogo entre enseñanza-aprendizaje y por ende, lo positivo de la existencia de propuestas educativas como “El Dragón y la Rueda”, que pretenden preparar actores propositores de una poética.

Esta visión se abre camino a través del teatro independiente y de grupo en México. Sus enseñanzas, las experiencias de sus realizadores y bases de su filosofía consecuentemente se vuelven parte de la ideología y práctica de la educación en el teatro actual de nuestro país.

Como Gerardo Luzuriaga afirma en su libro Popular Theater for social change in Latin America el teatro popular y político-educacional, se ha desarrollado con mayor rapidez y extensión en países donde la tradición teatral había sido prácticamente nula.

## **2.2.- Freire y su pedagogía de la Liberación.**

Paulo Freire desarrolla su teoría educativa durante la práctica de la alfabetización con campesinos en Brasil y Chile en 1962 y a partir de su descontento con los métodos tradicionales usados para enseñar a leer y escribir.

El método educativo que propone sitúa al mismo pueblo como responsable de su auto liberación. Es activo, dialógico, de espíritu crítico, y hace uso de técnicas como la codificación y la reducción.

Con esto inicia una campaña de alfabetización a nivel nacional y busca lograr una modificación al programa educacional de su natal Brasil. Sin embargo, su acción pedagógica fue considerada subversiva y fue exiliado.

Sus técnicas reciben el nombre general de "concientización", es una educación del "yo me maravillo" y no sólo del "yo hago", ya que para él la educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo.

Freire se preocupaba por la cuestión de la democratización de la cultura, buscando esencialmente una comunicación recíproca con el pueblo, construida sobre bases populares, para hacerla realmente auténtica.

Entre las finalidades de su "pedagogía del oprimido" se incluye el enseñar a los participantes a formularse preguntas y a desarrollar una conciencia crítica de su entorno.

En el libro La educación como práctica de la libertad, Freire subraya como parte de su Programa Educativo creado para analfabetos; la importancia de que el educando comprenda el concepto antropológico de "cultura", como punto esencial para superar su comprensión ingenua y desarrollar la crítica.

Hace una distinción entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura, enfatizando el reconocimiento del papel activo que tiene el hombre en y con su realidad. La función del educador es para Freire fundamentalmente la de dialogar con el educando sobre situaciones concretas y ofrecerle los instrumentos con los cuales él mismo se eduque, y así, formar a un sujeto crítico que luche constantemente por la libertad.

No más un educador del educando ni un educando del educador, sino un educador-educando con un educando-educador. Es decir, nadie educa a nadie ni se educa solo, los hombres se educan entre sí.

Desde la perspectiva progresista de Freire, "enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción". (Freire, 1988, p. 47)

Para enseñar se exige una curiosidad en el docente en vez de procedimientos autoritarios, ya que también se busca ejercitar la curiosidad del educando.

Este es el correcto sistema pedagógico-democrático que Freire defiende, ya que para vivir plenamente la democracia, se debe tener derecho a hablar y a ser crítico, comprometiéndose al mismo tiempo con la lucha por la defensa de este derecho. Por esto, el educando aprenderá por su propia práctica en el ejercicio de su curiosidad como libertad, la cual estará sujeta a límites puestos por él mismo, pero con un ejercicio permanente.

Todo esto nos vuelve a remitir a su insistencia en una educación "dialógica" en vez de pasiva, es decir: entablar una verdadera comunicación entre el que habla y el que escucha, estableciendo la necesidad de hablar "a los" educandos y "con" ellos. Al mismo tiempo que se les escucha y se es escuchado por ellos. La escuela debiera ser un espacio donde se fomente el gusto por la pregunta, la crítica, el debate y la discusión. Estudiar y leer debiesen ser fuentes de alegría y

placer, para que de ahí surgiese el conocimiento indispensable para movernos en el mundo. Esto daría una mejor calidad a la educación.

