



FACULTAD DE ARTES

INCLUSIÓN EN LA FORMACIÓN TEATRAL: RAZONES Y DESAFIOS

Estudiante: Javier Tillemann González
Prof. Guía: Iría Retuerto Mendaña

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Teatro con mención en Pedagogía.

Santiago, agosto, 2023

AGRADECIMIENTOS

Finalizando este proceso académico, nostalgia y gratitud son los sentimientos que abundan al recordar cada una de las personas que contribuyeron en este proyecto, que a pesar de sus altos y bajos, termina y será una guía en la vida futura.

La U.A.H.C a través de su programa de estudios y docentes a cargo ha permitido la entrega de una nueva percepción de la vida misma, más humana, y ha entregado una pauta y las herramientas necesarias para el desempeño profesional íntegro. Agradecer en especial a la docente guía Iría Retuerto, la cual a través de su tiempo y dedicación permitió que este proceso sea más ameno, siempre dispuesta a brindar ayuda en cada situación requerida.

También, a través de estos años múltiples son los compañeros que fueron parte de este camino, y brindaron su compañía y apoyo tanto en la carrera como en la investigación presente, tales como Catalina G., que a pesar de estar viviendo sus propios momentos de vida siempre ha estado presente colaborando en cada momento.

Por otra parte, en lo personal, la familia ha sido un elemento esencial en todos los aspectos de la vida, como mi madre (Cecilia G.), siempre pendiente de las necesidades que se presentaron a través de esta etapa universitaria, enviando ayuda y apoyo incondicional a pesar de la distancia, siendo fundamental para terminar este proceso.

Del mismo modo, mi padre (Carlos T.), realizó todo lo que estaba a su alcance y más para contribuir en todos estos años, siempre presente con sus consejos de vida, al igual que mis hermanos, los primeros presentes ante cualquier problema. Agradecer a mi hermano Cesar, que con la seriedad y madurez que le destaca siempre ha sido un cable a tierra, a mi hermano Daniel quien siempre brindó una mano en todo ámbito, y a mi hermano Adolfo, quien se encargó de que todo estuviera en orden para lograr estudiar sin mayores inconvenientes, y por último a mi abuelo (Hernán G.), quien incondicionalmente esperaba en su casa con un plato de comida caliente y una cálida sonrisa y compañía.

Finalmente, brindar agradecimiento a las personas que fueron entrevistadas y permitieron la confección del presente documento, quienes a través de su amplio conocimiento y experiencias entregaron una visión para la confección de esta tesis y fueron un aporte inconmensurable a hablar sobre la inclusión y contribuir a su desarrollo en el teatro.

INDICE

AGRADECIMIENTOS	2
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	10
1.1. Planteamiento del Problema	10
1.2. Pregunta de Investigación	14
1.3. Objetivos	14
1.3.1. Objetivo General	14
1.3.2. Objetivos Específicos	14
1.4. Justificación	14
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	16
2.1. Concepto de Discapacidad	16
2.2. Hacia un Enfoque de Derecho	18
2.2.1. Primer Modelo: Prescindencia	18
2.2.2. Segundo Modelo: Modelo Médico	18
2.2.3. Tercer Modelo: Modelo Social	20
2.2.4. Cuarto Modelo: Biopsicosocial	20
2.3. Políticas Públicas de Inclusión	21
2.3.1. Nuevo Marco Legislativo	24

2.3.2. Dificultades al Instalarse en el Sistema Actual de Educación.....	27
2.4. Formación Corporal del Actor	31
2.4.1. Stanislavski y Las Acciones Físicas	32
2.4.2. Meyerhold y La Biomecánica	35
2.4.3. Grotowski y El Teatro Pobre	39
2.4.4. Barba y El Odín Teatret.....	41
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	46
3.1. Tipo de Investigación	46
3.2. Paradigma.....	47
3.3. Unidad de Análisis	47
3.4. Muestra	48
3.5. Técnicas de Recolección	49
3.6. Técnicas de Análisis	49
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	51
4.1. Codificación.....	51
4.1.1. Tabla Categoría y Subcategoría.....	51
4.1.2. Tabla de codificación.....	52
4.2. Descripción de las categorías.....	52
4.2.1. Tensiones.....	52
4.2.1.1. Espacialidad.....	53
4.2.1.2. Malla.....	55
4.2.1.3. Preparacion docente.....	56

4.2.2. El problema de la admision.....	58
4.2.2.1. Objetivo.....	60
4.2.2.2. Cambio historico.....	62
4.2.2.3. Cuestionamiento actual.....	64
4.2.3. Cuestionamiento de los limites en la diciplina teatral.....	66
4.2.3.1. Cuerpo del actor.....	66
4.2.3.1. Comprensión.....	68
4.2.3.2. Salud mental.....	70
CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	76
ANEXOS.....	81
Anexo N°1. Pauta de entrevista.....	81
Anexo N°2. Transcripción Entrevistas.....	85
Entrevista N°1: Director, Claudio.....	85
Entrevista N°2: Cuerpo directivo, Alejandro y Cristian.....	101
Entrevista N°3: Subdirector, Camilo.....	127
Anexo N°3. Categorización y subcategorías.....	148

INTRODUCCIÓN

A través de experiencia y vivencias propias se ha podido observar cómo la expresión corporal es un medio para que el cuerpo, a través de códigos propios del movimiento, se comunique con el entorno, con otros y consigo mismo, lo cual es un aspecto fundamental en la formación del actor. El reconocimiento de dicha influencia se debe en gran medida al aporte e influencia de autores teatrales contemporáneos tales como: Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky y Barba, los que lograron mirar esta actividad de manera objetiva, entregando un valor al trabajo corporal de forma sistemática, haciendo que sea un importante soporte en el desempeño profesional. Estos autores presentan un trabajo corporal para el actor, que fue adquirido desde la observación y extracción de ejercicios físicos de distintas disciplinas provenientes de la danza, pantomima, acrobacia, esgrima, entre otros.

Referente a este tema, Meyerhold puede considerarse un iniciador de esta línea, con la creación de la biomecánica, la cual es una metodología basada en su experiencia con el trabajo de actores. Para el autor ésta se basa en que “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos” (Meyerhold citado en Velásquez, 2019, p.111), y habla de la utilización del trabajo corporal de forma esquemática, haciendo una diferencia con el trabajo de un bailarín y de un actor. Así, el bailarín está constantemente en una preparación corporal y física adquiriendo y dominando una multiplicidad de destrezas y habilidades. En la preparación corporal de un actor sucede algo similar, esta le servirá al actor para un enriquecimiento físico/corporal y gestual enfocado en hacerlo más consciente de sus recursos.

De este mismo modo, Jerzy Grotowsky (citado en Blanco, 1999) afirma:

[...] el training del actor es una labor diaria durante la cual se entrenan los signos, se perfecciona la agilidad natural del cuerpo para poder reproducir dichos signos sin que él oponga resistencia y se buscan las maneras de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la entropía energética, se ejecutan una serie de ejercicios llamados acrobáticos, para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad, etc. (p.71).

Este autor propone la sistematización del trabajo corporal que él denomina entrenamiento, el cual cumple la función de preparar al actor y propone una constante superación de limitantes con los que éste se pueda topar, siempre a favor de lograr potenciar la actuación y el trabajo que pueda desempeñar.

En esta misma línea, existen otros autores que también hablan de la expresión corporal en el actor, enfocándose en la concepción en torno a la expresión y el cuerpo como eje de la comunicación que utiliza diversos lenguajes, tales como Stokoe y Harf (1984), quien la define como:

La expresión corporal es una conducta espontánea existente desde siempre, tanto en sentido ontogenético como filogenético; es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa

sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo, integrándolo de manera a sus otros lenguajes expresivos como el habla el dibujo y la escritura. (p13).

Estos argumentos permiten visualizar las diferentes percepciones sobre las que se circunscribe la expresión corporal, siendo esta un medio que permite al intérprete desarrollarse, comunicarse y dialogar con el mundo en el que existe.

Se puede afirmar que la expresión corporal es sumamente importante para poder tener un desempeño diario, permitiendo al ser humano mejorar su crecimiento personal y profesional, el cual, en el caso del actor, resulta trascendental y hasta irrenunciable. Se concluye que una base importante en la formación del actor es el trabajo corporal y su expresión.

CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del Problema

Se ha asumido por décadas que el actor tiene que tener un cuerpo en perfectas condiciones para desempeñar todo lo que la profesión le exige en términos de flexibilidad, tensión, fuerza, conexión, entre otros elementos relevantes. Sin embargo, este principio se puede cuestionar cuando se pregunta si solamente personas con esas capacidades físicas pueden llegar a ser actores y actrices... ¿Acaso el arte del actor no reside también en otros elementos?, ¿no hay excelentes actores y actrices que tienen sobrepeso, o que cuentan con un cuerpo más bien pasivo?

Estas preguntas adquieren otro carácter cuando se traspasan al ámbito universitario. ¿Qué sucede cuando se presenta en una escuela formativa un actor que no cuenta con las características corporales mencionadas; esto se vuelve relevante cuando se piensa desde la lógica de las políticas inclusivas en educación que inciden también en la educación universitaria? ¿Hasta qué punto se puede dialogar entre los criterios tradicionales del teatro que seleccionan ciertos cuerpos como más adecuados para el entrenamiento necesario del actor y las políticas pro inclusión que se están desarrollando en el país?

El Servicio Nacional de la Discapacidad (SENADIS), del Ministerio de Desarrollo Social habla sobre las políticas nacionales para la inclusión social de las personas con discapacidad, a las cuales se refiere en el ámbito educacional con el siguiente objetivo: “derribar barreras para el

acceso, permanencia, progreso y egreso de los estudiantes en situación de discapacidad, en equidad de condiciones y de oportunidades” (SEDANIS, 2013). Directamente, se habla de incluir a las personas con discapacidad en el sistema general de educación, no solamente de accesibilidad o permanencia en un primer nivel de escolaridad, sino que, en todos los ámbitos educacionales, incluida la educación superior. Menciona que el ingreso debe ser en equidad de condiciones y oportunidad, y se tiene que velar por su permanencia, lo cual se contradice con la realidad que se vive actualmente en las escuelas de teatro en universidades con más trayectorias en Chile. Es así como lo mencionado por la Ley N°20.422 debería tener una influencia en las conductas practicadas por las universidades y casas de estudios, “asegurar el derecho a la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad, con el fin de obtener su plena inclusión social, asegurando el disfrute de sus derechos y eliminando cualquier forma de discriminación fundada en la discapacidad” (Ley N°20.422, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile,2010. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1010903&idParte=10298237&idVersion=2022-01-03>).

Es por esto que, pensar en una educación inclusiva es necesario, ya que apunta a una transformación de los sistemas educativos con el objetivo de dar una respuesta a la diversidad existente: “la principal preocupación de la educación inclusiva es transformar las culturas, las prácticas educativas y la organización de las escuelas para atender la diversidad de necesidades educativas” (UNICEF, 2005, p.69). Entender la educación inclusiva implica mirar la educación con otro prisma, visualizarla desde la heterogeneidad y no en la homogeneidad, asumiendo que cada alumno cuenta con capacidades, intereses, motivaciones y experiencia de vidas únicas. De esta manera, lo que se está persiguiendo es “una educación que valore y respete las diferencias,

viéndolas como una oportunidad para optimizar el desarrollo personal y social y para enriquecer los procesos de enseñanza y aprendizaje” (UNICEF, 2005, p.69).

Sin embargo, si bien se ha avanzado en lo legal e institucional, en la práctica no siempre se aplican los parámetros de la educación inclusiva, especialmente en las escuelas de teatro. En el sistema de admisión actual de las casas de estudios en que se imparte la carrera de actuación o de teatro, sus requerimientos pueden ser considerados, segregadores y discriminatorios. Ejemplo de ello son los requisitos para admitir a los postulantes, los cuales incluyen a menudo una revisión de sus antecedentes médicos con el objetivo de ver si son aptos para cursar sus pruebas de admisión, incluso siendo más radicales, se da en el caso de que al contar con una discapacidad que sea notoriamente visible, ni siquiera tiene la posibilidad de dar las pruebas.

Como sociedad se ha avanzado hacia una inclusión de las diferencias físicas y psicológicas no solamente a nivel de país, sino, en toda Latinoamérica. Indicador de esto fue la realización de un seminario internacional sobre la inclusión social, discapacidad y políticas públicas, donde en el informe entregado se menciona: “Las personas con discapacidad tienen derecho a la igualdad de oportunidades y a la plena inserción social” (UNICEF, 2005, p.5). En la contemporaneidad se ha asumido una integración de las personas con discapacidad, desde un enfoque de derechos y no de privilegios. Llevar a la práctica este principio de enfoque de derecho y de inclusión va mucho más allá de lo teórico, se tiene que lograr que las personas con discapacidad alcancen su máximo desarrollo en todos los ámbitos logrando “que sean mirados en sus potencialidades y no se les encasille en su déficit es, sobre todo, un cambio cultural. Y conseguir este cambio requiere enriquecer la visión de la sociedad que queremos” (UNICEF, 2005, p.5).

Tampoco se puede negar que el trabajo físico y psicológico en la formación del actor es de alta exigencia y que las universidades o centros de estudios utilizan la revisión de antecedentes médicos y/o pruebas físicas como medio de protección frente a la alta carga física. Es evidente, por todo lo señalado, que se puede apreciar una contradicción entre las políticas públicas y los criterios de las escuelas de teatro en las universidades. Podemos ver que en las políticas públicas se apunta a una inclusión cada vez más total, que se reduzcan las brechas y se comience a ver el potencial en vez de resaltar el déficit.

Existe, por lo tanto, una tensión entre una tradición determinada de formación actoral y las políticas hacia la inclusión que trata de impulsar el país y las organizaciones de derechos humanos. Esta tensión incide en las universidades porque deben regirse por criterios de calidad de la educación superior, y así están siendo evaluadas, siendo el de la inclusión uno de ellos. Por este motivo, se considera que se está en un momento de inflexión y cuestionamiento y que merece la pena adentrarse en la forma en que las escuelas de teatro universitarias lo están afrontando. Esta contradicción igual ocurre en cierto punto, porque aún se tiene la concepción del talento y del cuerpo idóneo para la realización de esta disciplina, pensamiento que incluso conservan muchos de los profesores y jefes de carreras del área. Es por esto que lo mencionado por UNICEF (2005), toma más relevancia que nunca, pues, sobre todo, es un cambio cultural.

De todo lo anterior, se desprende el interés por indagar en estas contradicciones a partir de la siguiente pregunta de investigación.

1.2. Pregunta de Investigación

¿De qué manera los equipos directivos de las escuelas de teatro se plantean frente a la tensión entre la tradicional idea de un cuerpo apto para la actuación y los criterios de inclusión que se promueven desde las políticas públicas?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Analizar de qué manera los equipos directivos de las escuelas de teatro se plantean frente a la tensión entre la tradicional idea de un cuerpo apto para la actuación y los criterios de inclusión que se promueven desde las políticas públicas

1.3.2. Objetivos Específicos

1. Identificar los criterios generales y de admisión de las escuelas de teatro.
2. Conocer el posicionamiento de los directivos de las escuelas de teatro en torno a las políticas de inclusión.
3. Comprender de qué manera se visualiza el cuerpo del actor en relación a las capacidades distintas que plantean las políticas públicas.

1.4. Justificación

Esta investigación pretende ser un aporte a la educación chilena, y en especial a la educación teatral, pues realiza un análisis a los procesos de admisión de las escuelas de teatro en Chile, ayudando a comprender los criterios que subyacen a los perfiles de ingreso de las mismas, que definen al “alumnado deseado”, al igual que a la imagen de actor que pretenden egresar. Esta investigación pone en disputa los criterios de admisión desde una mirada de la educación inclusiva y diversidad física, las cuales están directamente ligadas con decisiones políticas tanto a nivel país como a nivel mundial.

Se plantea una necesidad de hablar y profundizar en el sistema educacional desde los paradigmas de la educación inclusiva entendiendo su importancia y necesidad, para lo cual inevitablemente se podrá ver un comparativo con el ideal versus con lo que ocurre actualmente en las universidades.

La investigación también ayudará a comprender y visualizar a las personas con discapacidad a través de la mirada del enfoque de derecho, el cual está inserto en los diferentes campos sociales, como lo son, el campo político, social, educacional, entre otros.

Es así como la relevancia de esta investigación radica en su búsqueda por plasmar y eliminar de los sistemas de admisión la segregación y discriminación, apuntando a una inclusión de las diversidades físicas, logrando hablar de la inclusión como un derecho y no un privilegio.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Concepto de Discapacidad

A lo largo de la historia se ha teorizado y reflexionado sobre la actitud social a promover en relación a las personas con discapacidad, haciéndose patente -desde diferentes organizaciones como las Naciones Unidas, y ONGS, entre otras - la reciente lucha por el reconocimiento de sus derechos como seres humanos. Esta tendencia es reciente y ha significado un cambio mundial, logrando que se reconozcan a las personas con discapacidad como seres humanos que tienen derechos e igualdad de oportunidades en todos los ámbitos de la vida social.

El primer acercamiento para exigir la igualdad de oportunidades en la vida social para las personas con discapacidad fue en 1981, en el Programa de Acción Mundial para las Personas con Discapacidad, y en 1993, en las normas de uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad. Estos instrumentos fueron importantes en el enfoque de derechos humanos, sin embargo, son no vinculantes y no son normas de obligatorio cumplimiento, por lo que no tienen validez legal sino sólo moral, lo cual no resulta suficiente para la protección de sus derechos.

En la actualidad, se ha estado trabajando en el planteamiento de los derechos humanos de las personas con discapacidad, pero esto es reciente, y comenzó a plantearse recién en el año 2006 con la aprobación de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su

Protocolo Facultativo, el cual contiene instrumentos jurídicos internacionales, evidenciando los obstáculos a los que se enfrentan las personas con discapacidad, (Naciones Unidas, 2014).

Históricamente, el recorrido en torno a los derechos de personas con discapacidad ha sido muy relevante. Siglos atrás, a las personas con discapacidad se les veía como enfermos, incluso animales, una abominación para la vida, llegando al punto de denigración que ni siquiera eran considerados como seres humanos. Esta visión fue cambiando con el pasar del tiempo, logrando una mayor aceptación e inclusión, hasta lo que conocemos hoy en día, “concibiendo a la persona con discapacidad como un individuo sujeto de derechos y obligaciones con igualdad de oportunidades y participación social” (Ríos, 2015, p.46).

En la evolución histórica del concepto de discapacidad, se puede hablar de cuatro modelos y/o cuatro periodos, en los cuales podemos apreciar cómo el concepto de discapacidad ha ido mutando. Esta mutación se explica a través de un cambio de paradigma. Prueba de ello es el paso de un modelo inicial cuya visión era ver a las personas con discapacidad como un objeto de tratamiento médico, caridad y protección social a un modelo donde las personas con discapacidad son reconocidas con derechos humanos, es decir, pueden interferir en las decisiones que influyen en su vida, hasta la capacidad para reivindicar sus derechos. En palabras de Seoane (2011), “De la ignorancia y la marginación a su presencia y participación en la sociedad ... De una beneficencia paternalista al reconocimiento de la dignidad y los derechos de la persona con discapacidad como un ciudadano más” (p.144).

2.2. Hacia un Enfoque de Derecho

2.2.1. Primer Modelo: Prescindencia

El primer modelo se remite a la antigüedad, más específicamente a los romanos, los que comenzaron a dividir a las personas con discapacidad en dos categorías:

La primera era hacia las personas con una discapacidad mental o cognitiva, para los cuales crearon la *Ceuratela* “una institución para administrar los bienes de un sujeto denominado sui iuris púber o incapaz por no tener capacidad de ejercer por sí solo sus derechos [...] personas con discapacidad mental (esto es, los privados de razón), se llamaban “furiosos” (Muñoz, 2010, p.392).

