

El aula como simulacro del escenario

Willy Semler

Director y actor
Profesor Escuela de Teatro PUC



Willy Semler y sus alumnos en clases de **Actuación V** Escuela de Teatro PUC. Noviembre, 2003.

En mi experiencia profesional, la pedagogía ha formado parte de una vocación compartida entre la actuación, la dirección y la docencia. Desde el comienzo, estos tres ejercicios los realicé simultánea y continuamente, casi, hasta ahora.

Si bien es cierto que para gran cantidad de colegas la enseñanza del teatro es, principalmente, una alternativa laboral durante el período de *las vacas flacas*, en mi caso ha sido siempre algo entre una necesidad y un gusto.

El placer que produce enseñar está evidentemente ligado al grupo de alumnos, en particular, que a uno le tocan en cada semestre, ligado al compromiso, la mística, los dotes y las ganas que tengan ellos. Si todo eso hace sintonía con lo que al profesor corresponde, el panorama es auspicioso y se puede producir una experiencia de aprendizaje y enriquecimiento importante para todos, incluido profesor y ayudante. No son pocas las veces en que producto de ese intercambio para mí se ha enriquecido mucho la teoría de la dirección y sus premisas.

No obstante lo anterior, la primera paradoja del profesor de teatro y

de actuación principalmente, es que en un 99 por ciento de los casos no somos pedagogos sino que somos personas del escenario que, respondiendo a una vocación o a una necesidad coyuntural, nos hemos trasladado del escenario al aula y el primer error que cometemos es comportarnos en el aula como si fuera el escenario. Inmediatamente y como consecuencia de esta primera confusión, comenzamos a tratar al alumno como si fuera un actor. Esta confusión es sutil e inocua en un comienzo, pero de perder el control sobre ella, puede llegar a ser muy dañina. Me explico: a mi entender, el profesor de teatro debe generar en el aula un simulacro de escenario. Un modelo virtual de teatro profesional, pero que está rodeado y protegido por un espíritu y un quehacer académico en vez de profesional. La diferencia que eso produce es que las prioridades están puestas en el proceso formativo del alumno, en sus pequeños y grandes progresos, en la distinción y superación de sus problemas y en su capacidad de asimilar y aplicar contenidos específicos que están dentro del programa de estudio del semestre.

A diferencia del actor profesional,

que está exigido en otorgar resultados artísticos del más alto nivel en un medio que es competitivo, con una exigencia pública de éxito de crítica en lo artístico y en lo comercial. Y si bien es cierto que ambos casos pueden parecerse mucho, no son lo mismo, en absoluto. El alumno *fracasado* en un curso de actuación, por ejemplo, tendrá la oportunidad de repetir el curso, a pesar de haber sufrido el trauma de la reprobación. En la mayoría de los casos, la re-inserción a un grupo nuevo y menor, si bien puede ser difícil en un comienzo, a la larga ofrece excelentes resultados. Dicho alumno contará con el apoyo y el respaldo de sus antiguos y nuevos compañeros, con el de los profesores y con el de la escuela o academia, lo que rápidamente le devolverá la autoestima y la confianza y, por lo general, la mejoría en su rendimiento será suficiente para ser promovido al semestre siguiente. Habrá adquirido madurez artística y personal, y esta misma experiencia que lo había derrumbado ahora lo habría fortificado con creces para cuando enfrente el campo profesional. Si por el contrario, el alumno

es reprobado nuevamente y por lo general, expulsado de la escuela, habrá de significar que por muchas ganas que tuviera y mucho empeño que le pusiera, esta no era la carrera que le correspondía y así son las reglas.

El actor profesional, en cambio, salvo que pertenezca a una compañía de teatro muy sólida en su conformación y de un funcionamiento regular (fenómeno cada vez más escaso, por cierto), está completamente solo y ante el fracaso que es público y global, por decirlo contemporáneamente, la sensación es infinitamente más incierta, ya que pone en cuestionamiento su profesión toda que a estas alturas ya es un oficio fusionado, integrado, no sólo un ramo.

El daño al que nos referíamos, entonces, al confundir al alumno con un actor radica precisamente en el cuidado de su tratamiento y de su proceso formativo, que si bien es cierto debe ser de altísima exigencia, es parte del proceso que el alumno sienta el apoyo que le brinda la escuela a través de sus profesores, sin sentir el desamparo y la competitividad del mundo profesional real. Aunque tampoco puede ignorar que eso será parte de su futuro en caso de que llegue al campo profesional, a la primera línea de fuego, por decirlo metafóricamente.