A pesar del tiempo y lugar donde Paulo Freire desarrolló su teoría, ésta continúa teniendo actualidad y siendo necesaria en países con un alto nivel de analfabetismo y poca calidad educativa en todas las áreas de conocimiento, como es el caso de México.

### **2.3.- Inspiración Freiriana en el teatro: Augusto Boal.**

*Dejemos que los oprimidos se expresen, porque sólo ellos pueden mostrarnos dónde está la opresión. Dejemos que ellos mismos descubran sus caminos de liberación: que sean ellos los que monten las escenas que los liberarán.*  
Augusto Boal.

Las técnicas de Paulo Freire, han sido utilizadas en el teatro para establecer la comunicación con el público en la búsqueda de un método que "permita al público hablar por sí mismo a través de las formas teatrales" (Versényi, p. 234).

Esta perspectiva de un teatro como fuerza de liberación de particulares estructuras sociales, políticas o estéticas impuestas, es apoyada con el trabajo (entre otros) de uno de los más importantes hombres en la historia del teatro de América Latina: Augusto Boal.

Este actor, director, promotor, crítico, dramaturgo y tratadista brasileño, tiene tal amplitud de labor teórica y práctica tanto en Latinoamérica como en Europa, que no será posible aquí, desarrollar un resumen. Sin embargo, sí citaremos algunos de los puntos más importantes de su trabajo teatral relacionado con la educación y con la preparación del actor, que servirán para ubicarnos en la línea de los principios teatrales de la escuela-laboratorio "El Dragón y la Rueda", que compete a este estudio.

Para Boal, el teatro puede ser "un instrumento de conocimiento, de liberación personal y colectiva, de cambio social". (Luzuriaga, 1990, p. 148)

Su práctica teatral y su actividad cultural luchan por la descolonización cultural y política. De esta manera, establece la categoría de "teatro popular", un teatro del pueblo y para el pueblo. Encuentra una unión entre arte y política, afirmando que el teatro necesita transformar al espectador observador en un ser activo y así contribuir a la transformación de sociedades a la que las divisiones sociales, impuestas por las clases dominantes han resultado en muros entre el escenario y la sala.

Trabajando como director artístico del grupo Teatro Arena desde 1956 hasta 1971, formula su teoría dialéctica de la actuación y pone en práctica el teatro que había teorizado y que posteriormente se publicaría.

Trabaja con los actores en un laboratorio de experimentación, donde estudian los métodos de Stanislavsky y cuestionan el recuso de la memoria emotiva. De hecho, algunas de las técnicas de Boal se enfocaban a eliminar de los actores las influencias del método naturalista de interpretación en el que estaban educados, ya que el actor para poder manifestar libremente emociones a través de su instrumento que es el cuerpo, necesita desmecanizar muscularmente éste, así como desautomatizarlo y sensibilizarlo.

Con sus técnicas propone a un artista que no se impone, sino dialoga, donde la acción para el actor debe ser consecuencia de una voluntad en conflicto con una contra-voluntad que crea una voluntad dominante. Esto es la voluntad dialéctica, en donde del conflicto de la voluntad nace la acción. Las acciones que crean al personaje deben también crear interrelaciones con el resto de los personajes para crear el conflicto.

En una primera etapa del Teatro Arena con Boal, el conflicto como fuente de teatralidad y la emoción dialéctica eran fundamentales.

A partir de la creación llamada "Arena conta Zumbi" en 1965 y de la serie "Arena Conta", comienza otra etapa de búsqueda y creación teatral del grupo. Los actores emplean el llamado "sistema comodín" ("coringa" en portugués) que se caracteriza entre otros parámetros, porque todos los actores interpretan todos los personajes, evitando la apropiación de los personajes por los actores.

A esto le llama Boal socialización de los personajes y expresa su rechazo a la propiedad privada aplicada al proceso de trabajo teatral. Este sistema también reducía costos de producción, ya que era posible montar con pocos actores cualquier texto sin importar el número de personajes.

Con Teatro Arena comienza a darse el sentido comunitario de creación, ya que el efecto total de la representación se prioriza y se expresan con un criterio colectivo: en grupo.