La segunda categoría llamada “mente captus” (Muñoz, 2010, p. 392), que se refiere a las personas con limitaciones o pobres en el desarrollo de sus facultades intelectuales. Se le atribuía a la discapacidad un origen religioso, considerando que dichas personas era una carga para la sociedad: “concebir una persona con discapacidad era el resultado de un pecado cometido por los padres por lo tanto era una vida que no merecía ser vivida y eran sometidos a prácticas eugenésicas” (Ripollés citado en Ríos, 2015, p.47- 48).

2.2.2. Segundo Modelo: Modelo Médico

Este modelo se le conoce como “rehabilitador” o “modelo médico”, el cual se caracteriza por centrarse en las causas médicas de la discapacidad, dejando de lado las religiosas y apelando a la científicidad y medicina para la recuperación o tratamiento, “en este modelo, y tratándose del

campo de la medicina, ya no se habla de Dios o del diablo, sino que se alude a la discapacidad en términos de enfermedad o como ausencia de salud” (Ripollés citado en Ríos, 2015, p.67). Este modelo se puede dividir en 3 fases:

La primera se dio a finales del XVII y a comienzos del XIX, en la cual ya no se considera a las personas discapacitadas como un animal o simio salvaje, sino como un ser humano pero enfermo. Comienza a haber un aumento de abandono, de asilos, reformatorios y manicomios.

En la segunda fase hay un aumento excesivo de la medicación acompañado de reclusión domiciliaria, transformándolos en “animales domésticos” (Seoane citado en Ríos, 2015, p.48), logrando adquirir la categoría de ser humano pero enfermo. De esta forma, disminuye el estado de exclusión.

La tercera fase y última se da en los años sesenta, la cual consiste en un proceso de integración y normalización, con el objetivo de obtener por parte de la sociedad un valor como personas y ciudadanos. Se piensa que las personas con discapacidad pueden aportar a la comunidad, pero siempre y cuando sean rehabilitadas, logrando que “la persona con discapacidad se considere, al fin un ser humano” (Seoane citado en Ríos 2015, p.48).

La gran importancia de esta época es la aceptación a lo diferente y el respeto a las personas con discapacidad como un ser humano, y desde este punto se logra instaurar cimientos para nuevos pensamientos. A partir de esta tercera fase se empieza a elaborar la reflexión contemporánea sobre la discapacidad.

2.2.3. Tercer Modelo: Modelo Social

El modelo social nace en rechazo a los otros dos modelos ya mencionados. Este modelo pretende corregir las omisiones y lagunas existentes desde un enfoque social, “la discapacidad ya no es un atributo de la persona sino el resultado de su interacción con las condiciones y estructuras sociales” (Seoane citado en Ríos, 2015, p.49).

Se busca desdramatizar al referirse a una persona con discapacidad, se postula que la discapacidad es una construcción social y que las barreras provienen del entorno, es por esto que, los cambios deben realizarse a ese nivel, logrando una participación e integración en la vida social.

Ripollés (citado en Ríos,2015) considera que las personas con discapacidad pueden contribuir a la sociedad en la misma medida que el resto de las personas sin discapacidad. De este modo, parte de la premisa fundamental de que toda vida humana es igualmente digna. Para lograr que la persona con discapacidad contribuya a la sociedad, primero tiene que haber una inclusión y aceptación plena de su diferencia

2.2.4. Cuarto Modelo: Biopsicosocial

El modelo biopsicosocial nace en el año 2001 y consiste en la integración de los modelos médicos y social. Este modelo surge por el cuestionamiento al modelo social ya que no tomaba en consideración las causas médicas que influyen en la determinación de la discapacidad. Por ello, la Organización Mundial de la Salud (OMS) armonizó los dos conceptos.

El resultado de esta revisión es la Clasificación Internacional del Funcionamiento, la Discapacidad y la Salud – CIF 2001- en la que se concibe la discapacidad como un fenómeno multidimensional, porque integra aspectos biomédicos y sociales en los que se incluyen todas las personas independientes de que tengan discapacidad o no. (Seoane citado en Ríos, 2015, p.49).

Esta integración es trascendental en la actualidad, no solo por su dimensión normativa y social, sino porque delimita las áreas de acción de cada modelo (modelo médico y social), se tendrán en cuenta aspectos científicos en el modelo médico y en el social se buscará el reconocimiento de igualdad, “El modelo biopsicosocial [...]ha pasado de la discapacidad como deficiencia y responsabilidad individual a la discapacidad como diferencia y reconocimiento social” (Ríos, 2015, p.50).

2.3. Políticas Públicas de Inclusión

Las políticas públicas sobre educación tienen un impacto directo en el diario vivir de las personas y en su formación como ciudadanos y seres humanos, ya que se instalan en un área fundamental que defiende el legítimo derecho a la educación y a gozar de un espacio de vida social partiendo por la escuela. Vinculado con esa relevancia es que el Estado chileno garantiza la educación gratuita y obligatoria por doce años, es decir ocho años de educación básica y cuatro de educación media.

La escuela es parte integrante de la sociedad, se encuentra en su seno y es creada y pensada por sus ciudadanos, en un contexto social, histórico y cultural determinado. Cada actor que la conforma, cada agente de la comunidad escolar lleva en su interior la misma sociedad que habita en él o ella, de manera pasiva o reflexiva, sometida o crítica, vive con esta sociedad, vive en esta sociedad y reproduce esta sociedad. (Marchant, 2017, p.4)

Las políticas públicas en educación abarcan diferentes aspectos y ámbitos: sobre el currículum, la didáctica, y otros aspectos. Entre las políticas públicas encontramos algunas que están enfocadas a una inclusión de las personas con discapacidad al sistema educacional, que apuntan a una integración que abarca distintas áreas como la infraestructura, con el objetivo de lograr un acceso más óptimo a las instalaciones educacionales. Por otro lado, incluye la capacitación de docentes que debieran ser también un facilitador del acceso a la educación y su permanencia, al igual que políticas públicas contra discriminación, entre otras.

Las políticas públicas constantemente sufren modificaciones ya que se van actualizando a los tiempos que se viven. Estas modificaciones obedecen a nuevos paradigmas, de una reestructuración de pensamiento y definición, como lo mencionado anteriormente con el concepto de discapacidad y los diferentes enfoques que se le ha otorgado.

Como antecedente respecto a la importancia de que las personas con discapacidad ingresen al sistema de educación y tengan una integración en todos los ámbitos sociales, está la información obtenida por la Fundación con Trabajo (2021), que da cuenta que un 15% de la población mundial presenta alguna forma de discapacidad, es decir, más de mil millones de personas. Si nos

enfocamos en Chile, el porcentaje es mayor y supera la media mundial en 1,7% llegando a un 16,7%. Atendiendo a estas cifras, podríamos asumir que el Estado debería generar políticas públicas enfocadas en lograr una inclusión o hacer valer las ya existentes, ya que un 16,7% no es un porcentaje menor: casi tres millones de chilenos cuenta con alguna discapacidad.

Chile, al ser parte de las Naciones Unidas, está en su obligación de reconocer y ratificar los decretos y artículos que en ella se levanten. Así, el 13 de diciembre del año 2006, la Convención Internacional sobre Derechos de Personas con Discapacidad, aprueba esto por la Asamblea General de las Naciones Unidas, siendo esto sumamente importante para proyectar nuevas leyes y legislaciones. En este documento, como otros de Naciones Unidas, se exige a los Estados que reconozcan el derecho a la educación para personas con discapacidad, (Convención Discapacidad, 2021). Esta exigencia está orientada a mantener y potenciar en las personas un desarrollo pleno de la personalidad, autoestima, libertades fundamentales y de la participación siendo muy relevante ya que instala cimientos claros frente a la educación y el acceso a ella. Los aspectos más interesantes de esta convención son:

Los Estados Partes reconocen el derecho de las personas con discapacidad a la educación instaurándolo como un derecho primario de la humanidad, independiente de su condición física o intelectual sin discriminación y sobre la base de la igualdad de oportunidades... Desarrollar plenamente el potencial humano y el sentido de la dignidad. (Marchant, 2017, p.2-3).

Así, se instauran y afirman principios como la igualdad, el desarrollo de sus potencialidades y la dignidad, las cuales son necesarias para el desarrollo humano y personal. Es por ello que lo dicho por la Convención Internacional sobre Derechos de Personas con Discapacidad es sumamente importante para esta investigación, ya que hace mención que se tiene que “Desarrollar al máximo la personalidad, los talentos y la creatividad de las personas con discapacidad, así como sus aptitudes mentales y físicas” (Marchant, 2017, p.3). Al momento de referirse a la creatividad y talentos, instala como una posibilidad y un derecho el poder estudiar algo relacionado con las artes, más específicamente artes escénicas (teatro o danza), haciendo que la discapacidad no sea un impedimento para el desarrollo de estas virtudes y capacidades, que la condición física o intelectual no sea una barrera ni mucho menos un impedimento, otorgando una igualdad de oportunidades para el desarrollo de su creatividad y talento.

2.3.1. Nuevo Marco Legislativo

Posterior a la ratificación de la Convención Internacional sobre Derechos de Personas con Discapacidad, Chile realiza nuevas promulgaciones en materia de educación e inclusión, se destacan fundamentalmente dos leyes.

La primera de éstas, es la Ley General de Educación (N°20.370 del año 2009), y la segunda es la ley que establece normas sobre igualdad de oportunidad e inclusión social de personas con discapacidad (N°20.422 del año 2010).

El objeto de esta ley es asegurar el derecho a la igualdad de oportunidades de las personas con discapacidad, con el fin de obtener su plena inclusión social, asegurando el disfrute de sus derechos y eliminando cualquier forma de discriminación fundada en la discapacidad (Ley N°20422. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Santiago, Chile, 10 de febrero de 2010).

Los objetivos más importantes a destacar de la ley N°20.370 General de Educación son que la educación es un proceso de aprendizaje constante y permanente, y que abarca distintas áreas de la vida, que tiene como finalidad alcanzar su desarrollo espiritual, ético, moral, afectivo, intelectual, artístico y físico “mediante la transmisión y el cultivo de valores, conocimientos y destrezas. Se enmarca en el respeto y valoración de los derechos humanos y de las libertades fundamentales, de la diversidad multicultural y de la paz” (Ley N° 20370. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2010).

Otros aspectos a destacar es la universalidad y educación permanente, lo cual hace hincapié en que tiene que estar al alcance de todas las personas, al igual menciona la calidad de la educación y la equidad del sistema educativo, “asegurar que todos los estudiantes tengan las mismas oportunidades de recibir una ed. de calidad” (ibid. art.3). De la misma manera, habla sobre diversidad y flexibilidad, “de este modo, ni el Estado, ni los establecimientos educacionales podrán discriminar arbitrariamente en el trato que deben dar a los estudiantes y demás miembros de la comunidad educativa” (ibid., art.11).

La ley N°20.422, tiene como objetivos principales “la igualdad de oportunidades de las PcD con el fin de obtener su plena inclusión social” (Ley N° 20422. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Santiago, Chile, 10 de febrero de 2010). Así, se ratifica el goce de sus derechos y se elimina cualquier forma de discriminación. También, se considera que para tener igualdad de oportunidades tiene que haber servicios de apoyo, es por ello que “estipula que es deber del Estado promover la igualdad de oportunidades de las PcD” (ibid., art.4).

La ley se centra en generar condiciones de acceso igualitario en todos sus niveles, mencionando:

el Estado garantizará a las PcD el acceso a los establecimientos públicos y privados del sistema de educación regular o a los establecimientos de ed. especial, según corresponda...Refiere, además, que los establecimientos de enseñanza regular deberán incorporar las innovaciones y adecuaciones curriculares, de infraestructura y los materiales de apoyo necesarios. (ibid. art.34-36)

Podemos desprender que el Estado debería cumplir un rol importante y trascendental, ya que es el encargado de otorgar servicios de apoyo a las personas con discapacidad, pues existe un reconocimiento base de asegurar el derecho a la igualdad de oportunidades a través de reconocimientos de principios “como la vida independiente, la accesibilidad universal, el diseño universal, la intersectorialidad, la participación y el diálogo social” (ibid. art.3). En la educación, el Estado reconoce el acceso de las personas con discapacidad a los establecimientos educacionales públicos y privados, regular o especial. En materia sobre la educación regular, hace énfasis en que

se debe incorporar innovaciones y adecuaciones curriculares y de infraestructura para mejorar el acceso de las personas con discapacidad. En materia de educación parvularia, básica y media, dice que se tiene que regular y adaptar planes para alumnos con necesidades especiales, y en la educación superior, será el Ministerio de Educación el encargado de velar y cautelar la participación y permanencia de las personas con discapacidad.

2.3.2. Dificultades al Instalarse en el Sistema Actual de Educación

Lo mencionado y estipulado por la ley suena como un futuro deseable, hasta utópico, pero en la práctica es otra la realidad, pues encontramos múltiples deficiencias al momento de promover una real inclusión y participación de las personas con discapacidad en el sistema educacional:

No basta con formular un conjunto de políticas y medidas legales que legitimen los derechos de las personas con necesidades educativas especiales, es necesario además informar y capacitar a los miembros de las comunidades educativas para que modifiquen sus actitudes y tomen conciencia de su responsabilidad ante la integración de estos niños [y personas] para el desarrollo de sus potencialidades en un ambiente menos restrictivo (Romero y Lauretti citado en Estay, et. al, 2015, p.7).

Partamos de la base de que a menudo el acceso de las personas con discapacidad a la enseñanza parvularia o básica está limitado por la falta de conocimiento en las diferentes formas de discapacidad y las necesidades de los niños y niñas que pudieran requerir apoyo. Es esencial mencionar esto, ya que los primeros años de escolaridad son importantes para el desarrollo del

individuo como ser humano y persona, y son los cimientos para que en un futuro puedan acceder a la educación superior con mayores herramientas. Por otra parte, en esta área destacan barreras, enunciadas a continuación:

La escuela se encuentra con barreras que no ha podido superar: a) Pedagogía y Currículo; b) Apoyo docente inadecuado junto a una escasa o nula capacitación; c) Barreras físicas e infraestructuras; d) estigmatización de los niños, niñas y jóvenes; e) Barreras actitudinales y f) Violencia, abuso y bullying. (OMS citado en Estay, et. al, 2015, p.6).

En materia de didáctica y currículum, se considera que la educación inclusiva carece de una construcción y desarrollo paradigmática o de un modelo, “la educación inclusiva no posee una matriz epistémica que permita construir saberes pedagógico oportunos en su campo de gestión curricular, didáctica y evaluativa” (Ocampo, 2014, p.4). Una de las causas de esto es que “se observa un desarrollo curricular asociado a la educación inclusiva basadas en modalidades curriculares de la educación especial” (ibid, p.4).

Otro problema que podemos evidenciar es que las propuestas educativas enfocadas en lograr una actualización en esta materia resultan ser más discursivas, con muy poca claridad en términos prácticos “la dificultad recae en la ausencia de fundamentos psicológicos, históricos, culturales, filosóficos, pedagógicos, epistémicos y psicopedagógicos para problematizar una construcción curricular más apropiada” (ibid; p.14).

En relación al inadecuado apoyo a los docentes y la escasa o nula capacitación, podemos mencionar que es relevante la necesidad de disponer al interior de cada una de las escuelas o

instituciones de educación, en especial en las de educación superior, programas de formación para el profesorado en materia de educación y discapacidad

95% de las instituciones de educación superior señalan tener programas de formación complementaria para sus académicos, ésta, se dirige a conocer y manejar los aspectos centrales del proceso formativo asociados a las normativas institucionales y los énfasis de su proyecto.(Ocampo, 2014, p.9)

Al igual que la articulación de programas de formación para mejorar el trabajo del profesorado, es importante la implementación de sistemas de acompañamiento y espacios de co-construcción, “el diseño de estos programas debe considerar la especificidad de todas las titulaciones, asumiendo el lenguaje de cada disciplina” (Ocampo, 2014, p.9), para no caer en la adaptación constante o ajuste del currículum estandarizado.

En materia de barreras físicas e infraestructuras, éste es un problema recurrente en muchos establecimientos educacionales desde la educación parvularia a la educación superior. Esto se debe, en gran medida, a que la infraestructura de un establecimiento no está diseñada para cumplir con las políticas de accesibilidad, más bien, la infraestructura se basa en la adquisición económica que posean. Mientras menos recursos tenga un establecimiento educacional, es menor el porcentaje destinado a una infraestructura que beneficie a una persona con discapacidad. Ejemplo de ello es lo que ocurre con las personas con movilidad reducida, en la mayoría de los establecimientos educacionales encontramos instaladas rampas en las puertas de acceso a la institución, pero en el interior éstas disminuyen.

Entrando en un enfoque directo a la educación superior y la inclusión, encontramos un conjunto de contrariedades que están basadas en la sensibilidad de la institución de ser o no inclusiva, lo que implica un impacto que solo afecta a unidades departamentales y no a su total, por lo cual es urgente y “necesario repensar la institucionalidad, su concepto fundacional, sus principios y criterios de operacionalización” (Ocampo, 2014, p.4).

Según Ocampo (2014), se genera una relación entre educación superior y situación de discapacidad la cual reproduce un “modelo escolarizante” en sus formas de aplicación. Es por ello que resulta necesario gestionar una política de educación superior inclusiva, que no permita ningún tipo de exclusión.

La educación inclusiva es un modelo de educación de futuro. Es relevante comprender que es un modelo paradigmático en construcción, pues carece de una matriz epistémica más oportuna a los desafíos que ésta pretende resolver. En la actualidad, la educación inclusiva ha experimentado un avance sustancial sobre los fenómenos que busca resolver, es decir, ha dejado de mostrar únicamente preocupación por las personas en situación de discapacidad y, ha comenzado a develar la necesidad de promover nuevas formas de justicia social con el objeto de legitimar a todos sus estudiantes. (Ocampo, 2014, p.18).

Este es un buen argumento para dar inicio a una reflexión para que las instituciones de educación superior comiencen a realizar un trabajo de “democratizar los sistemas de ingreso a la educación superior, resguardando sus apoyos y recursos, e introducir criterios de flexibilización

de las evaluaciones estandarizadas y especiales requeridas por cada titulación” (Ocampo, 2014, p.21). Este punto es importante porque si nos enfocamos en las universidades que implementan carreras de artes escénicas como lo son teatro y danza, casi en su totalidad existe un ingreso segregado a ellas, encontrando una existencia cuestionable de una universidad para todos, ya que lo que hacen es resaltar los déficits de las personas con discapacidad, restando potencialidad del individuo, yendo en contra de todo lo mencionado anteriormente, realizando una discriminación, faltando a leyes nacionales y acuerdos internacionales.

2.4. Formación Corporal del Actor

El trabajo corporal en la formación del actor está instalado desde hace bastante tiempo en los planes de estudios de diversas instituciones educacionales. Se puede observar que en las mallas curriculares aparece el trabajo del cuerpo casi a la par al trabajo de la voz o las técnicas de actuación, esto se debe en gran medida a los diversos aportes y la influencia de autores teatrales como Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky y Barba. Ellos lograron visualizar el trabajo físico del actor buscando una cierta objetividad, otorgándole un importante valor al trabajo físico y transformándolo en una labor casi fundamental para el desempeño de esta disciplina de forma profesional, “los intérpretes teatrales deben adquirir y desarrollar la capacidad de realizar distintas acciones corporales y esto significa un uso determinado del cuerpo y sus articulaciones tanto en estado de inmovilidad como en movimiento” (López, 2015, p.5).