El otro error común se produce cuando lo antes tratado se desequilibra cargando la balanza hacia una relación más personal y protectora entre el profesor y el alumno. El proceso de enseñanza de la actuación es tan delicado, personal, individualizado y por otra parte se trabaja tanto con sentimientos, vivencias, sensibilidades reales y personales, que no es difícil que el profesor, respondiendo a esa convivencia y ante la frustración y dificultades de los alumnos más débi-

les, asuma roles paternos y tienda a sobreproteger al alumno. A no elevar la exigencia ante el temor de producir daño en los alumnos menos dotados y en definitiva, a bajar el nivel de exigencia al grupo, nivelando hacia abajo para que ojalá nadie, o los menos posibles, reprobren el semestre. De más está decir que esta actitud puede ser tan dañina o aún más que la anterior por las dependencias y confusiones que puede generar en el estudiante sobreprotegido, principalmente. Del mismo modo, la simpatía que generan en el profesor los alumnos más talentosos y trabajadores puede borrar la imparcialidad y hacerse estos merecedores de la *barra del profesor*, lo que sin duda desequilibrará al grupo, produciendo resentimientos y divisiones siempre nocivas para el trabajo.

Acerca de las metodologías

En todo proceso de enseñanza existe una metodología. Es decir, un plan de trabajo para transferir al alumno los contenidos específicos del programa de estudio y que contiene a su vez distintas variantes y alternativas para enfrentar los diversos escollos y crisis que se producirán en el desarrollo del curso. A este desarrollo es a lo que llamamos *proceso* y le conferimos la mayor importancia, ya que la conclusión de este período será el *resultado*. En los cursos teóri-

cos, los materiales que maneja el profesor son sólidos (por decirlo así), específicos, conceptuales y casi siempre objetivos y por lo mismo, más asibles, aunque su aplicación sea tan compleja como cualquier otra. En los cursos prácticos y específicamente en los cursos de actuación y sobre todo en los de actuación avanzada, el panorama es muy distinto. No se trata sólo de que el material se combina entre lo teórico, lo específico, lo objetivo y lo creativo, subjetivo, sensorial, emotivo, fenomenológico, etc., etc. sino que además, el alumno involucra todo su ser en el proceso,



Fotografía: Francesca Accatino

Curso de **Actuación V** durante un ensayo de **Romeo y Julieta** de W. Shakespeare.
Profesor: Willy Semler.
Noviembre, 2003.

su propia alma, sus propias vivencias, sus emociones y sentimientos, su vida personal en definitiva. Desde el comienzo, tanto el profesor como el alumno deben tener conciencia de que dicho proceso va a generar una experiencia en la formación de este posible futuro actor. Y que, como toda experiencia formativa, para bien o para mal, lo acompañará a lo largo de toda su probable carrera. Y si no, tal vez forme parte importante de su



Fotografía: Françoise Accattino.



Curso de **Actuación V** durante un ensayo de **Romeo y Julieta** de W. Shakespeare. Noviembre, 2003. Profesor: Willy Semler.

tarán de representar *cuánto sufren los grandes artistas, por lo general incomprensidos.*

Algunos de los puntos de vista que ocupo hoy por hoy en las clases de actuación de teatro clásico (Shakespeare obviamente)

En primer lugar, considerando imprescindible la diversidad en el teatro en cuanto a estilos y propuestas, formas y contenidos, prefiero hacer mi trabajo basado en un teatro preferentemente actoral donde es éste, el actor, el que le da vida a la obra, más que el metalenguaje o el efecto técnico o la narrativa conceptual. Prefiero además los grandes y humanos temas. Asimismo enfoco la pedagogía.

1. El texto es el punto de llegada. No el de partida.

2. Es preferible, menos apremiante, considerar el resultado como algo autónomo del proceso creativo. Ensayamos, resolvemos los problemas del texto, actorales y escénicos, y confiamos en que el sentido que cobra la obra, los personajes, la historia, etc., etc. es la utilización que ellos hacen de nuestro trabajo para plasmar su existencia. Como en la metáfora del arquero zen: él prepara su arco, practica, toma la flecha, tensa la cuerda, apunta al blanco, dispara. El resto es problema de la flecha.

3. Nuestro objetivo principal del montaje es que la historia que está encerrada en las palabras se produzca, que suceda en tiempo presente a través de los personajes.

4. Para toda composición, ya sea espacial o temporal, prefiero tres principios dinámicos: el principio de variabilidad y contraste, el principio

vida aunque no sea en el teatro.

Cuando en un curso se genera un clima de confianza, los alumnos se disponen a ir más allá de las fronteras en busca de sus personajes y el profesor cumple en ese momento varios roles, a veces es un poco psicólogo o receptáculo, a veces un poco amigo, un poco papá, un poco cómplice. A veces es un poco el policía malo o un poco mandamás impaciente, pero sólo un poco. Lo que debe ser más que todo es un guía que ejerce el liderazgo y la credibilidad necesarios para que el grupo lo siga en el plan de trabajo que es la metodología; y él es entonces el responsable de dicha experiencia del grupo y del individuo. Y debe asumir ese compromiso con altura de miras y con calidad moral hacia las personas y hacia el arte. Aquí es donde el simulacro profesor-director se hace más fuerte y opera la metáfora de Peter Brook con el guía en una expedición a territorios vírgenes. El, el guía, tampoco se ha adentrado nunca en esas tierras, pero conoce los mapas y por su experiencia es el más preparado

para, llegado el momento, reaccionar ante los imprevistos y tomar las decisiones claves.