Manténían su sala siempre en funcionamiento con obras teatrales de autores extranjeros y brasileños, daban funciones para grandes públicos universitarios, viajaban adaptando sus espacios, daban talleres de dramaturgia. El Grupo Núcleo que es una parte del mismo Teatro Arena, desarrollaba actividades populares llevando los recursos de creación y expresión al pueblo.

Otro de los experimentos del Teatro Arena con Augusto Boal que se convierte en una técnica de espectáculo es el "Teatro Periodístico". Éste nace debido a que la represión política en 1968 prohíbe la presentación de espectáculos populares. Básicamente consistía en transformar noticias periodísticas o textos no literarios, en piezas escenificables por cualquier persona y en cualquier lugar.

El teatro jornal (en portugués) a través de técnicas como la improvisación, pretende enseñar al pueblo los medios para hacer teatro, de tal manera que ellos puedan hacerlo al mismo tiempo

que dan su versión de la noticia periodística que se interpreta; demostrando con esto que el teatro puede ser hecho por cualquier persona y en cualquier lugar. Además, de que todo texto o situación puede ser teatralizada.

Junto con Paulo Freire, forma parte del movimiento brasileño de cultura popular, así es como participa en 1973 en la campaña de alfabetización llamada Operación de Alfabetización Integral (ALFIN), organizada por el gobierno revolucionario de Perú y donde inspirándose en las teorías freirianas las reelabora para su uso teatral. Busca la creación de un lenguaje con el que cualquiera puede ser actor y logra expresarse para afectar al medio que lo rodea, donde el pueblo sea el mismo creador y represente su propio papel analizando sus acciones para buscar formas de liberación. Así nace la modalidad de Teatro-Foro, que siendo una herramienta útil de análisis colectivo, pretende romper la barrera entre escenario y espectador.

Además de su trabajo enfocado a favor de su postura política, Boal presenta análisis profundos de las teorías de Bertold Brecht y al igual que él, realiza una impugnación de la teoría de Aristóteles.

De toda esta práctica realizada por Boal, surge ya estando fuera de Brasil, el libro Teatro del Oprimido en el que profundiza sobre una de sus teorías más importantes. El teatro del oprimido busca la liberación del espectador, siendo siempre un diálogo donde se enseña y se aprende. Entre sus objetivos fundamentales podemos mencionar: "transformar al pueblo <espectador>, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática". (Boal, 1980, p. 17) así como preparar modelos de acción para el futuro, no sólo reflexionar sobre el pasado.

Otras técnicas teatrales continuaron surgiendo de la investigación de Augusto Boal en distintos países, como el Teatro Invisible, que lucha por sacar el teatro de las salas tradicionales para presentarlo en lugares públicos como trenes o mercados.

Su trabajo posterior en Europa permaneció dando frutos a través de sus clases y continua investigación con la fundación en París del Centro de Teatro del Oprimido en 1979.

En los ochenta vuelve a Brasil y funda el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO -Río). En 1990 edita el Méthode Boal de Théâtre et de thérapie l'arc -en-ciel du desir (Método Boal de teatro y terapia el arco iris en el cielo del deseo) en donde muestra las técnicas del “teatro-imagen”. Dos años después electo como Concejal, inicia el proyecto de teatro legislativo y a partir del 2000 intensifica su trabajo junto con el CTO-Río en las prisiones de Sao Paulo.

Actualmente lleva a cabo un proyecto en colaboración con el MST (Movimiento Socialista de los Trabajadores) que se aplicará en quince estados de Brasil.

## **2.4 Creación Colectiva.**

Dentro de la historia de las técnicas y métodos de trabajo teatral empleados en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, se encuentran dos estéticas: la de la observación, caracterizada por usar salas teatrales como espacio y por hacer un teatro de autor y director. (Garzón, p. 7) y la estética de la participación, que privilegia la interacción escena-público, en la que podemos mencionar la Creación Colectiva.