Estos autores proponen un trabajo corporal para el actor, propuesta que fue el fruto de mucho tiempo de trabajo y observación de otras disciplinas tanto artísticas como deportivas, como

la esgrima, la pantomima, las acrobacias, la danza, entre otras. Todo ello con el fin de cultivar el cuerpo y entrenarlo como un potencial instrumento expresivo y narrativo, “un actor no se convertirá en un exponente fiel de una técnica corporal o física, sino que dicho trabajo le será fundamental como soporte para desarrollar un lenguaje expresivo, con mayores posibilidades para crear” (Blanco, 1999, p.71).

Para entender la importancia y magnitud del trabajo investigativo realizado por estos autores es que se hablará sobre ellos, los enfoques que le otorgan a su trabajo, en especial al trabajo físico/corporal y como pasaron a tomar un rol importante en el teatro contemporáneo y su influencia en la formación actoral.

2.4.1. Stanislavski y Las Acciones Físicas

Partiremos hablando por Konstantín Serguéievich Stanislavski, actor, director, escritor e investigador, nació en Moscú en 1863 en un ambiente familiar bastante favorable el que le permitió concurrir al teatro desde muy temprana edad. El trabajo investigativo realizado por Stanislavski, es considerado por muchos la piedra angular de la actuación teatral, y dio pie para otras investigaciones y metodologías enfocadas en la formación actoral y el trabajo con él. Stanislavski desarrolló un sistema actoral que buscaba facilitar el camino a los intérpretes durante los ensayos, después de ellos y durante las presentaciones frente al público, “Entre sus logros, destaca la creación de un estilo nuevo de interpretación y de puesta en escena cuya característica era la naturalidad, la fidelidad histórica y el afán de verdad y vida” (García, 2009, p.81).

Stanislavski fue el primer creador teatral que recogió sus investigaciones en un manual para el actor donde resumía, mostraba, explicaba y ejemplificaba el trabajo de este, este sistema lo podemos dividir en dos partes para comprenderlo mejor, el primero es el trabajo del actor sobre sí mismo y el segundo el trabajo del actor sobre el papel. Con el fin de lograr un mayor entendimiento se destacarán algunos aspectos clave de su metodología:

1. El trabajo del actor sobre sí mismo hace relación a la preparación del aparato interno y también del aparato externo del actor en la construcción de un personaje, el cual se puede explicar en dos partes:
 - a) El trabajo sobre la vivencia: “La vivencia se refiere a la psicotécnica del proceso interno del actor” (Ruiz, 2008, p.66).
 - b) El trabajo sobre la encarnación: “La encarnación recoge los elementos de la técnica exterior como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo y la caracterización” (Ruiz, 2008, p.66).
2. El trabajo del actor sobre su papel, se centra en la construcción de un personaje concreto a través del análisis de todos los elementos que lleguen a ser necesarios para lograrlo.

En su última etapa Stanislavski comienza a volcar su investigación sobre el método de las acciones físicas, en donde recoge elementos de la vivencia y de la encarnación, los ordena cronológicamente, desde el primer acercamiento al texto hasta la construcción final del personaje.

En todo este proceso, el elemento que guía y que sirve como área de análisis y de contraste es la acción física.

El sistema Stanislavski es la base pedagógica de la mayoría de las escuelas occidentales de teatro. El actor tiene un proceso creador sobre sí mismo el que se ve reflejado en su libro: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la Encarnación* y lo complementó a su otro libro: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la Vivencia*.

En el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, actores, directores de escena y cualquier lector ávido de conocer de primera mano hallará el entrenamiento físico-vocal que Stanislavski propone para poder abordar el personaje.

En el método realizado por Stanislavski comienza el cuerpo a tener un rol importantísimo, ya que parte de su método se centra en el trabajo de un todo, tanto físico como psíquico y emocional, es por eso que “el entrenamiento del cuerpo resulta imprescindible para que éste responda a las exigencias generadas en el proceso de la vivencia interna y poder transmitir el mundo interior del personaje” (Ruiz, 2008, p.85).

Para lograr las exigencias plasmadas por Stanislavski, él dividió su preparación física en dos caminos:

El primero mediante la integración de técnicas corporales no teatrales, que consistía en la extracción de ejercicios de la gimnasia, danza, acrobacia, gesto, lucha y esgrima, entre otras, con

el objetivo de obtener una disposición corporal idónea, “a través de este tipo de ejercicios buscaba desarrollar un aparato físico dinámico, flexible, expresivo y sensible” (Ruiz, 2008, p.86).

El segundo a través del entrenamiento en la plasticidad de los movimientos, “tanto la danza como los trabajos sobre la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze fueron elementos referenciales para el entrenamiento de lo que Stanislavski denominó la plasticidad del movimiento” (Ruiz, 2008, p.86). Esta consiste en que todo origen del movimiento ocurre desde una motivación interna la cual se transmite fluidamente por el cuerpo, dando como resultado hacia un objeto externo,” de esta manera la plasticidad agregaba una continuidad al movimiento que ayudaba a conformar una línea ininterrumpida también en la expresión externa del actor” (Ruiz, 2008, p.87).

El cuerpo comienza a tener cada vez más relevancia en el trabajo del actor, se va descubriendo que el uso adecuado de él, permite a los intérpretes lograr una mejor encarnación de los personajes, haciendo que todo el elemento del cuerpo trabaje hacia un objetivo final. El trabajo con el cuerpo comienza a ser tan importante que está a la par con el trabajo de la voz o el estudio del texto. Este tipo de metodología, por tanto, contribuye a la construcción del ideal de un cuerpo en perfectas condiciones o un cuerpo idóneo el cual pueda adaptarse a las nuevas exigencias y a los requerimientos de la misma disciplina.

2.4.2. Meyerhold y La Biomecánica

Vsevolod Emilievic Meyerhold nació en 1874 en la ciudad rusa de Penza. En sus inicios, Meyerhold tenía inclinaciones en otras áreas, bastante alejadas del teatro y la interpretación, pero

desestimó de ello para formar parte del instituto dramático-musical de la Filarmónica de Moscú, dirigida por Nemiróvich Danchenko. Años después, empezó a trabajar con Stanislavski, que sin saber sellaría su destino, siendo un testigo directo de los primeros pasos del nacimiento del método de Stanislavski, el trabajo constante, el entrenamiento del actor y la investigación fueron inculcados durante el tiempo que estuvo trabajando con Stanislavski y Nemiróvich Danchenko, haciendo que sean parte de él (Ruiz, B, 2008).

Yendo en contra de sus enseñanzas y refutando los conceptos entendidos por el naturalismo que en su inicio impartía Stanislavski, es que Meyerhold abandona la compañía “lo que lo llevó a plantearse el teatro desde un punto de vista totalmente diferente al que imperaba en su época” (García, 2009, p.83). Al tiempo después forma su propia compañía, Artistas Dramáticos Rusos, la cual después terminó llamándose Sociedad del Nuevo Drama.

En la búsqueda de alternativas al naturalismo comienzan a aparecer nuevos dramaturgos que buscan una reestructuración como lo ocurrido con Maeterlinck, donde los recursos otorgados por el naturalismo ya no eran suficientes ni eficaces, “el primer paso de Stanislavski en busca de esta renovación fue crear, en 1905 junto a Meyerhold, el Teatro-Estudio” (Ruiz, 2008, p.111).

Maeterlinck era abogado y dejó su profesión porque se cautivó con la literatura francesa en la que predominaba el naturalismo a través de la poesía simbolista. Fue conocido principalmente por sus obras de teatro, por las que recibió el Premio Nobel en 1911. Él reestructuró las prácticas formales y abrió un camino a nuevas posibilidades dentro del teatro.

El Teatro-Estudio es considerado el primer laboratorio teatral, con el objetivo de “investigar nuevas formas teatrales que permitieran la puesta en escena de los nuevos dramaturgos emergentes” (Ruiz, 2008, p.111). Era un laboratorio que buscaba indagar en distintas áreas del teatro no solamente el rol del actor, si no que investigaron otras áreas como la escenografía, literatura y pintura, pero lo más relevante fue realizado en la música, a tal punto que posterior a esto en el teatro de Meyerhold la música toma un rol importante.

Meyerhold en la búsqueda de un nuevo lenguaje y método llega a participar como director del teatro de Vera Kommissarzhevs en San Petersburgo donde comienza a desarrollar las bases para un método de actuación anti – naturalistas (la Biomecánica).

Meyerhold comenzaba a desviar este enfoque para dirigirlo a otra esfera donde predominasen la musicalidad y la plástica. El cuerpo, la voz y el diseño del movimiento en el espacio se convertían así, en las principales herramientas artísticas que el actor poseía para establecer la comunicación con el público. (Ruiz, 2008, p.112-113)

El trabajo más recordado e importante que nos dejó Meyerhold fue la Biomecánica “ley fundamental es que todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos” (Ruiz 2008, p.122).

La Biomecánica fue una nueva forma de abordar el entrenamiento y el arte del actor, donde el director ruso retomó ciertos elementos de antiguas tradiciones teatrales como la comedia del arte, acrobacias, lo circense y les aplicó una nueva perspectiva, su perspectiva.

La biomecánica trabaja dos conceptos fundamentales, el primero que la música está ligada a la puesta en escena, entendiendo que en la puesta en escena también está contemplado el cuerpo y el segundo concepto el cual podemos considerar que es la característica principal de la biomecánica es la “codificación específica en el uso del cuerpo” (Ruiz, 2008, p.123), donde el actor es capaz de controlar conscientemente sus medios expresivos de forma virtuosa y estilizada, logrando una integración de todo su cuerpo, las emociones, la voz y la mente, haciendo que todos los elementos de la interpretación sea uno, busca que se logre articular en función de la expresión del cuerpo, haciendo que cada movimiento sea lo más consciente posible. Es así como Meyerhold propone partituras físicas como medio de narración, que el actor tiene que trazar un diseño físico lo más preciso posible, “De la misma manera que un músico plasma su creación en una partitura musical” (Ruiz, 2008, p.125).

Meyerhold no sólo postula que tiene que existir una partitura y un diseño corporal preciso, sino que esa partitura tiene que ser vivida como si fuese la primera vez, debe jugarse, ser flexible para evitar que la actuación sea mecanizada, sin matices y vacía, para ello no está de más lograr la improvisación dentro de la partitura corporal ya creada

el trabajo corporal del actor en base a diversas técnicas, no deberá conducirlo a ser un exponente fiel de dichas técnicas, si no que estarán orientadas a mejorar la calidad del gesto, para luego ponerlo al servicio del proceso creador (Blanco, 1999, p.72)

2.4.3. Grotowski y El Teatro Pobre

En la Segunda Guerra Mundial en el sudeste de Polonia nace Jerzy Grotowski en el año 1933, a causa de la guerra él y su familia se mudan a un pueblo rural donde vivió su infancia y adolescencia en un entorno rural.

Tiempo después entró a estudiar a la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia para estudiar dirección escénica, forjando sus primeros pasos donde viajó a Moscú y fue partícipe de la Academia Rusa de artes escénicas. Donde conoció el método de las acciones físicas de Stanislavski y sus últimas investigaciones por medio del profesor Yuri Zavadski quien fue actor de Stanislavski. Dentro de este mismo periodo, con su primer viaje a la India, Grotowski afinó sus conocimientos sobre Sánscrito y filosofía oriental, los cuales fueron experiencias importantes que repercutirán por el resto de su trayectoria, (Ruiz, 2008).

Más tarde en sus puestas en escena perfeccionando su lenguaje escénico llega a la conclusión de que para hacer teatro no es importante ni imprescindible las luces, ni la escenografía, ni los efectos sonoros, lo importante del teatro es la relación que se crea con el espectador. Grotowski (citado en Ruiz, 2008). Afirma que el teatro no puede existir sin la relación actor-espectador, dice que el contacto y conexión que se establece es la esencia y el núcleo.

Estas concepciones teatrales fueron una de las más importantes e influyentes del siglo XX, el que pasaría a llamarse el Teatro Pobre. En este teatro, Grotowski erradica la separación física entre el actor y el espectador, volviéndolo un solo espacio compartido, así también en sus inicios otorgaba un papel particular al espectador, pero más tarde sólo los situó como testigo. Pero más

allá de la reformulación del espacio y el texto, cosa que en ese entonces aún se consideraba un sacrilegio, lo trascendental del Teatro Pobre es la investigación sobre el actor. Aquí entra el concepto del “actor santo” (Sierra, 2015, p.61), el actor que debe consagrarse a su oficio.

Para Grotowski el oficio del actor tiene un valor que va más allá de la obra bien hecha. Ser actor, dice, no es sólo la elección de un oficio, es un acto de vida, un camino de existencia. En este sentido habla del actor como un "actor santo". Pero no lo hace con una connotación religiosa, sino en relación con el autosacrificio que exige su preparación y con la forma en que debe exponerse delante del espectador. (Ruiz, 2008, p.374)

Grotowski direccionó los ejercicios de entrenamiento para que sean un medio de exploración, desafiando al cuerpo, es decir, los ejercicios acrobáticos que realizaban en los entrenamientos no tenían como fin dominar la técnica, si no que desafiar al cuerpo a explorar más allá de sus límites y capacidades, poner nuevos obstáculos y superar las barreras físicas, despojarse incluso del miedo a sufrir lesiones; el objetivo era aniquilar las resistencias del propio cuerpo. Refiriéndose a las características del entrenamiento, señalaba que el actor debía trabajar de manera interrumpida, obligándolo al límite con la intención de superarlo.

En el calentamiento cada ejercicio debía tener la máxima precisión y al igual que debía tener una asociación, una imagen interna para justificar la acción y el movimiento, todo esto con la intención de lograr ejercicios que no quedaran en lo estético o en lo físico, sino ejercicios que logran un trabajo en conjunto de mente y cuerpo, “de esta forma, el actor no cae en el mero

desarrollo muscular ni en el perfeccionismo y busca una renovación constante a través de la autoexploración” (Ruiz, 2008, p. 369).

2.4.4. Barba y El Odín Teatret

En 1936 nació Eugenio Barba, al sur de Italia, en una población portuaria. El contexto mundial y social en el que se situó Barba hizo que la emigración fuese una opción para él, es así que por causa de la segunda guerra mundial viajó por muchos países y lugares del mundo, “este viajar constante, el hecho de sentirse extranjero allá donde fuere y el no tener una raíz cultural y social estable donde asirse, marcó el carácter con el que Barba ha impregnado toda su trayectoria” (Ruiz, 2008. p,402).

Gracias a la UNESCO en 1961 recibe una beca para estudiar teatro en Polonia. Solo estuvo seis meses matriculado, ya que el contexto social y político lo desilusionó, eso hizo que tomara la decisión de viajar y recorrer el país; en ese viaje fue que conoció Grotowski que estaba en ese momento partiendo su labor teatral, ese encuentro fue crucial y trascendental para la vida de Barba y de Grotowski, siendo así cómo se convirtió en el asistente de éste, haciéndolo testigo y partícipe del surgimiento de una nueva metodología.

Barba fue clave en el área de difusión ya que él era el encargado de dar a conocer al mundo lo que ahí estaba ocurriendo. Tenía afán de dar a conocer aquello que observaba ya que lo consideraba revolucionario para el mundo del teatro y estaba en lo correcto, pero su colaboración no solo quedó en un ámbito de corresponsal, sino que también ayudó a integrar en el trabajo

corporal las herramientas y la disciplina del Kathakali los cuales “fueron adaptados e introducidos en el entrenamiento actoral, particularmente los ejercicios para ejercitar los ojos y la mirada” (Ruiz, 2008, p.403).

Grotowski y el Kathakali son los puntos de referencias los cuales Barba usaría para luego implementar su metodología y trabajo teatral. Tiempo después, Barba deja a Grotowski para irse a Oslo con el objetivo de ser director en alguna compañía, pero no fue aceptado y decidió hacer su propia compañía con actores igual que él, todos renegados y rechazados, es así cómo se conformó el “Odín Teatret con un grupo de personas que habían quedado fuera de los márgenes oficiales del teatro y que, a pesar de ello, pretendían labrar una vida dentro del oficio teatral” (Ruiz, 2008, p.404).

El Odín Teatret hasta el día de hoy continúa conformado, siendo su labor investigativa una de las más importantes, siguiendo la posta que dejaron Grotowski, Meyerhold y en menor medida Stanislavski, poniendo su soporte en el desempeño físico y la formación de distintas disciplinas corporales y también de otras áreas, como el canto, la voz, el trabajo del texto, dramaturgia, entre otras, se convirtió en un espacio de confrontación donde el actor descubre la esencia de su oficio.

En palabras de Barba (citado en Ruiz, 2008), el training o entrenamiento es un proceso de autodefinitión, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo, por ejemplo, hacer flexiones o saltos mortales, sino la justificación que cada uno da al trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar con palabras, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador.

Lo señalado anteriormente indica que el entrenamiento por sí mismo no es importante, sino a lo que apunta ese ejercicio o esa disciplina, las posibilidades que se pueden lograr al realizarlo y cómo ello puede llegar a servir al actor al momento de enfrentarse en un proceso creativo.

La conformación del Odín Teatret, hace que el entrenamiento adquiera una función y valor importante y específica, haciéndolo dividir en tres fases:

La primera fase es un periodo decisivo donde el actor se incorpora a los valores éticos básicos, la disciplina extrema y la capacidad de resistencia. El actor se encuentra bajo la tutela de su maestro, quien es el encargado de entregarle todos los conocimientos básicos para alcanzar lo necesario para realizar un espectáculo. En esta primera fase el trabajo físico es más que nada un aprendizaje técnico de un constante repetir, al igual que lo ocurre en otras áreas como lo son las habilidades vocales.

En la segunda fase, después de muchos años de preparación, su trabajo físico pasa a hacerse de forma individual, donde se busca que el estudiantes-actor, pueda hacer uso de sus conocimientos en una búsqueda propia de un lenguaje y de su disciplina, donde cada uno desarrolla sus propios ejercicios. Ya se trata de un cúmulo de técnicas sino un espacio de entrenamiento y desafío personal. Esto produce que con el paso del tiempo cada actor del Odín Teatret tenga su propio lenguaje fruto del arduo trabajo físico y mental. En la tercera y última fase, el actor luego de más de diez años de estudio y de trabajo, comienza a trabajar sobre la dramaturgia, dispone de una gran gama de posibilidades físicas e intelectuales, realiza ejercicios y trabajos los cuales son dispuestos para que el director haga uso de ellos en un futuro montaje. Cabe destacar que el trabajo del cuerpo

y el cultivo de él es fundamental en todo este periodo, es una de las piedras angulares en la formación actoral realizada por Barba y sus discípulos en el Odín Teatret.

El entrenamiento físico desarrollado por los actores y sus resultados es innumerable, lo cual es entendible ya que llevan una larga trayectoria y con el tiempo van perfeccionándose en las distintas áreas de su interés, pero lo interesante de todo esto que se puede hallar principios fundamentales a dentro de este gran abanico de posibilidades y disciplinas corporales, entre ellas podemos encontrar:

- a. Romper los automatismos del comportamiento de la vida cotidiana: hacen referencia a romper lo automático del comportamiento cotidiano, buscando la base de una presencia escénica extra cotidiana.
- b. Implicar de forma íntegra al conjunto de cuerpo-mente: está relacionado a uno de los principios claves del entrenamiento físico de Barba, el cual hace hincapié en que sea cual sea el ejercicio, el cuerpo entero está comprometido en función a ese ejercicio, haciendo consciente la presencia mental que requiere todo entrenamiento.
- c. La improvisación: este principio es importante ya que su objetivo es evitar caer en la repetición constante y básica de los movimientos, ya que en la búsqueda del perfeccionamiento de un movimiento es muy fácil caer en la repetición mecánica, algo muy similar que buscaba evitar Meyerhold con la Biomecánica.

Es clara la importancia de estos cuatros autores y creadores teatrales, ya que su labor e investigación son los cimientos del teatro contemporáneo, gran parte de su legado se ve replicado en la forma de enseñar y ver el teatro, el cuerpo toma un rol fundamental.