Acostumbro, como director y profesor, a no preconocer el trabajo del actor o alumno. Tengo ciertos puntos de vista que son variables y modificables, pero prefiero no anteponerlos y dejar que sea el intérprete y su propuesta lo que me guíe. Entonces mido hasta dónde mis puntos de vista son complementables o correspondientes con los suyos. Pero le confiero la mayor importancia a la capacidad del actor-alumno de tomar propiedad sobre su interpretación, que la sienta suya y que, en definitiva, logre hacer autobiografía con su personaje. Que el uso que haga de sus propias vivencias, de su *memoria emotiva*, le resulte fructífera y creativa. Y que en esa medida sea capaz de valorarla como algo positivo que constituye logros y hallazgos creativos y le produce realización y alegría, y no como un ejercicio de autoflagelación existencial semi terapéutico, que lo único que le otorgará serán poses esnobistas que tra-

de claridad de contenido y forma, y el principio de unidad de estilo.

5. Jamás preconibo el estilo. Estoy convencido de que el estilo surge por sí mismo cuando uno ha develado los contenidos de la obra. En ese momento surge la forma; antes, es arbitrario pretender determinarla. Asimismo se encuentra el ritmo y todas las medidas de tiempo.

6. Consideramos que el único problema del actor es el miedo.

7. En el proceso de la formación del actor o en el de la encarnación del rol, trabajar sobre la corrección del error es inhibitorio y paralizante y sobre todo frustrante. Lo mejor es distinguir el error y luego obviarlo para dedicarse al acierto, a lo que sí funciona. Esto produce confianza,

placer, alegría, ganas de más y por lo tanto genera movimiento. Es dinámico, creativo y la inspiración se hace posible y probable.

Algunas consideraciones obvias sobre la enseñanza del teatro hoy

Hoy en día, las estadísticas en cuanto a escuelas de teatro son dramáticas y el término va más allá del código teatral: más de treinta escuelas de teatro universitarias y particulares repartidas entre Santiago, Valparaíso, Viña, Temuco, Concepción, etc., van a arrojar en tres años más... ¿cuántos?...¿500?, ¿600 actores al medio? ¿Cuántos se van a incorporar profesionalmente al campo de trabajo? Exagerando, digamos que el 10 por ciento y el resto qué. Muchos van a cambiar de giro, pero los insistentes se van a transformar en actores frustrados que antes de abandonar, optarán por la pedagogía. Algunos de ellos van a encontrar en la pedagogía una vocación que los realiza, otros un desahogo, por usar un eufemismo. ¿Y para qué?... ¿Para seguir incrementando* esta dramática estadística?

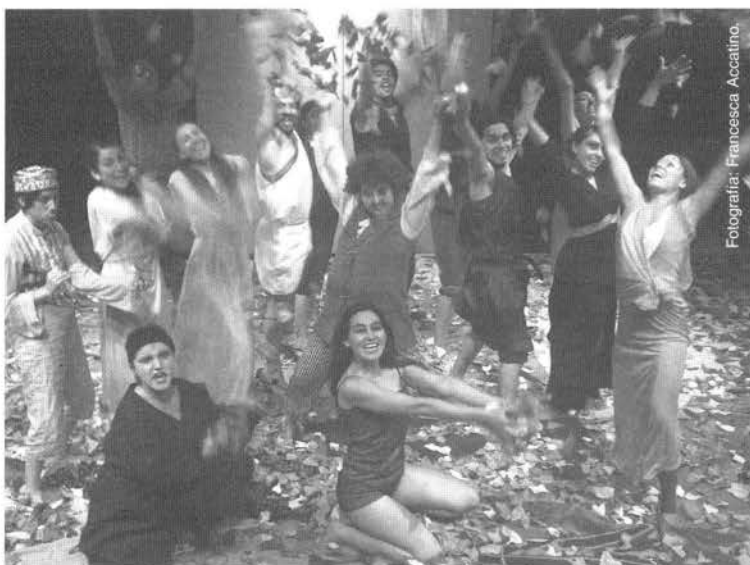
La enseñanza, las academias, las escuelas de teatro deben responder a una realidad inserta en una sociedad también real. La frustración de un actor egresado cesante es como la de un astronauta que está siempre listo para despegar pero que nunca podrá contemplar el planeta desde el cielo.

Tendrá que conformarse con las fotos de los que fueron. ■

Curso de **Actuación V** durante un ensayo de **Sueño de una noche de verano** de W. Shakespeare. Profesor: Willy Semler. Escuela de Teatro PUC. Noviembre, 2003.



Fotografía: Francesca Accatino.



Fotografía: Francesca Accatino.