Este método de trabajo en teatro a pesar de ser difundido, conocido e inspirar a diferentes grupos en toda Latinoamérica, se utiliza más en algunos países como Colombia y Venezuela, que en otros como el caso de México.



Atahualpa del Cioppo (director uruguayo) adjudica esto a la necesidad de algunos países de sistematizar "los factores y métodos que tiendan a crear una dramaturgia nacional y, por ende, latinoamericana"(Garzón, p. 113).

En la línea del teatro preocupado por el pueblo, por la "clase obrera" y por el que no tiene posibilidad de ver teatro, la creación Colectiva innova con sus métodos de investigación y análisis para el proceso de un montaje. Orienta sus creaciones hacia lo social y lo político, proponiéndose liberar al teatro de las estructuras heredadas. Propicia la invención estética, ya que investiga a fondo la materia a teatralizar, ligando así el arte y la ciencia.

La creación de este método (no estilo, ni movimiento) de montaje colectivo, se le atribuye al colombiano Enrique Buenaventura y al Teatro Experimental de Cali (1955), del que fungió como teórico, director y dramaturgo, incorporando nuevas teorías literarias a la creación teatral.

Buenaventura en su discurso de proceso de liberación, llama a una politización del arte que conscientize de su significado a las fuerzas que pueden cambiar la sociedad; ya que el arte sólo no va a cambiar la sociedad, pero puede contribuir a ello a través de esa concientización, tanto del público como de los actores.

"La Creación Colectiva [...] induce el desarrollo ideológico, dentro del teatro mismo y también en la conciencia del pueblo" (Garzón, p. 375). Esta surge en el desarrollo natural de la práctica de la compañía y como solución a la pérdida del apoyo oficial que antes recibían. Aquí todos los miembros del grupo son participantes y responsables por igual del producto artístico creado. El "Director" ahora se encarga de crear condiciones adecuadas (sicológicas y metodológicas) para la creación actoral en vez de idear la puesta a partir de un texto ya existente.

Para Buenaventura el teatro es una manera de evitar el dominio de los medios mecánicos y masivos de comunicación. Incorpora nuevas teorías literarias a la creación teatral y se manifiesta

por la descolonización de la cultura latinoamericana, lo cual sólo podría lograrse con una revolución social. (Luzuriaga, 1990, p. 92)

Al mismo tiempo aboga por una síntesis de culturas, reconociendo su propia mezcla de vivencias, entre la propia y la europea.

También otros grupos de América Latina como “La Candelaria” de Bogotá fundada en 1966 por Santiago García o “Teatro Escambray” de Cuba entre otros, propusieron estrategias y procedimientos para los procesos de creación colectiva con el objetivo de usar el teatro como medio de comunicación con grandes públicos y no afectando solo a reducidas minorías, apropiándose como actores y directores de la producción teatral y sus implicaciones sociales.

## **2.5.- Movimiento teatral e investigación antropológica en México.**

En nuestro país desde principios del siglo XX el desarrollo y la investigación del arte teatral se impulsaron a través del teatro universitario. El arribo de directores extranjeros, el interés por las tendencias vanguardistas y el surgimiento de grupos de diferentes facultades universitarias; provocaron el auge de la creación de variados grupos de teatro.

Por un lado, se intentaba hacer teatro oficial y por otro se tendió al teatro popular, que con el pasar de los años derivaría en el desarrollo de distintas corrientes y búsquedas en el teatro de México.

Este movimiento aun sin ser profesional, provocó tal interés por la investigación en el teatro que llegó a politizarlo en la década de los setenta.

Así, la historia escribe que el teatro independiente mexicano, se da a partir del nacimiento de CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) que busca utilizar el teatro para impulsar el proceso de la democratización.

En 1973 estudiantes del departamento de Teatro de la UNAM presentaban en el Foro Isabelino, que entonces era la sede del CUT (Centro Universitario de Teatro); la obra de Peter Weiss “El fantoche lusitano” dirigida por Carlos Giménez (Venezuela). Debido a desacuerdos económicos con la institución de la universidad, los actores en protesta, toman el foro. Así, con la ocupación del espacio, la deportación de Carlos Giménez y bajo la dirección de Luis y Enrique Cisneros; se consolida la creación de CLETA.