Al momento de pensar en un actor profesional, es entendible que las universidades que imparten la carrera de teatro tengan contempladas en sus mallas curriculares la formación corporal al igual que la voz y las técnicas de actuación, ya que, el trabajo realizado por estos autores ha instalado el trabajo con el cuerpo como un recurso narrativo y dramático.

El trabajo con el cuerpo ya no es algo meramente estético si no que su uso está justificado y ligado a todas las áreas del ser humano, implica una conexión de cuerpo y mente. El concepto de cuerpo es inmenso y abarca áreas impensadas años atrás, pero que hoy en día están justificadas y entendidas, el actor no solamente aprende de la técnica si no que ve más allá de ella; “el actor se descubre en ella, aprende a conocer mejor su cuerpo y sus bloqueos, explora las leyes del movimiento (equilibrio, tensión, ritmo) e intenta siempre extender sus límites” (Esparza, 2016, párr. 24).

Teniendo claridad de los importantes avances realizados en el teatro y la visión del cuerpo que plantean estos autores es que al instalarse en el sistema educación actual encontramos múltiples dificultades, como ya se ha mencionado, estas instituciones tienen que dialogar con políticas públicas las cuales apuntan a una inclusión cada vez más total. Es aquí donde se encuentra el conflicto, ya que existen años de tradición, haciendo que el trabajo físico y corporal sea visible y tangible, resultando difícil desligarse de esta tradición, ya que se encuentra enraizada.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1. Tipo de Investigación

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo. En este tipo de investigación, “los datos no deben ser analizados per se, si no que la tarea del investigador es conseguir la información y presentarla de manera que los informantes hablen por sí mismos” (Hernández, et. al, 2014, p.115).

La metodología cualitativa considera los puntos de vista subjetivos de los participantes en su propio contexto, resaltando sus ideas acerca de un fenómeno o acontecimiento, las cuales se comunican, se comparten, entran en conflicto y son consideradas como reales (Flick, 2012).

Patton (2011), define: “Los datos cualitativos como descripciones, detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones” (p.9).

El alcance de una investigación indica el resultado lo que se obtendrá a partir de ella y condiciona el método que se seguirá para obtener dichos resultados. De este modo, el estudio es de tipo descriptivo el cual tiene como propósito dar una información detallada de un fenómeno o problema especificando propiedades, características y rasgos importantes, el que tiene como utilidad mostrar con precisión las dimensiones que abarca.

Al ser cualitativa busca encontrar los distintos enfoques relacionados con el tema a tratar, debido a que en esta disciplina se construyendo poco a poco, a través de investigaciones como esta.

3.2. Paradigma

El paradigma a trabajar será de carácter constructivista, ya que, la visión y mirada constructivista buscar la reflexión y la interpretación de diferentes miradas frente a un mismo tema, asumiendo que desde ahí se construyen las realidades. Este paradigma no busca la verdad absoluta, ya que relaciona las distintas perspectivas que puedan emerger sobre el tema de investigación. Esta investigación cuenta con esas cualidades, ya que, se busca indagar en las miradas de los directivos de las escuelas de teatro sobre la tradicional idea de un cuerpo idóneo para la actuación y las distintas políticas públicas, las cuales están ligadas al contexto en el que están sumergidas.

Efectivamente, se trata de criterios en construcción, en que el diálogo entre visiones de la disciplina, de la actuación, políticas públicas e institucionales van generando criterios que finalmente definen realidades como el tipo de actores o actrices que se forman en las escuelas de teatro.

3.3. Unidad de Análisis

La unidad a desarrollar en esta investigación es indagar en la experiencia de los cuerpos directivos entre la tensión existente entre el cuerpo ideal o idóneo en la formación del actor y las

políticas públicas de inclusión, mediante esto se busca deducir e indagar en las experiencias y prácticas, considerando su rol como directores de escuela. Esperando lograr un análisis reflexivo, considerando dificultades, objetivos, conclusiones entre otros.

3.4. Muestra

El muestreo de esta investigación será de carácter intencional, esto quiere decir, que seleccionaremos casos a estudiar de forma estratégica considerando los criterios de dicha selección. Para decidir estos criterios, es fundamental que los entrevistados hayan hecho una reflexión en torno al tema y la investigación a desarrollar.

Las personas seleccionadas para el muestreo intencional, responden a las necesidades propias de la pregunta de investigación, la cual está enfocada en las experiencias propios del cargo que desarrollan, es por esto que entrevistare a directores de escuelas de teatro.

Con el propósito de lograr abarcar lo más posible en este muestreo, es que realizaremos entrevistas a tres directores de escuelas de teatro, dos directores de universidades privadas y un director de universidad pública, las universidades escogidas son la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Universidad de Valparaíso y la Universidad de Chile. Es importante la diferencia entre universidades privadas y públicas, ya que, son segmentos distintos de análisis los cuales pueden arrojar observaciones variadas y al escoger entre universidades privadas y publicas nos ayudan a entender los distintos criterios de admisión los cuales dialogan de distintas maneras frente a las políticas de inclusión.

3.5. Técnicas de Recolección

Una parte de la sección de este instrumento, es que se caracteriza por la entrevista en profundidad, la cual el autor Robles (2011), señala que:

Sigue el modelo de plática entre iguales, de encuentros reiterados cara a cara entre el investigador y los informantes, de reuniones orientadas hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (p.40).

Con el objetivo de llevar a cabo esta investigación es que la técnica a utilizar para el levantamiento de información será la entrevista individual, esta opción permite generar intimidad con el entrevistado, logrando profundizar en particularidades si llegara a ser necesario.

La entrevista será semiestructurada; esto permite al entrevistador indagar y ahondar en las respuestas que puedan presentar los entrevistados frente al tema de investigación. Logrando ahondar en las experiencias que presentan los entrevistados.

3.6. Técnicas de Análisis

En esta investigación se realizará un análisis mediante la descriptiva de la información obtenida de las entrevistas que se llevarán a cabo a tres directores de teatro de distintas universidades públicas y privada.

Posteriormente, se desarrollará un análisis de la información recogida de la investigación, se llevará a cabo a través de la construcción de diferentes categorías de análisis, a partir de un proceso inductivo sobre los datos producidos por los docentes entrevistados.

La codificación, hace referencia a las categorías mediante esta técnica de investigación para formular inferencias identificando de manera sistemática y objetiva ciertas características específicas dentro de un contexto (Andréu, 2002).

De este modo, el análisis de contenido se refiere al "conjunto de métodos y técnicas de investigación destinados a facilitar la codificación e interpretación sistemática de los componentes semánticos y formales de todo tipo de mensaje, y la formulación de inferencias válidas acerca de los datos reunidos" (Krippendorff, 1990, p.14).

En relación a esta interpretación, se irá construyendo un mundo de conocimientos, los cuales permitirán abordar la problemática planteada en esta tesis y relacionar las categorías con su respectiva dimensión. Estos corresponden a la fase final del proceso metodológico en este proceso se entrecruzan diferentes posiciones epistemológicas e ideológicas, representando el desafío de tomar una postura frente a la información que se maneja y su posterior análisis.

Los autores Schettini e Cortazzo (2015), manifiestan que no es posible la sistematización estricta más allá de una orientación general, esto, debido a que el análisis comienza en el mismo momento en que se reflexiona sobre el problema a investigar.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

4.1. Codificación

A continuación, a partir de las entrevistas efectuadas a los participantes (directores y subdirectores de universidades estatales y privadas) relacionados a la disciplina teatral, se analizarán y explicarán los relatos de acuerdo a tres categorías generales, cada una con tres subcategorías, guiadas y enfocadas en los objetivos específicos, ejemplificadas en la siguiente tabla:

Tabla 1: Categorías y Subcategorías

Clasificación Categorías y Subcategorías	
Categorías	Subcategorías
Tensiones	A. Espacialidad B. Malla C. Preparación docente
El problema de la admisión	A. Objetivo B. Cambio históricos C. Cuestionamiento actual
Cuestionamiento de los límites en la disciplina teatral	A. Cuerpo del actor B. Compresión C. Salud mental

Tabla 2: Tabla Codificación

Instrumento	Participantes	Sigla
Entrevista Semiestructurada	Entrevistado 1	E.1
	Entrevistado Alejandro y Cristian	E.2 y E.3
	Entrevistado 4	E.4

Fuente: Elaboración Propia.

.

4.2. Descripción de categoría y subcategoría

4.2.1. Tensiones

La primera categoría “tensiones” hace referencia a un conflicto entre el interés de los cuerpos directivos en querer implementar planes de trabajos enfocados en lograr una mayor inclusión y las distintas realidades que dificultan la correcta implementación de los mismos.

Al reconocer estas tres tensiones logramos comprender que las dificultades son multifactoriales, las cuales afectan tanto en un inicio como lo es en el proceso de admisión a lograr una permanencia del alumno en la carrera y su preparación al mundo laboral.

A través del análisis de las entrevistas se evidenció un patrón de *tensiones*, siendo incorporadas en tres subcategorías desglosadas a continuación.

4.2.1.1 Espacialidad

La primera subcategoría hace hincapié a un componente infraestructural, existiendo escaso desarrollo de espacios que garanticen un adecuado y oportuno acceso del alumnado con discapacidad física o dificultades motoras, donde muchas veces por la ausencia de estructuras como rampas y/o elevadores estos no pueden acceder a las plantas superiores de los edificios, no cumpliendo con las condiciones mínimas para permitir su desplazamiento en los distintos recintos educacionales. Ejemplo de esto es lo dicho por el entrevistado E.1, quien menciona:

En perspectivas vamos a ser inclusivos, primero en nuestra escuela de teatro en términos arquitectónicos no tiene acceso es un primero y segundo piso, “ultra Valparaíso, casa inglesa”, hermosa, techo alto, hay puras escaleras y el espacio es angosto, el cabro que quiera tener clases en la sala cuatro del segundo piso, no tiene ascensor, solo escaleras y no hay rampas, entonces la pregunta va a ser, ¿si yo quiero aceptar a una persona con problemas de movilidad, la universidad estatal va a tener presupuesto para poner una rampa?, así de concreto no, no tiene, entonces habría que preguntarse si estamos en condiciones de recibir personas con problemas de movilidad. (p.95)

Se logra desprender del entrevistado que el tema espacial es multifactorial, hace hincapié de que en términos arquitectónicos no cuentan con acceso a las áreas superiores del edificio o

facilidades para el ingreso. Además, al ser una universidad estatal se cuenta con un presupuesto limitado, el cual no les permite hacer todas las reparaciones que desean para lograr una inclusión. Es por esto que, cuando se plantean concretamente la opción de aceptar un alumno con movilidad reducida, se encuentran en un dilema ya que reconocen que no tienen los recursos ni están preparados con lo necesario para su ingreso. Sumado a esta opinión, se encuentra lo mencionado por el entrevistado E.4:

Si, mira, ha sido un tema permanente el tema de la inclusión, precisamente porque acá nosotros todo el rato hemos sido, o hemos estado muy tensionados por nuestra disponibilidad espacial, la sede tiene limitaciones por ser un recinto de interés patrimonial, tiene poca capacidad de ser modificada estructuralmente, hay una serie de cuestiones con las que tenemos limitancias en términos espaciales y eso siempre ha inhibido la discusión... o más que la discusión, la instalación de una política, lo que pasa es que eso cambió a partir del año 2018 cuando, como te digo, la universidad cambio su modelo formativo e instala el componente de inclusión como central dentro del modelo formativo, es que nosotros, en ese sentido, no generamos condiciones previas, sino que tenemos que ir generando las condiciones en la medida que nos enfrentamos a ciertos casos. (p.137)

Se puede notar que se suman los comentarios en relación a las limitaciones estructurales, y se agrega dos nuevos puntos, las limitaciones de que un recinto educacional sea de patrimonio cultural, ya que es poco intervenible, y que ante casos donde se requiere aplicar la inclusión no existe una preparación y plan de acción estandarizado acorde a las políticas públicas, sino que se responde de manera reactiva al momento y caso particular del alumno postulante. Esta respuesta

no tiene mayor impacto, ya que, al no contar con los recursos necesarios, no están las condiciones mínimas para efectuar un ingreso, respuesta a necesidades y permanencia en la universidad de estos. Frente a este tema es que Ocampo (2014) se refiere que existe una relación entre la educación superior y una situación de discapacidad, la cual reproduce un modelo escolarizante “nos encontramos con un conjunto de contrariedades que están basadas en la sensibilidad de la institución, que implica un impacto que solo afecta a unidades departamentales” (p.4).

4.2.1.2. Malla

La segunda subcategoría hace referencia a incorporación de la inclusión en la malla curricular, ya que ésta es escasa, donde los componentes de la misma no están diseñados para impartirse a alumnos en situación de discapacidad; considerando que ella es el esqueleto de cualquier carrera, a pesar de que el docente tuviese todo el interés de querer lograr y adaptarse, se ven enfrentados a diversas dificultades, como lo mencionado por el entrevistado E.1, “yo no sabría cómo hacerle clases a una persona en silla de ruedas, no sé cómo la rúbrica ni la tabla de evaluación para aplicarla a ella” (p.95)

Realizar un cambio curricular significa de cierta manera lograr una transformación en prácticamente toda la institución educativa desde los objetivos y tareas hasta los medios y procesos, implica lograr una transformación a los agentes educativos, a los maestros y estudiantes, y es por esto que lo mencionado por el entrevistado E.2 y E.3 toma relevancia:

La estructura más general no lo permite, puesto que hay ciertas declaraciones que hace la escuela que tienen que ver con el perfil de egreso que tú te comprometes a cumplirlas. Entonces, si bien, sí hay una adecuación que la hace el docente cuando tenemos a una persona diferente en múltiples sentidos, diferentes puede ser, hay muchas, las diferencias más sencillas son infinitas, entonces son difícil de abordar y la Universidad en ese sentido declara que es inclusiva pero no se tiene una rampa en la escuela. (p.114)

Se puede desprender que por más que el docente quisiera realizar una adecuación según las necesidades del alumnado, no significa un gran cambio o impacto, ya que se seguirá aplicando la misma rúbrica, los mismos programas de trabajos, ya que al momento de calificar no existe un sistema diferido que pueda evaluar las distintas capacidades que puedan ir surgiendo, predominando las evaluaciones estandarizadas y tradicionalistas, con poca flexibilidad y adaptación, producir cambios educativos hace referencia no al cambio puntual de algunos elementos curriculares, sino al perfeccionamiento del mismo. Perfeccionar consiste principalmente en una ampliación de la concepción real del currículo y de su organización.

4.2.1.3. Preparación docente

La tercera subcategoría hace referencia a la preparación de los docentes frente a la inclusión en la formación actoral, ya que se evidencia la escasa entrega de herramientas y preparación docente para el abordaje de estos alumnos; habilidades que suelen desarrollarse de forma intuitiva en vez de ser impartidas y perfeccionadas por las universidades, como lo explica el entrevistado E.1:

¿Qué tan capacitados estamos nosotros como docentes para trabajar con personas ciegas, personas sordas, mudas, con problemas de movilidad?, Yo la verdad no tengo las herramientas pedagógicas como puede tener un profesional de la teletón, aunque la teletón trata de rehabilitar, no sabría en ese sentido como formar porque hay una técnica la que debemos aprender. Es mucha la responsabilidad de crear una escuela inclusiva. (p.96)

Se confirma que los docentes se ven enfrentados a dificultades tanto internas como externas de la institución, no se cuentan con programas de capacitación o perfeccionamiento. También, surge la problemática de que, al hablar de discapacidades, estas son tan diversas, que las herramientas con las cuales pueden contar los docentes son limitadas, y que además del interés se requiere un apoyo institucional, programas de perfeccionamientos, programas de convivencia universitaria, entre otras muchas bases.

La escuela se encuentra con barreras que no ha podido superar: a) Pedagogía y Currículo; b) Apoyo docente inadecuado junto a una escasa o nula capacitación; c) Barreras físicas e infraestructuras; d) estigmatización de los niños, niñas y jóvenes; e) Barreras actitudinales y f) Violencia, abuso y bullying. (OMS citado en Estay, Henríquez y Cáceres, 2015, p.6).

Al hablar de la inclusión se tiene que pensar en un total, trabajar en conjunto con todas las áreas de la comunidad universitaria, reorganizar la educación, el cómo se enseña y se practica.

Esto es algo que grafica muy bien el entrevistado E.2 y E.3, quien habla de las dificultades que puede enfrentarse al momento de plantearse la inclusión:

El problema es que el plan de estudio se puede adaptar, pero llega un punto en que choca con todas las nociones disciplinarias que hay en la comunidad y tú no puedes decirle a la comunidad de un paraguazo, de una ideología, olvídense las nociones disciplinarias. Entonces ¿qué hago yo aquí? Me llamaron para enseñar teatro (p.118)

4.2.2. El problema de la admisión

La segunda categoría “El problema de la admisión” hace referencia al dilema que se da al contrarrestar la inclusión que se promueve desde distintos departamentos estatales y mundiales que apuntan a lograr una inclusión en todos los niveles educacionales, versus la inclusión en las escuelas de teatro en Chile, referente principalmente a las pruebas de admisión, siendo importante evaluarlas ya que es una de las primeras barreras en la que se ven enfrentados los postulantes a una casa de estudio. Dichas evaluaciones pretenden definir si se cuenta con las habilidades necesarias para desempeñarse en la carrera, pero es en este punto inicial donde comienza a haber un sesgo y discriminación selectiva, ya que se evalúan criterios como la condición física, habilidades cognitivas, entre muchas otras características que se consideran necesarias para realizar / estudiar, que no siempre cumplen las personas con algún grado de discapacidad. Este punto es importante, porque las universidades que implementan carreras de artes escénicas como lo son teatro y danza, casi en su totalidad poseen un ingreso segregado ellas, siendo cuestionable

la existencia de “una universidad para todos”, llegando inclusive a resaltar más los déficits de las personas con discapacidad, restando la potencialidad del individuo.

Es necesario analizar y cuestionar los procesos de admisión a la universidad, con el propósito de que las instituciones comiencen a fortalecer las carencias existentes, logrando una democratización de los sistemas, “Democratizar los sistemas de ingreso a la educación superior, resguardando sus apoyos y recursos” (Ocampo, 2014, p.21). otorgándole nuevos criterios más relacionados a la flexibilidad en las pruebas estandarizadas y en pruebas especiales si ha de ser necesario.

El superar este eslabón posiblemente no será la solución definitiva, pero sí será un avance para lograr una mayor inclusión, que sea abordada de forma integral y total, comprendiendo qué es lo que buscan en sus postulantes y cómo visualizan como institución el perfil del alumnado al momento de ingresar.

Es por ello que, a través del análisis de la entrevista se logró plasmar este problema en tres subcategorías que intentan ver de forma objetiva la necesidad y funcionamiento de las pruebas de admisión, al igual que los cambios históricos que han sufrido las evaluaciones, para dar paso a un cuestionamiento actual de ellas, considerando todo este paradigma de la inclusión y como se puede dialogar con una disciplina artística que pareciera ser inclusiva, más no así en la práctica.

4.2.2.1. Objetivo

La primera subcategoría hace referencia a los objetivos y propósitos de las pruebas de admisión a las escuelas de teatro, donde se centra en visualizar el proceso que viven los postulantes, los requerimientos mínimos para poder ingresar a la carrera y el proceso de evaluación al cual son sometidos. El propósito de esta es comprender el funcionamiento de dichas pruebas y saber cuáles son las áreas a intervenir y mejorar, tal como lo plantea el entrevistado E.4 a continuación:

lo que nosotros buscamos identificar en la prueba de admisión, fundamentalmente, y buscamos evaluar, es, son aquellos aspectos que no están contenidos dentro de una evaluación estandarizada como la PSU. Entonces si tú me preguntas qué es lo que busca una prueba de admisión, es poder identificar aspectos que nos permitan, de los 250 postulantes, generar aproximadamente, un promedio, dependiendo de los puntajes y resultados. (p.131)

Es inevitable no preguntarse cuáles son los aspectos que hace mención el entrevistado que no se encuentran en las pruebas estandarizadas, como lo fue en su tiempo la Prueba de Selección Universitaria (PSU), y actualmente la Prueba de Transición Universitaria (PTU)... ¿serán aspectos físicos, voz, habilidades sociales o comunicacionales? para comprender en mayor profundidad esto es que sirve como guía lo dicho por el entrevistado E.1:

De nuestra prueba especial de ingreso, es la clásica de actuación post movimiento, compuesta por una comisión de tres profesores en un proceso que dura sumamente automatizado 20 a 25 minutos donde el profesor que está dirigiendo la clase, está pre

evaluando y los profesores que están observando están evaluando de manera simultánea, entonces en términos prácticos el estudiante postulante pasa sobre las tres fases lo más rápido posible la malla regular de la escuela que es una actuación de voz y movimiento en base a un trabajo de improvisación en las tres. (p.89)

Pareciera que las pruebas de admisión fueran más o menos estandarizadas en las distintas casas de estudio. Puede que varíe en el discurso y el criterio de evaluación pero se continúa examinando y exigiendo aspectos similares como lo son el manejo del cuerpo, el uso de la voz y la capacidad de adaptarse e improvisar bajo circunstancias dadas, aunque no esté explícito buscan captar a los mejores postulantes los cuales cuentan con una mayor variedad de capacidades ya desarrolladas, dando la posibilidad de perfeccionarlas durante la carrera y aprender otras que puedan servir como complemento, entonces una persona que cuenta con alguna discapacidad tanto física o cognitiva tiene muchas dificultades para lograr ingresar ya que estas pruebas son decisoras del futuro de los postulantes. Aunque existen excepciones, las cuales buscan avanzar en un replanteamiento de la prueba de admisión como lo mencionado por el entrevistado E.2 y E.3:

Hicimos un proceso de aproximación que no fue selectivo, entonces hubo algunas instancias donde los postulantes se acercaron, hicimos algo parecido a lo que hacemos hoy en día como taller, pero no hubo selección y ahí era como quizá un momento dónde estaba muy en pugna esta cosa como del sesgo de las admisiones, de la PSU, que se yo y frente a eso se tomó esa opción. Pero, después, durante ese año hubo mucha deserción (p.103)

De lo expuesto se desprende que, aunque haya existido un deseo de implementar un sistema de admisión distinto, se evidenció que hubo una mayor deserción por parte del alumnado cuando fue implementado el cambio que en años anteriores, esto por no contar con programas de permanencia del alumnado o planes de apoyo, experiencia que puede servir como base o guía para ir mejorando en los próximos años.

4.2.2.2. Cambios históricos

La segunda subcategoría está enfocada en conocer los cambios que ha sufrido la prueba de admisión desde su inicio y comprender de qué forma se ha ido adaptando a las políticas públicas en torno a la inclusión y los desafíos venideros.

El saber y analizar dichos cambios permite visualizar al alumnado y cómo van ocurriendo los cambios de paradigma en la educación y en la formación teatral.

Prueba de estos cambios es lo dicho por el entrevistado E.1, quien afirma que la última gran modificación en la Universidad de Valparaíso se efectuó en el 2020 y por requerimiento del Ministerio de Educación: “justamente el Ministerio de Educación pidió que las carreras de las universidades estatales, que hacen pruebas especiales de ingreso especificarán cuáles son sus instrumentos de evaluación y criterio” (p.87).

Esta solicitud, requirió una respuesta por la universidad, pero no logró cumplir las expectativas, ya que según las propias palabras del entrevistado fue: “un estudio super acabado

desde que perspectiva y para qué, es la clásica, súper fome, instrumento, rúbrica, porcentaje, tanto del proceso de entrevista, que es lo que se va a preguntar y se va a medir” (E.1, p.87)

Si bien es un avance, no se logra realizar un cambio profundo que favorezca la inclusión, por lo que se trata de “ser lo menos o lo más inclusivos dentro de lo que permite el sesgo de la prueba” (E.1, p.87).

Por otra parte, el entrevistado E.4, recuerda que en la Universidad de Chile se vivió una gran innovación curricular la cual inició el 2014 y finalizó en el 2018, pero que a pesar de que el cambio fue relativamente reciente reconoce que no se efectuaron modificaciones que planteen un repensar en la formación actoral: “esa malla de ninguna manera plantea una modificación al modo casi histórico de formación actoral bajo la lógica de la Academia moderna” (p.130)

Por último, el entrevistado E.2 y E.3, habla de cómo la Universidad de Humanismo Cristiano ha intentado indagar e implementar innovaciones al proceso de admisión, planteando nuevas alternativas para la evaluación de los postulantes, cuestionando cuáles son los objetivos de dichas pruebas, valores a considerar y cómo sería su respectiva evaluación: “trabajar en equipo, en escuchar dinámicas, en poder como hacerse parte de una situación colectiva y empezamos a ponerle puntaje a ese tipo de cosas” (p.104).

Pero a pesar de esta innovación, el nuevo proceso de admisión no tuvo el éxito esperado ya que el porcentaje de deserción aumentó. Posterior a lo ocurrido comenzaron a implementarse mejoras a la prueba de admisión: “establecimos ciertos criterios para poder identificar como gente

que estaba un poco más en sintonía con lo que era estudiar teatro y otros que en realidad quizás estaban en una búsqueda muy periférica” (E.2 y E.3, p.105).

A partir de los relatos presentados se puede observar el claro interés por parte de las casas de estudio sobre mejoramiento en la inclusión, motivado también por los requerimientos estatales de avanzar en dicha área. Si bien se exponen los intentos por parte de universidades de variar sus mallas y procesos de admisión, no han sido suficientes los esfuerzos para concretar una real e íntegra inclusión en la formación teatral.

4.2.2.3. Cuestionamiento actual

La tercera subcategoría surge ya que los entrevistados apuntan a los procesos de admisión actuales y visualizan como estos son incongruentes a los tiempos actuales, o en sus propias palabras:

creo que los procesos de admisión más o menos generales están quedando como procesos anacrónicos, procesos que no están hasta el momento, no quiero decir que no lo hagan, procesos que no están recogiendo el guante de las transformaciones integrales que está teniendo la humanidad y este país. (E.1, p.89)

Se logra desprender que muchas de las políticas internas o planificaciones actuales no están teniendo los resultados deseados en la práctica de una real inclusión, ya que el modelo actual no se está implementando acorde a los tiempos. Es por ello que el entrevistado E.1 nos comenta: “el

próximo año lo más probable es que cambie paulatinamente o radicalmente, como en una primera, segunda y tercera etapa su prueba de admisión, porque creemos que es una prueba que no recoge el universo conceptual de la inclusividad” (p.90)

La realización de modificaciones tiene que ir acompañada de buenas prácticas, ser consciente de la situación, espacialidad y/o infraestructura, preparación docente, personal, etc., ya que es una realidad donde existen barreras que son muy difíciles de cambiar. Ejemplo de ello es lo que menciona, el entrevistado E.1 en relación a la espacialidad “podemos decir si somos super inclusivos, pero no podemos traer una persona movilidad reducida” (E.1, p.90).

Dentro de este análisis logramos comprender que la prueba de admisión para ciertas universidades pasa a ser una necesidad fundamental, ya que el número de postulantes es alto en comparación a los cupos disponibles: “La importancia que tiene es que lo que nosotros recibimos casi todos los años, tenemos desde el 2014 a la fecha, un promedio de aproximadamente 250 postulantes todos los años. Y nosotros tenemos 25 cupos” (E.4, p.131)

Entonces se ven en la necesidad de buscar dentro de ese gran universo de postulantes habilidades y destrezas que posiblemente no se desarrollaron en los años de escolaridad que son necesarias para la disciplina teatral: “dentro de la disciplina teatral, hay un aspecto que es la actuación teatral y esa formación exige buscar estudiantes que claramente a través de su proceso escolar no han tenido este tipo de experiencia” (E.4, p.131). Una formación en la cual continúa siendo fundamentalmente exigencias físicas, con una integración problemática de lo teórico y como ello dialoga en procesos corporales y escénicos.

4.2.3. Cuestionamiento de los límites en la disciplina teatral.

La tercera categoría plantea la búsqueda del saber y comprender cuáles son los límites a los cuales se enfrenta el alumnado una vez ingresado a la carrera. Plantea la existencia de un sesgo en relación a un cuerpo canónico y condiciones físicas específicas para la realización de la disciplina artística, impulsado desde la sociedad y que inevitablemente recae la disciplina, donde el cuerpo es expuesto y se enfrenta a la aprobación social. También se expone cómo los entrevistados comprenden que el mundo de la inclusión es amplio y difícil de tratar, ya que inclusive para personas que no poseen algún tipo de discapacidad el mundo teatral es complejo, y como esto y muchos otros factores pueden incidir en la salud mental del alumnado, más aún si posee alguna capacidad distinta.

4.2.3.1. Cuerpo del actor

La primera subcategoría hace referencia a una visión existente sobre el cuerpo plasmada desde los cimientos de esta disciplina, y en gran medida resultado de la influencia de autores teatrales como Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky y Barba ya mencionados previamente, y descripciones de cómo debe ser el intérprete teatral, tales como: “los intérpretes teatrales deben adquirir y desarrollar la capacidad de realizar distintas acciones corporales y esto significa un uso determinado del cuerpo y sus articulaciones” (López, 2015, p.5).

Esta visión preconcebida del cuerpo se ve enfrentada a una sociedad que demanda políticas de inclusión, generando un choque entre un ideal y una necesidad actual. Este conflicto puede generarse ya que las escuelas de teatro se rigen por un “paraguas universitario”, es decir, distintas políticas a las cuales las escuelas deben adaptarse dentro de lo posible para continuar impartiendo la carrera. Por ello, el entrevistado E.1 plantea que tal vez estén mal instaladas las escuelas de teatro y el área a desenvolverse podría ser otra: “están dentro de un paraguas institucional que es bien contradictorio porque quizás en realidad las escuelas de teatro deberían estar dentro de un conservatorio y no dentro de una universidad” (p.95). Si esta fuese la realidad, habría una mayor libertad al momento de pensar y seleccionar a los estudiantes, pero ¿es esta la solución definitiva a los problemas de inclusión? ¿o existen otras alternativas y formas de adaptación para dar respuesta a las necesidades actuales de inclusión?

Por todo lo mencionado, se entiende que la labor es compleja, ya que como universidad hablar públicamente de un ideal o de una selección corporal, puede llegar a ser discriminatorio, es por ello que muchas veces prefieren restarse de esta, o en palabras del entrevistado E.4 “institucionalmente no hay, ni declarado, ni explicito una expectativa respecto del cuerpo” (p.143).

Sin embargo, el cuerpo al ser considerado una herramienta de trabajo, queda expuesto al constante bombardeo de estímulos externos e internos de aprobación o desaprobación. Frente a ello, el entrevistado E.4, se refiere a dicha influencia:

por un estado del campo cultural, por estrategia de validación de medios, por muchas razones, muchas veces se especula respecto de un tipo de cuerpo particular. Y en ese

sentido la universidad también no ha estado ajena a esas demandas de idealización corporal que existen en la misma sociedad (p,143)

También referente al mismo tema, el entrevistado E.2 y E.3, menciona que existe un sesgo social, el cual ha ido evolucionado y para bien, ya que antiguamente existía una discriminación frente a unos cuerpos que no eran homogéneos o roles y papeles que solo se podían realizar por un género en específico,

ese sesgo ha estado presente para todo en algún momento, es como en el pasado, incluso respecto de las opciones de género sexuales como si, pero nunca va a poder actuar Hamlet ¿me entiendes? ... y eso ha ido cambiando, porque nuestra manera de mirar el fenómeno ha ido cambiando y a mi juicio, para bien. (p.111)

4.2.3.2. Comprensión

La segunda subcategoría hace hincapié en cómo los cuerpos directivos visualizan y comprenden las limitantes existentes en la formación actoral, tanto en un ámbito físico como mental o emocional, levantando dudas e interrogante legítimas de si a pesar de que cuenten con todo los medios para poder admitir a alguien con alguna discapacidad física, se logrará o no una inclusión total, ya que existen otros factores que pueden incidir en su logro, como la existencia de discriminación por parte de los alumnos o dificultades de los mismos en adaptarse a un grupo humano, ejemplo de ello es lo que nos conversa el entrevistado E.1:

No sé cómo esa persona al interior de lo colectivo va a ser discriminado o no por sus compañeros, un encargo hágame una secuencia de 5 movimientos cada persona tienen que moverla en el espacio hacia delante y hacia atrás en parejas, y si el cabro no quiere trabajar con la persona que tiene problemas de movilidad, tampoco la puedes obligar (p.97)

También, existe una realidad innegable y es la precariedad y dificultad de inmersión en el mundo laboral teatral, donde muchas veces no se logran los recursos para subsistir, por lo cual es normal que se plantee:

¿Cómo vamos a mandar a alguien a un mundo laboral tan deficiente? a duras penas nosotros estamos tratando de subsistir en un entorno laboral muy pequeño, que además tengamos que hacernos cargo y formar actores y actrices con los problemas que estamos hablando. (E.1, p.97)

Este cuestionamiento es válido ya que al ser consciente de que no se tienen los medios y condiciones necesarias para admitir a un alumno con alguna discapacidad diferente que asegure una formación óptima, se prefiere no admitirlos.

Por otra parte, también existen otras limitantes, como lo plantea el entrevistado E.2 y E.3:

Cuando tú vas a la malla y lees la declaración de la escuela, es brígida, o sea, artistas comprometidos con su momento con el saber de la época. Capaces de leer el contexto e

interpretarlo y proponer a la cultura, a la sociedad y a la r... ¡qué se yo! o sea y eso es lo que queremos hacer (p.121)

Éste hace referencia a que es muy difícil admitir actualmente alumnos que cuenten con algún grado de discapacidad, sobre todo en el área cognitiva, y lo refuerza mencionando:

Resulta que hay algunas discapacidades porque hemos hablado ya de la física, que para mi gusto son las menos, menos invalidantes para ser un artista, pero las cognitivas, por ejemplo, esas son heavy y por eso es que te digo, el gran paraguas, el gran paraguas de la diferencia es tan grande, es tan gigantesco que cuesta mucho como decir vamos a ser inclusivos, así como a secas (E.2 y E.3, p.121)

Son tantas las variables al pensar en lograr una inclusión que mientras más se piensa más barreras van apareciendo, pero esto no tiene que ser un inmovilizador sino tiene que ser un motor que impulse, comenzar a ser consciente de los desafíos que están por venir, ya que este es un problema multifactorial.

4.2.3.3. Salud mental

Finalmente, la tercera subcategoría realza la importancia de la salud mental en el mundo teatral, y cómo este es complejo ya que se está trabajando con diversas personas, cada una con su individualidad, experiencia de vida y forma de ser. La inclusión en este ámbito abarca a la persona con capacidades diferentes, la cual se esfuerza y sufre la dificultad de inmersión en este mundo

complejo y nuevo, y por otra parte de una sociedad que no está preparada para enfrentar esta realidad. Ante esto el entrevistado E.2 y E.3 opinan que:

Es un problema que es absolutamente multifactorial, o sea no es solo que la persona se tenga que adaptar, no es solo que el docente se tenga que adaptar, sino que también el grupo se tiene que adaptar. Además, tú no puedes llegar y decir: chiquillos viene alguien diferente, no se puede hacer eso, porque es discriminatorio. Tú no puedes decir: oye trátenlo y esa persona va a entrar a un universo donde algunos van a querer trabajar con esa persona y otros no (p.117)

Por lo tanto, este aspecto debe ser abarcado desde ambas aristas y requiere herramientas profesionales en diversas áreas, capacitación, acompañamiento, y políticas públicas que se preocupen de este esencial factor mental.

CONCLUSIONES

¿De qué manera los equipos directivos de las Escuelas de teatro se plantean frente a la tensión entre la tradicional idea de un cuerpo apto para la actuación y los criterios de inclusión que se promueven desde las políticas públicas?

La investigación parte de la interrogante de comprender y entender una tensión existente entre el ideal de un cuerpo apto para la actuación y la tensión entre las políticas públicas, que promueven una mayor inclusión en la formación educacional. Resulta fundamental esclarecerlo, ya que las políticas públicas sobre educación logran tener un impacto directo en el diario vivir de las personas, hasta en su formación como ciudadanos y seres humanos.

En la educación superior, existe un sin número de estudiantes con capacidades diferentes, algunas más invalidantes que otras y es por ello que, son varias las barreras que tienen que traspasar los alumnos. Más si este aspecto lo enfocamos a la carrera de teatro, ya que además de rendir la Prueba de Transición, tienen que rendir una prueba especial, estando inmersas en todas las universidades que se entrevistaron, son distintas, pero con una misma base.

Los tres cuerpos directivos entrevistados concuerdan que frente a la inclusión se tiene un arduo trabajo por delante, ya que entender la inclusión es un factor multidimensional. Una de esas barreras se encuentra instalada en la ya mencionada prueba de admisión o prueba especial, ya que existe una tradición teatral, la cual promueve un determinado perfil profesional, que no incluye a personas con capacidades diferentes. Dentro de ese “perfil profesional” podemos concluir que el

cuerpo del actor es importante y no solamente en su presencia, sino que el cuerpo es el principal revelador de la identidad, es una herramienta importante, haciendo que sea fundamental para el creador escénico, ya que esto permite obtener una claridad en la representación, como también en la comunicación establecida con el espectador.

Si bien es cierto que las universidades estatales, como la Universidad de Valparaíso y la Universidad de Chile, se encuentran dentro de un marco legislativo, el cual cuenta con planes y programas de inclusión en torno a la admisión y permanencia del alumnado, en la práctica su implementación es algo que en estas universidades, queda muy al debe, ya que se está trabajando de forma reactiva en vez de preventiva, un trabajo sobre la marcha, solucionando caso a caso según las necesidades que pueda surgir por parte del alumnado.

La Universidad de Humanismo Cristiano, no queda ajena a esta problemática, a pesar de considerar que cuenta con un mayor avance en torno a la inclusión en sus etapas iniciales, como en la prueba de admisión, siendo más permisivos en los criterios de evaluación y en la visión del perfil del estudiante, aun así, no logran implementar de forma correcta la inserción del alumno con discapacidad al mundo universitario.

Pareciera entonces, que las mayores dificultades no están localizadas en torno a la prueba de admisión, sino en el proceso que se desarrolla una vez iniciada la formación académica y en lograr su permanencia; no es ambicioso ni mucho menos pretencioso el reestructurar el curriculum o el repensar la pedagogía, puesto que toda construcción curricular define y consagra el tipo de sociedad y el tipo de hombre al que aspiramos, es por ello, que si aspira a una sociedad más

equitativa, justa y con más oportunidades para todos, los contenidos programáticos y su énfasis curricular debe asumir esta lógica en sus múltiples dimensiones.

Se evidencian barreras y dificultades similares entre las tres universidades entrevistadas, se desprende un escaso apoyo docente o nula capacitación, el docente cuenta con pocas herramientas y habilidades pedagógicas, al igual que un inadecuado curriculum, barreras infraestructurales, estigmatización por la comunidad universitaria y una alta carga física y mental, es por ello que el pensar en la universidad de forma inclusiva es pensar en un total. Para que la inclusión sea una cuestión de derechos y no de privilegios, es que se debe avanzar desde lo normativo hacia propuestas más eficaces, para que los establecimientos educacionales cuenten con el apoyo necesario y recursos.

A través de esta investigación, se pudo evidenciar que la inclusión en Chile aún no cuenta con buenos cimientos, que una persona con discapacidad diferente, al posicionarse frente a la vida, se ve enfrentada a diversos obstáculos, posiblemente más difíciles que para una persona sin discapacidad.