Entre otros puntos, el CLETA proponía al teatro como un factor de cambio social que asumiera un papel crítico frente a la sociedad, rompiendo el monopolio oficial para que el teatro estuviera al servicio del pueblo.

Además de toda su lucha política, al CLETA se le reconoce el hecho de llevar el teatro a lugares y personas que no lo conocían, como fábricas o plazas. Se convierten en un movimiento teatral importante debido a su trabajo (impartición de talleres, publicación de revistas entre otras actividades) y a la atracción de nuevo y variado público.

Después y a partir del CLETA, surgen nuevos grupos independientes que realizan creaciones colectivas y montan obras de autores latinoamericanos.

También existe en México la corriente del Teatro Campesino, que vincula educación y teatro mediante el método freiriano. Se traslada a las comunidades rurales y mediante la práctica del “teatro de trueque” aborda problemáticas sociales e intenta rescatar mitos y tradiciones.

Otra categoría que se establece en esta época es la del Teatro Experimental, el cual pretendía investigar e innovar y se mantenía atento de las nuevas corrientes extranjeras.

Entre 1967 y 1987 son los grandes directores como Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Julio Castillo entre muchos otros, los que realizan innovaciones y experimentaciones en sus espectáculos”. (Perales, p.57)

Con la tendencia de la Nueva Dramaturgia Mexicana, los grupos comienzan a poner en escena autores nacionales. Los directores trabajaban de la mano del dramaturgo, quien formaba parte del proceso de montaje, reescribiendo la obra en base a las necesidades que surgían en el grupo.

El paso de grandes maestros del teatro mundial por nuestro país, así como el apogeo de la Antropología Teatral de Eugenio Barba en toda Latinoamérica, van dando lugar a una evolución del trabajo colectivo y a una cultura de grupo teatral. Sin embargo, pocos eran los que se ocupaban del teatro de grupo, del teatro del cuerpo, del teatro ritual, la danza-teatro y el teatro de calle. Mencionaremos tres.

El “Taller de Investigación Teatral”; fundado y dirigido por Nicolás Núñez en 1975, quien influenciado por Grotowski; hace un teatro en búsqueda de una identidad. Por medio del entrenamiento y ejercicios, su teatro busca el yo profundo y el entendimiento del entorno. Uno de sus montajes más representativo es sin duda la creación colectiva titulada “Zapata”.

“La Rueda”; fundado por Susana Frank y Aliné Menasée en 1979. Ellas buscaban crear una cultura de grupo que las resignificara por completo, una identidad, un lenguaje y una elección en el arte. La Rueda era para ellas una forma de vida. Entrenaban cinco horas diarias, con comprometida disciplina su cuerpo, su voz y sus emociones. Incluso durante un tiempo vivieron en comuna. Se planteaban cómo hacer política y la revolución con y en el teatro, buscando con esto su liberación individual. Valorizaban los procesos creativos de sus puestas en escena realizando investigaciones profundas sobre su temática. Eligiendo ser autodidactas después de pasar por la escuela, Frank reconoce como maestros de La Rueda a Barba, Grotowski, Stanieski de Polonia, y Mario Delgado de Perú.

Durante sus trece años de existencia se establecieron como un teatro-laboratorio que creó su propia escuela y desarrolló una identidad cultural. Investigaban el espacio partiendo del actor y del entrenamiento físico y mental como base de su labor.

Rosalina Perales escribe “se preocupaban tanto por la creación como por la pedagogía teatral, pero siguen tan de cerca la antropología teatral que a veces afectan el resultado de su proyecto”. (Perales, p. 57)

Algunos de sus montajes fueron: Los justos, El encuentro (1980), Tiempo de pan y vino (1983) en la que colaboran con el grupo Ítaca, ya que su búsqueda estética era paralela a la de su director Bruno Bert, Cuarta Luna (1986) cuya temática era la brujería en la Edad Media Europea y El silencio de las sirenas en 1990. Esta última es escrita y dirigida por la misma Susana Frank y habla sobre el músico Silvestre Revueltas.