Nuestra sociedad ha avanzado a un mayor entendimiento de las distintas diferencias existentes tanto físicas como cognitivas, se busca lograr una mayor inclusión en todos los ámbitos sociales y culturales, es por ello, que, al pensar en inclusión, se tiene que reformular las concepciones y juicios previos, aprender a mirar las virtudes y no los defectos. Es una labor que abarca a toda la sociedad, siendo este un trabajo a la par, un trabajo en conjunto, para ello se tiene

que lograr una participación activa de las personas con discapacidad diferente, para que dé una vez por todas, se deje de verlas como parte del problema, sino como parte de la solución.

La relevancia de esta investigación es que busca encontrar respuesta a la problemática de la inclusión en la formación teatral, reconociendo cuales con los impedimentos y barreras que se ven enfrentadas las personas con discapacidad diferente y casas de estudios o universidades de nuestro país. Reconocerlas ayudará a plantear desafíos a corto y largo plazo, entendiendo que esto es un proceso en el cual todos tenemos que ser partícipe de él.

Esta investigación ayuda a poner en la palestra una problemática que incumbe a toda nuestra sociedad, ayuda a que no se invisibilice las necesidades de un segmento de nuestra sociedad activa, planteando necesidades y soluciones, el lograr un nuevo entendimiento y comprensión, logrando la tan desea inclusión, pero vista como un derecho y no una necesidad o privilegio.

BIBLIOGRAFÍA

Andréu Abela, J (2002). *Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Andalucía: Fundación de centros andaluces, p.3

Arias Fidias (2012). Proyecto de Investigación: Introducción a la Metodología Científica. Caracas: Epestime.

Blanco, I. (1999). *El trabajo corporal en la formación del actor*. Santiago: Teatro, Universidad de Chile. p. 71-73.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN) (2010) Ley 20422: Establece normas sobre igualdad de oportunidades e inclusión social de personas con discapacidad. Recuperado el 28 de septiembre del 2020. Web: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1010903&idParte=>

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN) (2010) Ley 20370: Establece la Ley General de Educación. Recuperado el 28 de septiembre del 2020. Web: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1006043>

Estay, J.; Henríquez, V.; Cáceres, C. (2015). *Personas con discapacidad y políticas públicas de inclusión educativa en Chile*. Bogotá: Revista Facultad de Ciencias de la Salud UDES. p.56-63.

Esparza, R. (2016). *La importancia del training para ser actor teatral total*. Coatepec: Contribuciones desde Coatepec, 31. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017010/html/index.html>

El teatro como oportunidad. (2012). Meyerhold y la biomecánica. Recuperado de: <https://www.elteatrocomooportunidad.com/teatro-y-psicologia/meyerhold-y-la-biomecanica/#comments>

Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata, p.12

García, M. (2009). *La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas*. Málaga: Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, p.81-87

Hernández, Fernández y Baptista (2014). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw- Hill, p.115

Krippendorf Klaus (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y Práctica*. México: Paidós, p.14

López, M. J. (2021). La discapacidad y sus cifras en Chile. Fundación con trabajo. recuperado de: <https://www.fundacioncontrabajo.cl/blog/cultura-inclusiva/discapacidad-en-chile/#:~:text=En%20Chile%20hay%20un%20total,nacional%20de%20adultos%20tiene%20dis capacidad.>

López, G. (2015). Tema y variaciones en la formación corporal del actor. La formación corporal del actor en el paradigma educativo y artístico del S. XXI. *Cuerpo del Drama*, (4). Recuperado de file:///C:/Users/Administrador/Downloads/297-645-1-SM%20(1).pdf

Muñoz, A. (2010). *Discapacidad: contexto, concepto y modelos*. International Bogotá: Law: Revista Colombiana de Derecho Internacional, (16), 381-414

Marchant, C. (2017). *Inclusión educativa de las personas con discapacidad en Chile y Ecuador: un análisis desde la legislación vigente*. Santiago: Revista Educación las Américas, p.1-15

Naciones Unidas, (2014). Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de file:///C:/Users/Javier%20Tillemann/Desktop/seminario%201/primer%20eje/TEXTOS%20PRIMER%20EJE%20POLITICAS%20PUBLICAS/Naciones%20unidas%20-%202014%20-%20convencion%20sobre%20los%20derechos%20de%20las%20personas%20con%20discapacidad.pdf

Ocampo, A. (2014). Los desafíos de la «inclusión» en la educación superior latinoamericana en el siglo XXI. Valparaíso, Chile. Recuperado de file:///C:/Users/Administrador/Downloads/Los%20desaf%3%ADos%20de%20la%20Inclusi% C3%B3n%20en%20la%20Educaci%3%B3n%20Superior.%20Aldo%20Ocampo%20Gonz% C3%A1lez%20(3).pdf

Patton (2011). *Evaluación cualitativa y métodos de investigación*. California: Publicaciones Sage, p.9

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (No. 3). Bilbao: Artezblai SL

Robles, B. (2011). *La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico* Cuicuilco. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/351/35124304004.pdf>

Ríos, M. (2015). *El concepto de discapacidad: de la enfermedad al enfoque de derechos*. Bogotá: Revista CES Derecho, 6(2), 46-59

SENADIS (2013). *Política Nacional para la Inclusión Social de las Personas con Discapacidad 2013-2020*. Santiago: Servicio Nacional de la Discapacidad. Ministerio de Desarrollo Social

Seoane, J. A. (2011). *¿Qué es una persona con discapacidad?* Madrid: Ágora, 30(1), p.143-161

Sierra, S. (2015). *Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer.* Bogotá: Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, p.55-65

Schettini e Cortazzo (2015). *Análisis de Datos Cualitativos en la Investigación Social.* La Plata: Universidad Nacional de la Plata, p.58

Stokoe, P y Harf, R. (1984) *La expresión corporal en el jardín de infantes.* Barcelona: Piados, p.13

UNICEF. (2005). *Seminario Internacional "Inclusión Social, Discapacidad y Políticas Públicas.* Santiago, Chile: Carolina Bañados

Velásquez, S. N. (2019). *Meyerhold, entre la técnica extra cotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología teatral.* México: Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 10(15), p.103-121.

ANEXOS

Pauta de evaluación

Objetivos General: Analizar de qué manera los equipos directivos de las Escuelas de teatro se plantean frente a la tensión entre la tradicional idea de un cuerpo apto para la actuación y los criterios de inclusión que se promueven desde las políticas públicas

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	TEMAS	PREGUNTAS
<p>Identificar los criterios generales y de admisión de las escuelas de teatro.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sentido y la relevancia de las pruebas de admisión especial; - Proceso de selección (personas a cargo; criterio de evaluación) - Evaluación que actualmente se hace de los procesos de selección 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿se realizan pruebas de admisión en las escuelas - ¿Desde hace cuánto? - En el caso de que existiera un cambio ¿cómo era el proceso de admisión y por qué se cambió? - ¿Cuál es la importancia para ustedes de las pruebas de admisión? - ¿Que buscan con ellas? - ¿Cuáles son los criterios de los evaluadores? - ¿Cómo selecciona a los evaluadores?

		<ul style="list-style-type: none"> - ¿Cuáles son las pruebas de evaluación que se realizan hoy en día? - ¿Qué procesos de evolución realiza para selección a los estudiantes? - ¿aparte de las pruebas de admisión y el puntaje requerido para ingresar a la carrera, existe otro método de seleccionar? ejemplo: solicitud de exámenes médicos de ser necesario? en caso que la respuesta sea positiva estos antecedentes son solicitados a todos los postulantes o existe un criterio diferenciador para estos estas solicitudes?
<p>Conocer el posicionamiento de los directivos de las escuelas de teatro en torno a las políticas de inclusión.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Información sobre las políticas de inclusión de la universidad: política y sistema administrativo que lo acompaña; - Proceso de interiorización con las políticas - Antecedentes en torno a la inclusión en la carrera de teatro (¿han tenido casos? ¿Cómo se han llevado a cabo? - 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿cada cuánto tiempo las políticas institucionales reciben cambios y/o actualizaciones? - Existe actualmente en estas políticas internas la visión de la inclusión más allá de las normas existentes de acceso y movilización en el interior a la edificación - Cuantos estudiantes con discapacidad existen actualmente, su proceso evaluatorio es diferenciado de acuerdo

		<p>a las distintas capacidades</p> <ul style="list-style-type: none"> - Con respecto a la carrera de teatro, cuantos alumnos con discapacidad se han matriculado en los últimos 10 años - De estos alumnos matriculados cual es la tasa de deserción, de expulsión y de egreso. - En el caso de existir alumnos con capacidades distintas en teatro la malla curricular se ha adaptado a sus necesidades. -
<p>Comprender de qué manera se visualiza el cuerpo del actor en relación a las capacidades distintas que plantean las políticas públicas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Especificidad de discapacidad corporal en los casos presentados - Límites para la participación en una carrera de teatro ¿existe la idea de un cuerpo apto? - Reflexiones ejercidas por los equipos de teatro en torno a las nuevas políticas de inclusión y las ideas anteriores sobre “el cuerpo apto” 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Como visualizan ustedes un cuerpo apto para la actuación? - ¿Es posible contar con flexibilidad para admitir a un postulante, si este presenta alguna capacidad distinta? - ¿Hasta qué punto puede llegar a ser flexible o no existe un punto de inflexión? - ¿Como visualizan el cuerpo de actor que apuntan y buscan? - ¿Como es posible dialogar esta visión del cuerpo del actor con las

		<p>políticas públicas de inclusión?</p> <ul style="list-style-type: none">- Entendiendo que existen un pensamiento de un cuerpo ideal apto para la actuación, me surge la pregunta ¿acaso no es posible ser un buen actor teniendo sobre peso o alguna dificultad física? - Sabemos que nivel mundial y a país se apunta a una inclusión cada vez total y que las barreras físicas y psicológicas no sean un impedimento para ejercer el derecho educarse, entendiendo también que con el pasar del tiempo dichas políticas irán mejorando o se promoverán otras que tengan el mismo objetivo o similares, me surge la pregunta, ¿ustedes como cuerpo directivo, no se han planteado que es momento comenzar a implementar distintos planes de formación entendiendo que el arte de actuar reside mucho más que un aspecto físico?
--	--	---

Transcripción Entrevistas

Entrevista N°1: Director, Claudio Marín Echeverría, Escuela de Teatro, Universidad de Valparaíso.

¿Se realiza prueba de admisión dentro de la Escuela?

Si, se realiza desde hace 15 años

¿En estos 15 años existieron cambios de dichas pruebas como reajustes y modificaciones?

Si, modificaciones... la última modificación fue el 2019 – 2020 puede ser, sobre todo porque justamente el ministerio de educación pidió que las carreras de las universidades estatales, que hacen pruebas especiales de ingreso especificarán cuáles son sus instrumentos de evaluación y criterio. Sobre eso fue un estudio super acabado desde que perspectiva y para que, es la clásica, súper fome, instrumento, rúbrica, porcentaje tanto del proceso de entrevista que es lo que se va a preguntar y se va a medir, como en el proceso de lo práctico que es lo clásico de las pruebas de las especiales de las escuelas.

¿En qué consistían las modificaciones que se le realizaron a las pruebas?

Son modificaciones a precisar los criterios de una manera más objetiva, y tratar de ser lo menos o lo más inclusivos dentro de lo que permite un sesgo de la prueba y hacerse la pregunta también, eso nos llevó a reflexionar como consejo de profesores y profesoras de una manera muy

profunda respecto a la pertinencia de la prueba o no. Y de hecho en esa reunión estaba en la mañana, respecto a la admisión 2021 y que va a pasar con la admisión 2022.

¿Cuál sería la importancia de la prueba de admisión hoy en día y qué buscan con ella?

Haber voy a empezar como desde la segunda pregunta, creo que los procesos de admisión más o menos generales están quedando como procesos anacrónicos, procesos que no están hasta el momento, no quiero decir que no lo hagan, procesos que no están recogiendo el guante de las transformaciones integrales que está teniendo la humanidad y este país, según nuestra perspectiva sobre todo en la perspectiva de la inclusión. Inclusión hasta el sentido filosófico de la palabra, que es ser inclusivo hasta el momento y esta era la discusión que teníamos al interior, ¿somos realmente inclusivos? O ¿Solamente con las, les, los somos inclusivos? O ¿Solamente al tener una bibliografía con perspectivas de género somos inclusivos?

Entonces es mucho más complejo que esto, de hecho, es una pregunta que yo les devolví a la escuela de teatro de la católica, porque de hecho fui como evaluador de su acreditación, decía lo mismo, además la católica tiene un organismo como las universidades estatales lo tienen, en ese sentido tienen razón, tienen política de inclusión. Yo creo que la política de inclusión que no tienen es él, las, los, les, lo que tienen es con movilidad reducida, realmente hay políticas de discusión en eso, entonces en ese nivel creo que las escuelas de teatro están quedando un fuera, hay que preguntarse sobre ese modelo.

La escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso el próximo año lo más probable es que cambie paulatinamente o radicalmente, como en una primera, segunda y tercera etapa su prueba de admisión porque creemos que es una prueba que no recoge el universo conceptual de la inclusividad, también hay que preguntarse si estamos preparados para esto, eso es super complejo, podemos decir si somos super inclusivos, pero no podemos traer una persona movilidad reducida, ¿Cómo te vas a hacer cargo de algo como eso? ¿Cómo vas a hacer que esa persona no se sienta discriminada? al interior de la lógica que tiene la creación artística como el teatro, práctico – teórico, no es cierto así de concreto como voy a decir corre y absorbe, eso y de infraestructura también.

Voy comprendiendo que varias áreas hay que empezar a manejar y a preparar para poder ejecutarlo, me surge la pregunta ¿Cuáles son las pruebas que se realizan hoy en día dentro de su Universidad? O ¿Cuáles son las que están vigentes?

De nuestra prueba especial de ingreso, es la clásica de actuación post movimiento, compuesta por una comisión de tres profesores en un proceso que dura sumamente automatizado 20 a 25 minutos donde el profesor que está dirigiendo la clase, esta pre evaluando y los profesores que están observando están evaluando de manera simultánea, entonces en términos prácticos el estudiante postulante pasa sobre las tres fases lo más rápido posible la malla regular de la escuela que es una actuación de voz y movimiento en base a un trabajo de improvisación en las tres, eso estamos hablando de lo en vivo, este año fue telemáticamente ya es otro campo alucinatorio.

Después hay una entrevista personal que es el segundo proceso para ver los intereses porque creemos que también es muy importante la prueba en el sentido de conocer a ese postulante y conversar sobre sus sensibilidades y que tan cerca percibe el teatro sobre su vida.

Aparte de estas áreas de prueba voz, cuerpo, actuación y una personal, ¿No existe alguna otra prueba, solicitud de antecedentes médicos?

Eso ya es parte de la modificación, ya encontramos discriminatorio el certificado médico, era algo que se pedía antes, todas las escuelas lo pedían, si finalmente tiene que ver con que profesores, actores, directores y directoras como uno también se dieron cuenta que estudiantes que aunque tuvieran un problema o una prótesis dentro de la columna, eran excelentes intérpretes o dramaturgos o director o directora, no había una imposibilidad entonces estamos claros.

Es que también hay un cambio en la malla curricular Javier al interior de la escuela, antes había. esa fue la formación que tuvimos antes en los años noventa, yo estude en el Arcis, yo fui la primera generación del Arcis, donde habían los primeros aspectos técnicos y se pasa a un aspecto estético de discusión filosófica estética, lo primero era esgrima, acrobacia, clown, eutonía, algo que tú manejaras del arte, que tú manejaras ese estilo de actuación que es el técnico, ahora pasa a la evolución que es interpretativo, es creativo son herramientas no estilos y técnicas específicas, me explico son problemas de la representación más que problemas técnicos, el estudiante que no se hacia la voltereta no pasaba el curso de acrobacia, eso importa mucho si puedes resolver esa dificultad o que hace con esa dificultad, en ese sentido no puede entrar una persona.. antes era prohibido que una persona con epilepsia entrara, eso se ha ido modificando Javier, nosotros en

sentido no pedimos certificado médico, tratamos de no generar ningún tipo de... ni psiquiátrico, para eso está la prueba de la entrevista como se cruza la información de lo teórico – práctico, por decirlo el postulante.

Entiendo como en el área más discursiva también que apunta a una inclusión y modificar esta estructura que ha existido, pero en la práctica ¿Es algo que se ha podido concretar? ¿Ha habido algún alumno que hay tenido alguna discapacidad física, intelectual?

Lo que pasa Javier, es que mientras las escuelas de teatro no se preparen ni implementen el concepto de la inclusividad los estudiantes jamás van a declarar lo que tienen, entonces, claro yo te puedo decir posiblemente si, pasaron por acá estudiantes con problemas cognitivos, pero no van a decir en la entrevista tengo problemas cognitivos, me entiendes, yo creo que hay que preparar un estado de confianza para que el estudiante tenga su espacio para declarar o decir, sin sentirse discriminado que tipo de con morbilidad pueda tener en ese sentido, ahora no está ese espacio. En concreto este iba a ser, pero no llego una postulante que venía en silla de ruedas, pero lamentablemente no vino.

Javier: Como tema personal mío hay algo que usted dijo que me llegó, cuando yo estaba en este proceso de ingresar a la universidad, yo fui rechazado en muchas universidades porque presente mis antecedentes médicos de la chile, de la cato, y cuando ya no presente mis antecedentes médicos pude ingresar a la academia, ya estaba adentro y tuvieron que ver cómo solucionar esto y me hizo sentido lo que usted comento porque fue una problemática cuando yo quise entrar a estudiar.

Director: Y se puede saber que antecedentes médicos presentaste.

Javier: si, yo tengo una deficiencia en las rodillas, no tengo ni meniscos, ni cartílagos, fui hasta la Arcis y también me dijeron que no.

Director: Capaz que yo no haya dicho que no, en esa época yo era subdirector en Arcis.

Javier: No, no recuerdo su rostro en ese tiempo.

Volviendo a las preguntas, ¿Usted vio que actualmente no pueden ingresar alumnos con discapacidad?

Perdón Javier, yo creo que quizás sí, el problema quizás es un poco más complejo en ese sentido, ahora quien sabe si alguien haya postulado, el movimiento es hacer una secuencia de movimientos que esta predeterminada, tienen que memorizársela y hacerla. Si tú al saltar en el aire caes mal al suelo y te luxas las dos rodillas y te quedas tirado en el suelo, seguramente no quedaste porque había un impedimento físico, pero si logras pasarlo bien y tener un buen control, eso lo que se pide también, tener un buen control de tú propia dificultad, no hay un estereotipo a no salto dos metros no pueden entrar a la escuela de teatro de la universidad entonces. El llamado es a como yo resuelvo mi propia dificultad, Ahora Javier, si no hubieras presentado nadie hubiese sabido eso.

No te puedo decir taxativamente nadie ha entrado con problemas físicos, como tú, capaz que sí, yo tuve una estudiante en el Arcis, tenía una joroba y un fierro, era hermosa pero con el

cuerpo deforme, voy a corregir para ser más inclusivo, no era un cuerpo canónico, no era un cuerpo predeterminado, no era del estándar, así que con una buena postura... no se si todavía en la chile tenis que entrar con traje de baño del 1800 para verte la columna funciona o no funciona, eso si que es discriminatorio y para terminar esa estudiante es excelente actriz

¿Usted como director o como institución, cómo visualizan el cuerpo para la actuación?

Es muy amplia la pregunta.

¿Cómo visualizan un cuerpo apto para la actuación? ¿Cuáles son las condiciones mínimas que un cuerpo es apto para actuar? Disculpe voy a realizar una introducción a la pregunta, yo entiendo que hay ciertas condiciones físicas para poder actuar

Cuáles, perdón yo soy profesor de movimiento y de actuación y mi Performace y mi trabajo práctico- teórico tiene que ver con el cuerpo.

¿Cuáles son las condiciones mínimas para poder ser actor? Eso no quiere decir que un impedimento físico no termina ser actor, si no que lo que habíamos hablado como tú te relacionas con esa dificultad para poder llegar a ese objetivo, entonces yo me pregunto, ¿Ustedes como escuela de teatro como visualizan como cuerpo acto de la actuación? ¿Podría entrar en el área de misión, visión de cómo proyectan al actor? ¿Como esperan que se proyectan al actor después de pasar por esa carrera en su universidad?

Me está haciendo tres preguntas porque la misión y la visión son nociones super diferentes, el perfil de egreso es otro que lo puede ver en la página web y el perfil de ingreso que también deberías visitarlo en la página web, de las escuelas como paragua esas mismas de la universidad porque recuerda que en las escuelas de teatro están insertas casi todas a excepción de Fernando González y Gustavo Mesa, dentro de universidades eso es lo primero, están dentro de un paragua institucional que es bien contradictorio porque quizás en realidad las escuelas de teatro deberían estar dentro de un conservatorio y no dentro de una universidad, ese tema es más complejo, nos podríamos ir a almorzar y conversar aquello sobre la formación.

Me parece que sigue siendo muy amplia tú pregunta, a modo personal ni a nombre del equipo de docentes ¿Cuál es el prototipo? Ojo con la pregunta que puede ser capciosa, es un cuerpo canónico que puede ser racista, yo te puedo decir que los hombres, tienen que medir 1,80 y tienen que ser un poco rubio y las mujeres tener el abdomen plano y fortalecido el poto, te estoy inventando, no po... no hay, es cosa de ver un elenco de la vida no sé cómo ese Thrones el actor bajito de barba es Peter Dinklage y otro como Romeo Catellucci, trabajan con deficiencias corporales, en realidad no trabajan con actores, la performatividad ingresa para romper ese discurso canónico del prototipo.

Yo te podría decir que para ser actor no necesitas estudiar teatro.

Javier: Creo que todos hemos tenido esa discusión que para ser actor no necesitas estudiar teatro, pero si estudiar teatro te da una perspectiva, te da una visión, te prepara.

Director: Es como la diferencia entre el arte y la artesanía, ahí lo que pasa es una formación que al final tendría que empezar con una pregunta el estudiante a resolver en todo el tiempo de su formación y te da un instrumento crítico reflexivo respecto a las fuentes que provienen de la academia hacen a ese artista integral, mucho mejor seguramente que muchos que no han estudiado.

Usted me dio a entender que actualmente y futuramente va a haber un proceso donde habrá flexibilidad donde los postulantes puedan ingresar a la carrera, entonces mi pregunta es ¿Hasta qué punto puede llegar a ser flexible o no existe un punto de inflexibilidad, porque pienso que no es lo mismo un estudiante con síndrome de down, que un estudiante con el pie plano?

Es terrible esa pregunta porque genera incertidumbre en nosotros, en perspectivas vamos a ser inclusivos, primero en nuestra escuela de teatro en términos arquitectónicos no tiene acceso es un primero y segundo piso ultra Valparaíso, casa inglesa , hermosa techo alto hay puras escaleras y el espacio es angosto, el cabro que quiera tener clases en la sala cuatro del segundo piso, no tiene ascensor solo escaleras y no hay rampas, entonces la pregunta va a ser si yo quiero aceptar a una persona con problemas de movilidad, la universidad estatal va a tener presupuesto para poner una rampa, así de concreto no, no tiene, entonces habría que preguntarse si estamos en condiciones de recibir personas con problemas de movilidad.

Lo segundo yo no sabría cómo hacerle clases a una persona en silla de ruedas, no sé cómo la rúbrica ni la tabla de evaluación para aplicarla a ella.

Tercero no sé cómo esa persona al interior de lo colectivo va a ser discriminado o no por sus compañeros, un encargo hágame una secuencia de 5 movimientos cada persona tienen que moverla en el espacio hacia delante y hacia atrás en parejas, y si el cabro no quiere trabajar con la persona que tiene problemas de movilidad, tampoco la puede obligar salís cero, cuando le pregunte a la católica oye ustedes no tienen claros los conceptos de inclusividad, me dieron varias respuestas champurreadas pero hubo una que me llamó la atención, que también es verdad no para justificar la pregunta ¿Cómo vamos a mandar a alguien a mundo laboral tan deficiente? A duras penas nosotros estamos tratando de subsistir en un entorno laboral muy pequeño, que además tengamos que hacernos cargo y formar actores y actrices con los problemas que estamos hablando.

Igual de alguna manera me hizo sentido que grado de responsabilidad tienes con tú egresado o egresada esos son los términos de la acreditación, no solo el ingreso, sino también el egreso al campo laboral.

Y por último que tan capacitados estamos nosotros como docentes trabajar con personas ciegas, personas sordas, mudas, con problemas de movilidad, yo la verdad no tengo las herramientas pedagógicas como puede tener un profesional de la teletón, aunque la teletón trata de rehabilitar, no sabría en ese sentido como formar porque hay una técnica la que debemos aprender. Es mucha la responsabilidad de crear una escuela inclusiva.

Surge la pregunta de ¿Cómo evaluar a esta persona bajo qué criterios?

Por eso hablo de la pauta de evaluación, pero no puede ser igual para todos.

¿El simple hecho de ser distinto no pasa a ser ya discriminador?

Exacto, porque le tengo que pedir a los 25 estudiantes una cosa y a él modificar esa cosa que ya es discriminador, es complejo ahí nos perdemos, está la discusión, nos da ¿Estaremos en lo correcto o no estaremos en lo correcto? de maestro ahí está lo bonito, vamos a pasar a la prenda como escuela inclusiva con 500 estudiantes ¿Nos ira bien? ¿Nos podremos hacer cargo? Además, hay que lograr la permanecía de los estudiantes ¿Qué onda con el braille? Márcale a leer un texto en biblioteca no está braille, no si ya es discriminatorio es tremendo, muy compleja.

Javier: Es complejo porque se apunta más a una inclusión total en la formación, en la educación, en el mundo social.

Pero me parece que es más difícil para las escuelas de teatro, para la escuela que tienen una formación práctica, lo teórico en general no va a tener mucho problema es en lo práctico, ya sea medicina, en la enfermería, odontología, en fin.

Javier: Yo por eso siento también que es más complejo, en esta carrera o en esta disciplina existe un ideal de cuerpo para el actor, siento yo igual que se debe a la historia de nuestra disciplina Grotowski, Meyerhold, todos nuestros maestros donde hay cimientos teatrales desde un trabajo corporal desde un trabajo físico.

Entonces yo pienso que es muy complejo desligarse de esa tradición, porque ya queramos o no, hay un prototipo de un cuerpo, y frente a la realidad de un estudiante o actor con discapacidad distinta siento que se ve enfrentado a esta realidad por lo menos yo lo vi así.

Yo creo Javier que es parte de la hipótesis que deberías comprobar y fundamentar, yo no estoy tan de acuerdo, pero entiendo para donde va, hay una tradición del teatro que puede ser canónica con una cierta curricularidad, hay algunos aspectos que dicen todo lo contrario donde artistas trabajan hasta la actualidad con cuerpos no canónicos ni ideales, hay experiencia radicales en ese sentido, yo creo que ahí hay que contrarrestar ahí, que tan cierto es ahora eso, no te estoy diciendo que no es cierto eso, pero que tan cierto es.

Jean Fabre, hizo una obra que duraba 24 horas y tu veías al elenco y eran bariolinto gordos, flacos, chico, jóvenes, viejos, todos. Romeo Catellucci trabaja con un enfermo con cáncer, con un gordo mórbido, con una persona con anoréxica, las performace que ocurren incluso hasta en la calle, que no es un cuerpo canónico.

En el estallido social vimos una cantidad de expresiones corporales donde la belleza se cuestionaba en ese sentido, al contrario, estaba el cuerpo impío, ese cuerpo incontrolable, ese cuerpo que no quieres ver. El discurso del que integra la asamblea constituyente sin pechos hablando del discurso de inclusividad es otra demostración de aquello, un discurso desde lo sensible ni siquiera era político ni estético y así un montón de cosas que hay que contrarrestar.

Yo creo que en la escuela de teatro en si la punci3n sirve como instrumento en nuestro caso, antiguamente era un instrumento para dejar a los mejores y sacar siendo super burdo a los que no tenían condiciones, pero eso nosotros nos empezamos a hacer la misma pregunta, ok, eso le pasa a la chile y a la cat3lica que le llegan 300 postulante, por lo que se pueden dar el lujo de seguir haciéndolo, de decir tú si tú no, en cambio a las escuelas de teatro de la Universidad de Valparaíso o la Humanismo Cristiano estoy casi seguro que el porcentaje de rechazo es minimo, yo creo que casi nulo.

Hoy día nosotros tuvimos una admisi3n y de 80 postulantes reprobamos a una y eran buenos todos los demás dentro de un nivel estándar y la persona puede decirse que discriminamos, pero ella dijo menos mal porque la prueba práctica, como la entrevista la sentimos medicamentada, efectivamente estaba saliendo de una clínica de rehabilitaci3n se declaró adicta y bipolar entonces no la dejamos porque no iba a cumplir con ninguna, no estaba en la tierra cuando hablaba, eso también pasa entre todos, no sabes lo sensible que son las escuelas de teatro, una persona que de repente está más salida del eje puede dejar términos grandes el caos por sus problemas emocionales. Ella estaba saliendo de una clínica psiquiátrica, mira yo trabaje en una clínica psiquiátrica para adictos, trabaje ahí como 15 años, ella dijo no ya no estoy bien, lo hice a propósito que estuvo en rehabilitaci3n por 8 meses por una adicci3n, estoy rehabilitada absolutamente, no le preguntamos qué adicci3n era, primero un adicto es para toda la vida, como yo, yo fume toda la vida y deje de fumar en febrero, pero eso no me hace decir que yo ya estoy bien, es un trabajo de día a día, entonces uno comprende que es una pega que lleva años 8 meses es muy poco, t su bipolaridad con los medicamentos iba a accidentarse, iba a chocar con las paredes, que se yo.

¿Ustedes como universidad a que apuntan a crear artistas o buscan actores? Porque yo siento que hay una diferencia entre ser actor y salir como artista

Yo creo que a la Universidad de Valparaíso, ni a ninguna universidad le interesa que salgan artistas, yo solamente te podría hablar de la escuela de teatro, el perfil de egreso es super definido al igual que el perfil de ingreso, habla de respetar la tradición del teatro chileno y hacer un espacio hacia los otros contemporáneos en ese camino, reconocer la noción teatral hacia nuestros días, que podría ser la noción de los contemporáneos desde toda su estética, me parece que nosotros al tener cuatro menciones diversificamos las áreas de especialidades, a la vez e dirección , de dramaturgia, de producción y de didáctica teatral, hace que ese estudiante pueda elegir por un procedimiento académico establecido cual puede ser su camino de desarrollo que no es solamente propio el de actor y de actriz, eso hace ya que el curriculum sea un poco menos discriminatorio, todavía hay escuelas que están concentradas en sacar los mejores actores y actrices, a mí me parece que eso igual esta notable, actores y actrices que creen y por sobre todo yo anhele que no se vayan de Valparaíso, que queden insertos en lo regional no en la región metropolitana, fortalecer la región y mirarla crecer en discusiones, textos, teórica, de producción artística, que se yo.

No es solamente blanco y negro, es difícil decir tenemos los mejores, pero pueden ser artistas integrales, artistas con una noción interdisciplinaria, estudiantes que se puedan insertarse en otras fuerzas de trabajo que provengan de otras disciplinas de origen para poder conectarse, yo creo que si no hay otra escuela que está pensando interdisciplinariamente está un poco perdida, la cosa a cambiado brutalmente, como la admisión si en realidad la únicas universidades que se dan

el lujo de rechazar a 150 postulantes es la Chile y la Católica, las demás están tratando de subsistir te lo doy por estadística, es bueno conocer la aptitud de las personas, esto genera un filtro, te puedo indicar como esta chica a modo de ejemplo tratando de ser lo más respetuosos posible, dentro de la confianza porque te estoy diciendo algo privado dentro del proceso, evitar este tipo de personas que entran porque en realidad lo van a pasar peor en la formación, y van tener un gasto económico familiar, además, la gente tiene que costear un gasto de rehabilitación que como vas a salir más loco, en los bordes emocionales entonces tienes que estar muy bien preparado, en ese sentido la admisión funciona, el otro año que postule, creo que está en proceso de maduración, sirve más bien para discriminar de una manera más sutil, en poder ingresar y poder soportar una formación académica y quienes no, como te digo es mínimo en ese margen, ahí es donde habla y volvimos a la noción de inclusión y en esa discusión estamos ósea, perdón pero nosotros hacemos un preuniversitario teatral para personas que quieren prepararse para la admisión, ya no puede ser más llevado de la mano y esa es una acción inclusiva y es gratis para quien quiera, de hecho tú puedes ingresar y no postular a la UV e irte a la Chile o a la Católica si al final solo querías prepararte, en general es super traumático, es una prueba que causa incertidumbre, causa stress, no es como en Estados Unidos que está lleno de audiciones, Javier voy a hacer un montaje quieres trabajar conmigo hay audiciones ven, y así el boca a boca, el ven tú para acá, aquí lo único que se hace es para casting para audiovisual.

Javier: Buen ya dentro de mis preguntas e incertidumbre lo hemos podido solucionar en esta conversación, yo creo que ahí podríamos finalizar la entrevista, gracias por su tiempo, por todo, por su disposición, su habla, me conto muchas cosas que yo siempre temí en esta entrevista,

pensé ellos se van restar de contar cosas porque también están en representación de una escuela de una institución en este caso no fue así, también quiero agradecer eso.

Muchas gracias por su tiempo, por su entrega,

Entrevista N°2: Cuerpo Directivo, Alejandro Cáceres y Cristian Marambio

Dividí esta entrevista en tres grandes áreas, la primera sería como: Identificar los criterios generales y de Admisión de las Escuelas de Teatros.

Es por ello que hay ciertas preguntas que, tal vez, podamos ya saber, pero igual me gustaría indagar en ellas. Como saber:

¿Actualmente se realizan pruebas de Admisión en las Escuelas de Teatros o en este caso en la Academia?

-Se realizan.

Y, estas pruebas ¿desde hace cuánto se realizan en la Academia?

-Yo diría que desde siempre.

-Si, yo también creo. Con distintos criterios

-Aunque no tengo un registro anterior a cuando yo llegué y, particularmente, al momento en que empecé a trabajar dentro de este equipo de dirección. Por lo tanto, no podría asegurarlo, pero me imagino que si dentro de los criterios, claro son más o menos como ya comunes dentro de y hubo un año, me atrevería a decir que promovido por el Hugo, en su calidad de Director, hicimos un proceso de aproximación que no fue selectivo, entonces hubo algunas instancias donde los

postulantes se acercaron, hicimos algo parecido a lo que hacemos hoy en día como taller, pero no hubo selección y ahí era como quizá un momento donde estaba muy en pugna esta cosa como del sesgo de las admisiones, de la PSU, que se yo y frente a eso se tomó esa opción. Pero, después, durante ese año hubo mucha deserción, también.

¿En qué año fue eso?

-Eso debe haber sido, ponte tú 2016, por ejemplo 2015, 2016, por ahí.

¿No habría sido en ese año cuando yo ingresé? Me recuerdo esas pruebas que usted dice, como formato taller que se realizaron en ese tiempo, como que no había puntaje solamente como que era participar de ellas.

-Claro, puede haber sido tu generación o puede haber sido la anterior o la posterior, no recuerdo exactamente, porque claro siempre ha habido esta intención de hacer una prueba que no sea como la cosa donde te ponen un número aquí con rayas y una escena y estás así como muerto de miedo, pero no recuerdo exactamente cuál fue el año en que fue más radical porque hubo uno donde fue más radical y claro pasó que después, bueno para lo chiquitita que es la escuela, hubo harta deserción y, entonces, como que pensamos que era bueno poner en valor algunas cosas y ahí reformulamos las pruebas donde más que el énfasis en las clásicas cosas de si estoy bien o estoy mal, que siempre es pertinente y es legítimo mirar aquello, pusimos la atención también en trabajar en equipo, en escuchar dinámicas, en poder como hacerse parte de una situación colectiva y empezamos a ponerle puntaje a ese tipo de cosas, en cómo alguien resolvía creativamente una

situación aunque no tuviera como los dominios, no hay potencial de aprendizaje y eso respecto de esta necesidad de establecer un universo admisible porque si no, a ver ¿cómo decirlo? es complejo, porque de pronto, claro, si lo dejáis demasiado abierto puede entrar alguien que no tenga ninguna conexión con el estudiar teatro y le quita un espacio al que si la tiene y lo necesita y lo desea profundamente, entonces, en relación a eso, establecimos ciertos criterios para poder identificar como gente que estaba un poco más en sintonía con lo que era estudiar teatro y otros que en realidad quizás estaban en una búsqueda muy periférica.

En la actualidad ¿Cuál vendría ser la importancia de las pruebas de admisión en la Academia? ¿Qué buscan evaluar con esas pruebas? Usted hablaba recién de que buscaban otras cualidades ¿Cuáles son esas cualidades?

-Yo creo que creatividad, que sea una persona creativa, que sea una persona energética que parece poco pero en realidad es mucho, estoy siendo super concreto las cosas, por ejemplo, que yo me fijo, que pueda seguir instrucciones y como dice el Jano, que pueda vincularse con un grupo y generar un trabajo en común y eso es harto, porque requiere hartas habilidades que tienen que ver con saber escuchar, con saber organizarse en distintos roles quizás dentro de un grupo, con aportar, con ser asertivo/asertiva, con no ser impositivo al querer que se haga solo mi idea, un hacer avanzar con darse cuenta que queda poco tiempo y que no nos podemos quedar pegados en un punto, hay muchos elementos que tienen que ver, básicamente, con eso con el trabajo en equipo y también uno busca mirar, encontrar algún momento de creatividad también, o sea que se note en un segundo que ese estudiante tiene una mirada particular respecto al arte, eso también es importante para mí por lo menos.

Y yo, me atrevería a sumar a eso que quizás lo que buscamos a través de ello, en el fondo, son esas personas que pueden establecer una mínima coincidencia entre la declaración de quiero estudiar teatro, el enunciado quiero estudiar teatro, el teatro es mi vida, porque esas son las cosas que uno dice cuando entra a la escuela de teatro, esto es lo más importante para mí, me enamoré del teatro y ya okey, vale, te creemos por cierto, pero ver en la práctica señales de que eso tiene una posibilidad cierta de suceder, entendiendo que la carrera te va a estrujar en algún momento, no es un taller en donde todo el mundo tiene derecho a desplegarse como quiera y el taller se va a amoldar un poquito a esas posibilidades. La carrera, si las experiencias están llenas de habilidades blandas, como dice Cristian y hay ciertas posibilidades como de adecuarse a los grupos, pero el saber te va a demandar, te va a exigir, te va a poner en aprieto, te va a obligar a leer, te va a obligar bla bla bla, entonces se necesita cierta convicción, no solo en el enunciado sino en todo aquello que ha nombrado Cristian muy bien para hacerlo más evidente, más nítido.

Voy comprendiendo ¿Eso es lo que ustedes vendrían a buscar y observar en el momento de la selección?