“La Rueda” hizo giras en el país y el extranjero, siendo ampliamente reconocidos en Perú, ya que colaboraban constantemente con el grupo Cuatrotablas de ese país.

“Ítaca” (1983); formado por la fusión de “La Rueda” y el “Centro de Cultura Experimental de Argentina” y asociado siempre a Bruno Bert, era teatro independiente latinoamericano. Apoyados por la SEP, llevan a cabo un proyecto de desarrollo teatral en zonas periféricas abarcando tres áreas: la pedagógica, la antropológica y la espectacular. Así se establecieron en San Bartolo Ameyalco e impartieron talleres para todas las edades. En su intento por conectarse a la población hicieron trueques y crearon con un proceso a puertas abiertas y a la vista de los habitantes de la población el espectáculo Tiempo de pan y vino.

En una entrevista con Miguel Ángel Pineda, tocando el tema del Teatro de Grupo, Bruno Bert afirma que cuando se habla de este, “hablamos de que el grupo se convierte en la herramienta de

transformación, de un grupo de gente que se plantea conseguir una determinada ubicación en su medio y elaborar determinado lenguaje estético a través de una postura ética” (Pineda, p. 221)

Bert, como director de “Ítaca”, define el trabajo del grupo como una investigación profunda y de base que contiene lo político como elemento implícito.

“Ítaca” realizó espectáculos creativos y diferentes, como La noche del año mil (1985) que ambientada en la Edad Media, intervenía el uso de los símbolos, el fuego y el sonido.

Para los años noventas, el Teatro Experimental en México es el Teatro Universitario; que contrata profesionales del teatro de fuera de la Universidad. Además es como afirma Rosalina Perales en su estudio del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo (Perales, p. 50); “un teatro inclinado a la búsqueda, y muy enterado de lo nuevo en el mundo”.

## **2.6.-Festivales.**

En toda Latinoamérica se propagan con gran auge los Festivales de teatro, convirtiéndose en una oportunidad de aprendizaje debido a la mezcla de distintos grupos provenientes de lugares diversos.

Muchos son los festivales y muestras que se han llevado a cabo en nuestro país, algunos inclusive se han convertido en tradición anual.

Dentro de la línea del teatro del que venimos hablando a lo largo de este documento, podemos mencionar el Festival de Teatro Latinoamericano que se realizaba a finales de los años cincuenta. En 1974 hubo un Encuentro Chicano-Latinoamericano organizado por CLETA.

En 1981 se celebró en Zacatecas el Coloquio Internacional de Teatro de Grupo, organizado por La Rueca. A éste asistieron 17 grupos mexicanos y foráneos, en su mayoría seguidores del teatro de Eugenio Barba o grupos “marginales” extranjeros.

Por último, en 1987 se llevó a cabo una actividad conocida como Encuentro de Teatro Antropológico, organizado por Eduardo Aguirre. (Perales, p. 62)

Actualmente se siguen realizando encuentros, intercambios y festivales de distintos géneros teatrales, preocupados por la investigación y la reunión de la gente de teatro.

## **2.7.- Educación teatral en México.**

La formalización de la educación teatral en México, se fue dando poco a poco y es sólo con el transcurrir de los años que se vuelve importante y se reconoce su necesidad. Un paso para esto fue la fundación de la Escuela Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, que reunió a profesionales e intelectuales y comenzó a dar frutos.

Otro avance se dio debido a la creación de la carrera universitaria en la UNAM, la cual marca el rumbo del teatro universitario, de la mano de Fernando Wagner.

Sin embargo, los expertos afirman que el verdadero aprendizaje de las técnicas teatrales en México, se dan a partir de la llegada de Seki Sano. Es él quién introduce aquí el Sistema de actuación de Stanislavsky y las teorías de Meyerhold.

Después, la llegada de otros maestros extranjeros como Charles Rooner y André Moreau rodeándose de seguidores-discípulos; marcó otra forma de educar en el teatro.

Ya habiendo superado aquellas academias de declamación y la idea del actor que se forma sobre las tablas, la llegada del sistema de Stanislavsky y luego el método de Strasberg, ofrece ventajas en cuanto a la profesionalización y el entrenamiento de un actor.

Comienzan a surgir escuelas privadas como:

CADAC- Centro de Artes Dramático, Asociación Civil (1975) fundada y dirigida por Héctor Azar.

CET- Centro de Experimentación Teatral (1985) pertenece al INBA, fue dirigido por Abraham Oceransky y Luis de Tavira, quienes pretendían lograr un nuevo público para este tipo de teatro de alto nivel estético.

NET- Núcleo de Estudios Teatrales, laboratorio de investigación para actores y directores. Dirigido por Ludwik Margules, Héctor Mendoza y Luis de Tavira.

ANDA- cuenta con el Instituto Andrés Soler y prepara actores para teatro comercial.

Para la década de los noventa las academias habían proliferado, ofreciendo diplomados en lo que se enseñan las herramientas básicas y primeras para la actuación.

Actualmente existen varias universidades que ofrecen la licenciatura en teatro o arte dramático. Estas procuran involucrar en sus planes de estudios distintos métodos, escuelas o estéticas para el aprendizaje del estudiante.

Asimismo, han surgido experimentos de proyectos de escuelas alternativas que, separándose de las instituciones universitarias, proponen una profesionalización del actor. Estos se basan en principios interdisciplinarios y sobretodo se enfocan al trabajo y entrenamiento del actor.

## **2.8.- EITALC.**

La Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe tiene como objetivo primordial incentivar el desarrollo de los creadores teatrales del continente y contribuir a su formación y perfeccionamiento desde una perspectiva que asimilando los mejores aportes del teatro mundial, se inspire en la indagación y defensa de la identidad latinoamericana y caribeña.

Esta escuela itinerante que sostiene el valor de la experimentación como principio metodológico en la formación de teatristas; se crea a finales de los ochenta, época en la que la



idea del grupo o entidad teatral como escuela o centro formativo, prevalecía a través de variados grupos latinoamericanos. Además trata de resolver la inquietud de encontrar el mejor tipo de enseñanza para las necesidades de nuestro continente, sin ser una escuela o academia tradicional.

Apuesta por una formación teatral en la teoría y en la práctica; que conjunte la investigación con la experiencia de procesos creativos y de producción de obras teatrales. (Carrió, 1996, p. 15)

Siguiendo la línea antropológica del teatro barbiano, este tipo de pedagogía experimental que se mantiene en Latinoamérica a través de la EITALC y de algunas propuestas educativas, busca la transmisión como una necesidad de crecimiento y desarrollo que le de continuidad a un grupo colectivo.

La modalidad pedagógica que se utiliza en la EITALC es la de *Taller* que definen como una forma de estudios que en un tiempo relativamente corto, indaga aspectos experimentales que contribuyan al desarrollo de la práctica artística y la elaboración de sistematizaciones teóricas.

Con este tipo de enseñanza proponen la posibilidad de *asimilar creadoramente*, siendo los intercambios y las experiencias compartidas un estímulo en la búsqueda e investigación que cada artista del teatro necesite según sus tradiciones o requerimientos.

La teatróloga Raquel Carrió de la EITALC, asume la relación de enseñanza-aprendizaje como un juego de interacciones, donde el maestro al investigar abre caminos de exploración a los participantes.

En la pedagogía teatral se discute mucho acerca de la necesidad o no de un método de formación de actores. Sin embargo, coincido con los objetivos de la EITALC al creer en una enseñanza que presente un abanico de técnicas y métodos que garanticen la obtención de nuevos conocimientos y que converjan en la búsqueda y creación de una técnica propia.