-Ahora yo diría que en este momento la figura de la prueba especial, es una figura que yo no sé cuánto tiempo más dure en las escuelas de teatro, es una figura que ciertamente viene hace mucho tiempo, por lo menos en este país, en que se un poco el discurso que hay detrás de eso es que el actor nace no y como dice el viejo dicho “lo que natura non da, salamanca non empresta” es decir tienen que traer algo, tienen que traer algo ya avanzado, no podemos dejar entrar a alguien que no tiene nada avanzado en cuanto a lo que podríamos llamar talento para esto, esto ha sido

como la matriz sobre la que uno entró a estudiar teatro, era exactamente esa y hay gente que no y los profe así: no él no, o ella no ¿por qué? porque es mala y después de eso más allá de una maldad que tenían, era “no la vamos hacer gastar plata en una carrera con la que no va a poder ganarse la vida” y eso en algún punto también era “es que es gorda”, no es mala porque no pueda actuar es mala porque es gorda o porque es fea, o porque es gordo u otras cosas que también iban incluidas -descoordinados, que se yo- claro, claro, claro o tiene la espalda chueca, o tiene la voz muy nasal, eso se ha ido disolviendo en el último tiempo como paradigmas para elegir para que alguien pueda ser actor o actriz.

-Ahora esos sesgos han estado ahí históricamente, también, porque el teatro puede que se haya nutrido de todas esas cosas en cierto momento, claro.

-Claro, era así.

-Y son los sesgos más, más, más gruesos más, más, si se quieren burdos que identifican ese paradigma del que habla Cristian. Pero eso también tiene un correlato respecto de cómo se ha ido reflexionando sobre los procesos de enseñanza aprendizaje dentro de las escuelas de teatro y donde ha ido emergiendo el problema de cual enseñable es todo aquello, no es una discusión zanjada pero si el espesor es mayor, yo pienso hoy en día y pudiéramos convivir a ratos con esos sesgos y también con esta otra problemática que tiene que ver con el enseñar y en ese sentido, claro uno podría hacer análogamente la pregunta ¿tú quieres entrar a estudiar Literatura pero no sabes ni leer ni escribir? Entonces, la escuela donde tú vas a entrar te va a decir: ya, pero parece que aquí falta algo ¿no es cierto? que opere como nexo entre lo que tú quieres y la posibilidad

cierta de relacionarte con estas materias. Entonces, hay ahí una trama que probablemente hay que seguir perfeccionando porque yo creo que nosotros tenemos una prueba que se ha ablandado en el mejor de los sentidos pero que está lejos, probablemente de ser perfecta y está lejos también, de quizás, ser cuestionada por el mismo estudiante que postula.

¿Ustedes hablan que en la Academia como que las pruebas que tienen han evolucionado y se han ablandado y los criterios han ido evolucionando con el tiempo y adaptándose a los nuevos paradigmas? ¿Cómo influye también este cambio de las pruebas o esta nueva visión en la calidad de alumnos que ingresan?

-Ese es el tema. Lo que pasa es que yo creo que eso también está cambiando, es decir, veníamos de un tipo de formación más cercana a lo que podríamos llamar o a la que la tradición europea ha venido a llamar conservatorio, es decir, tomar un grupo de personas mejor dotadas para lo que sea, tocar el violín, tocar el piano, bailar o actuar y someterlas a un entrenamiento hiper riguroso, eso lleva a un tipo de calidad, calidad interpretativa y también puede ser creativa también, por supuesto, cuando el talento es eso, yo creo que ahora eso está cambiando, en términos de que, por lo menos mi impresión, es que a los estudiantes no les importa mucho el virtuosismo, no es algo que quieran o por lo menos no buscan ser virtuosos.

¿Con virtuoso se refiere a?

-Al actuar virtuosamente, a hacerlo muy bien en relación a un canon -a ciertos cánones, claro- claro. Al virtuosismo, o sea un baterista de jazz virtuoso es capaz de manejar los ritmos y el

sincopado sin equivocarse y eso tiene su correlato en la actuación y tener superdotados y además super entrenados. Yo no sé si los nuevos tiempos nos van a dar ese tipo de artista, me da la impresión de que no.

-Ahora eso, probablemente también porque efectivamente ese gobierno del conservatorio, o de esa noción o de ese paragua está asociado a una noción más clásica y en algún grado también moderna de ese rendimiento profesional, entendiendo que la modernidad no termina de calzar en esos modelos, entonces lo que Cristian dice es importante porque claro va cambiando nuestra noción de lo que es ser artista y por lo tanto también las maneras de elegir a quienes pudieran participar de estos procesos creativos se van contaminando de eso y es algo que, insisto, yo creo que es algo que no terminamos de comprender y en ese sentido no podría afirmar que las escuelas no necesitan admisión porque cualquiera puede aprender, eso es proceso.

-Comprar su lugar en el teatro, porque además eso es lo otro.

-Claro

¡Ah eso es interesante!

-Ha dejado de ser la actuación.

-Además, claro.

-O cierto tipo de actuación.

-Claro, claro

-Justamente, se ha ampliado mucho

Es complicado esto porque hay como una tradición actoral. Ustedes como cuerpo directivo ¿Cómo visualizan el cuerpo del actor? ¿O un cuerpo apto para la actuación?

-Es que, si lo miras desde esa perspectiva más clásica, claro es un cuerpo que tiene de manera evidente, si, las condiciones -camino andado- claro camino andado, las condiciones para enfrentar ese proceso hacia el virtuosismo. El virtuosismo, es como dice la palabra aquello que se centra en las virtudes, entonces es un alguien que puede dar cuenta de muchas virtudes respecto de aquello que la profesión exige, en este caso mucho dominio de su propio cuerpo y mucha capacidad de ponerse en infinitas situaciones y complejidades diferentes respecto de cómo se actúa un tipo de teatro y otro etc, etc. Entonces en ese contexto, alguien con tus rodillas, por ejemplo, no cierto, claro, perfectamente desde ese sesgo podría no va a dar el ancho, va a llegar un momento en que umm, ahh y ese sesgo ha estado presente para todo en algún momento, es como pasado incluso respecto de las opciones de género sexuales como si, pero nunca va a poder actuar Hamlet ¿me entiendes? estaba para efecto de todo aquello que tuviera participación en alguna medida en el fenómeno y eso ha ido cambiando, porque nuestra manera de mirar el fenómeno ha ido cambiando y a mi juicio, para bien.

-Claro, y la verdad es que el cambio ni siquiera es que se haya producido en nosotros, el cambio se produjo en los propios estudiantes, es decir al estudiante no le interesa, le interesa más

parar porque considera que la causa es más importante que quedarse ensayando. Eso en el tiempo de la Academia no era así, porque nuestra lucha era el ensayo. Ahí estaba.

Como trinchera de ese lugar.

-Exactamente, la trinchera era el oficio, entonces cuando estaba la c... nosotros ensayábamos más porque era la única manera, además hacíamos una obra del tema. Esa era la manera y uno iba y salía a la calle y hacía su w... esa era la forma. Ahora se cree menos en el poder del teatro, a lo mejor tienen razón, yo no lo sé y existe esta idea de que hay que parar, de que no hay que hacerlo y, así bueno tú lo sabes, así tú lo viviste, de lo que es la escuela y tienes gente que tiene un tercio menos de formación o algunos cercanos a la mitad menos de formación de su escuela. Entonces la pregunta de fondo es si esos los convierte en peores artistas en este contexto, porque ellos no viven en el contexto de nosotros ellos viven en este contexto.

Frente a eso, ¿Entendiendo que hay un contexto que va evolucionando tanto como de un cuerpo directivo que en este caso está escuchando el alumnado y se va adaptando también a las necesidades de gente que quiere ingresar al teatro?

-Tratando de que te haga sentido, por eso te digo que ya no nos fijamos en buscar el virtuoso, sino que nos fijamos en buscar al que puede trabajar en equipo, al que es creativo que también son virtudes, pero son otras virtudes.

Esta pregunta la pienso como ustedes como directivos al tomar decisiones ¿Cómo se visualizan en el cuerpo del actor y qué apuntan o qué buscan en él? Porque hablamos de cualidades tanto expresivas, de cualidades como ser humano, cualidad donde el trabajo, desde la palabra y el apañe como las ganas, como que he estado sintiendo eso, pero concretamente ¿qué buscan en un actor físicamente o corporalmente? Mi pregunta va porque ¿qué irá a pasar si llega una persona en silla de ruedas? Por qué yo me pregunto y me lo pregunté muchas veces mientras estaba en la formación ¿si mi lesión empeora y sigo estudiando voy a estar super limitado en el momento de actuar? No, como que tal vez nunca pueda desligarme de ese personaje.

-Claro, claro. No, no, mira nosotros podemos hablarte de la escuela, lo que ocurra después en la carrera de alguien es algo que yo creo que nadie puede saberlo. Pienso, por ejemplo, para mí, cuando yo veo a alguien y le tengo que ponerle puntaje trato de mirar si, es lo que decía el Jano, esas ganas que se declaran yo las veo físicamente. Si veo que hay un cuerpo, prendido que le gusta que juega, que se atreve, que despliega energía.

-Que vibra con lo que está haciendo.

-Claro.

-Que se contagia de lo que el otro viene y le propone.

-Que en algún punto le pasa algo con lo que el otro dice o con el texto, que se nota que ama, que le gusta, que le pasan cosas con actuar. Para mí eso es muy importante porque creo que

es lo único que va a mantener a alguien en la carrera, si alguien termina descubriendo que no le gusta, es muy difícil el ser humano no hace lo que no le gusta, tiende a irse, a soltar, a enfermarse para no hacer lo que no te gusta. Mucha gente dice que ama algo, pero no le gusta hacerlo, esa es una neurosis que es muy común, antes era muy frecuente ahora no tanto y te decía es que amo al teatro, el teatro es mi vida, me encanta el teatro ¿Cuál fue la última obra que viste? Ah no, es que no he visto teatro. ¿Cómo amas algo que nunca has visto?

-Eso nos pasa mucho en las pruebas de admisión.

-Que aman la idea de ser actor. Pero ahí tú no sabes si te va a gustar ensayar, ¿y te va a gustar ensayar? ¿Te va a gustar irte del cumpleaños de tú papá porque tienes función? ¿Te va a gustar todo lo que implica realmente? Es como decir quiero ser cirujano, pero no quiero ver sangre, no se puede. No se puede ser cirujano sin ver sangre. No se puede ser actor sin transpirar, sin trabajar físicamente e intelectualmente, no se puede.

Comprendo que al momento de ingresar a la carrera conlleva todo un mundo detrás y que ustedes como cuerpo directivo tienen que procurar que, también, el alumno tenga una permanencia dentro de la carrera.

-Si.

En ese sentido yo estoy claro de que ustedes como Universidad no tienen problema de que ingresé alguna persona con discapacidad, no sé hasta qué punto de grado, pero en mi caso yo si

pude ingresar. Mi pregunta es ¿En el caso de que ingresaran más personas con alguna discapacidad mayor que la que yo tuve en este caso, la malla sufre algún cambio curricular o se adapta a esta persona que está ingresando a la carrera? Porque estamos claros que hay ramas de retro físico, de teatro, de acondicionamiento físico que tal vez alguna persona que tenga una discapacidad notoriamente física, que le puede impedir eso, no sé si hay algún ajuste en la malla curricular, no sé cómo funciona, el funcionamiento interno de ustedes en ese sentido.

-Entiendo que no, pero no por la escuela sino porque la estructura más general no lo permite, puesto que hay ciertas declaraciones que hace la escuela que tienen que ver con el perfil de egreso que tú te comprometes a cumplirlas. Entonces, si bien, si hay una adecuación que la hace el docente cuando tenemos a una persona diferente en múltiples sentidos, diferentes puede ser, hay muchas, las diferencias más sencillas son infinitas, entonces son difícil de abordar y la Universidad en ese sentido declara que es inclusiva pero no se tiene una rampa en la escuela. Me encantaría que la Universidad fuese más inclusiva, pero siento que es una irresponsabilidad cuando no existe ni siquiera lo mínimo, que debería ser capacitaciones, porque uno no tiene idea, yo aprendí mucho en la mayor con un chico con Asperger y cuando ahora me ha tocado, nuevamente, alguien con cierto grado de autismo entiendo mucho mejor, porque pude y, también, porque no era una cosa que no pudieras comunicarte.

-Y también porque tenía dos estudiantes, fue casi era personalizado.

-Si dos estudiantes. Exactamente.

¿Entonces como que pasa como un poco la labor más allá del docente de poder adaptarse, pero llega un punto donde como adaptarse, el alumno se ve enfrentado al muro que es la institución?

-No es solo eso. Es un problema que es absolutamente multifactorial, o sea no es solo que la persona se tenga que adaptar, no es solo que el docente se tenga que adaptar, sino que también el grupo se tiene que adaptar. Además, tú no puedes llegar y decir: chiquillos viene alguien diferente, no se puede hacer eso, porque es discriminatorio. Tú no puedes decir: oye trátenlo y esa persona va a entrar a un universo donde algunos van a querer trabajar con esa persona y otros no.

-Yo, al respecto, solo sumar dos cosas uno, profundizar en el problema estructural porque lo que las universidades hacen incluso en la nomenclatura al respecto, ofertar un programa académico y ese programa, como dice Cristian tiene un paragua super concreto que es su declaración de perfil de egreso. Cuando se hace una malla curricular, lo que se hace lo primero es una declaración de perfil de egreso, vale decir qué y cómo se quiere formar y según eso se despliega una malla académica que tiene las asignaturas y las progresiones que conducen a eso, donde van a estar desarrollados los saberes y las habilidades de las personas para que eso ocurra, porque tú no puedes falsear con eso, usted no puede decir usted va a salir preparado para construir naves espaciales y después con suerte puede arreglar una cafetera. Hay algo allí que tiene que ver con la ética de los procesos y en algunas medidas esas regulaciones claro son cortapiso, pero son las que garantizan también que hay un compromiso con quien estudia ahí, salvaguarda finalmente el compromiso que la institución tiene que hacer respecto a esa declaración con el estudiante que puso su confianza y muchos casos sus lucas ahí también.

-Entonces, ahí hay un tema y esa discusión entonces, yo pienso que no se ha dado y no se ha dado solo dentro de la universidad, sino que no se ha dado en la sociedad chilena, no sé si en muchas otras, pero socialmente nosotros no tenemos prácticamente ninguna relación con las capacidades diferentes o llamadas discapacidades en general, entonces siempre va a pasar lo que dice Cristian, que va a quedar en un margen de voluntad finalmente y, yo conozco un caso en otra Universidad donde misma situación, nosotros estuvimos a punto de recibir un estudiante que después declinó, la Universidad no le puede decir que no al estudiante si es que quiere entrar y en otra universidad hay un caso y ha sido un problema importante porque los planes los planes de estudio están pensados en ese otro paradigma donde hay un cuerpo sí que puede enfrentarse a diversidad de desafíos y esta persona una persona que tiene un problema en su columna de nacimiento y anda en silla de rueda y tiene un cuerpo diferente al de la mayoría de las y los estudiantes que están en la carrera y, por lo tanto, los profesores nos quedamos sin saber cómo entrenar ese cuerpo porque muchas de las cosas que hacemos en nuestras clases que no puede hacer es un problema importante entonces claro lo que las carreras en alguna medida hacen es señalar un acotamiento dentro de ciertas posibilidades que tratan de abarcar lo más posible una profesión y ese acotamiento tiene implícitamente cierto sesgo y habría que entrarle super potentemente a esa estructura de pensamiento y de articulación en los sentidos didácticos de los procesos para poder realmente encontrarse con una plasticidad mayor y eso implica todos lo que ya dijo el Cristian.

-Si, además hay un tema que es ingrato digamos que es muy heavy y políticamente poco correcto, pero es que el hecho de tener una discapacidad no implica que actúe bien más encima, si actúa bien todo el mundo lo va o la va a amar precisamente porque está en silla de ruedas y actúa

bien, pero cuando esa diferencia no calza con esta cosa que nos hace sentir agrado al ver a alguien interpretar y más bien puede ser también muy ingrata para la persona porque ¿qué hace uno? Yo creo que no existen los paradigmas aún para que podamos asumir una apertura total que indique que cualquier persona puede estudiar teatro, yo pienso que hay que ir para allá, pero eso no está y no está porque en la sociedad no está. Nosotros tampoco podemos hacer más de lo que existe afuera, no existe en la Universidad porque no existe en la sociedad, no existe en el Estado.

-O sea, podríamos hacerlo, pero probablemente sucumbiríamos, nosotros podríamos hacer el próximo modelo Plan de Estudio 2025, supongamos nos metemos ahora a trabajar en eso de aquí al 2025 y tenemos un Plan de Estudio así hiper revolucionario y probablemente se van a inscribir tres personas y el resto va a ir a buscar una escuela donde le enseñen hacer teatro más o menos como lo conocemos, va a pasar eso más o menos. Ahora, dos cosas más, una hubo una experiencia con una, creo que fue compañera tuya la Antonia ¿te acuerdas?

-Si, si me acuerdo de ella.

-Antonia con suerte logró sacar el bachillerato.

-Con suerte, con ayuda.

-Después de, no me acuerdo cuantos años creo que cinco años.

-Ahí, ahí, evidentemente que hubo ayuda para que ella pudiese terminar esa etapa.

-El problema que el plan de estudio se puede adaptar, pero llega un punto en que choca con todas las nociones disciplinarias que hay en la comunidad y tú no puedes decirle a la comunidad de un paraguazo, de una ideología, olvídense las nociones disciplinarias. Entonces ¿qué hago yo aquí? Me llamaron para enseñar teatro.

-No claro, claro, la persona que dice: oye, pero a mí me pusieron un cuatro y yo actúo, yo me muevo y yo vengo a los ensayos y yo estoy acá y esta persona no hacía nada de eso y pasó con la misma nota que yo, o sea hay mucha problemática ahí.

Si, pero en este caso como que ya se mencionó, siento que faltó rescatar lo que hablamos en el comienzo, ¿Qué es lo que ustedes están buscando en las personas que ingresen como el juego, la entrega, la disposición al trabajo, la energía, en vigor como que bueno es un caso control yo la conocí por ese cuerpo, hablar de ella, pero yo siento que faltaron como esas cualidades en el momento de admitirla para entrar?

-Claro, claro podría estar de acuerdo contigo, pero eso me obligaría pensar que todos los profesores que tuvo la Antonia o un número importante de los profesores que tuvo la Antonia, no supieron ver eso en ella. Entonces, escucha es un elemento en alguna medida poco creíble ¿por qué? porque esto fue tramado con las y los profesores que le hicieron clase o sea hubo reuniones, se les hizo saber una serie de cosas hasta el punto en que es posible porque si no es discriminación como dice Cristian. Fuimos nosotros decirles a los profesores que vieran en ella cosas que no había, no pues eso es discriminación no podías hacer eso. Tenías que legitimarla a ella según lo que es y

enfrentar las problemáticas que se enfrentan todo y facilitarle el proceso según las capacidades que ella tiene, esas metodologías esa acuciosidad está en deuda ahí yo no te puedo decir que no están en deuda eso es un problema pero es un problema transversal de la sociedad, donde las universidades que son territorios de saber por cierto que podrían avanzar muchísimo más que otras instancias, eso es verdad, pero luego y a dónde quería ir creo que el problema es la disciplina en sí misma el problema de la enseñanza disciplinar si tú quieres ser cirujano y tienes un cerebro espasmódico que podría ser una discapacidad no puedes ser cirujano, no vas a poder sostener el bisturí.

Es terrible en algún sentido también porque a nadie le importa, finalmente, pero cuando tú vas a la malla y lees la declaración de la escuela, es brígida, o sea, artistas comprometidos con su momento con el saber de la época.

-Capaces de leer el contexto e interpretarlo y proponer a la cultura, a la sociedad y a la r... ¡qué se yo! o sea y eso es lo que queremos hacer.

-Resulta que hay algunas discapacidades porque hemos hablado ya de la física, que para mi gusto son las menos, menos invalidantes para ser un artista, pero las cognitivas, por ejemplo, esas son heavy y por eso es que te digo, el gran paraguas, el gran paraguas de la diferencia es tan grande, es tan gigantesco que cuesta mucho como decir vamos hacer inclusivo, así como a secas.

-Es brígido, porque en el sentido de que a nivel país se apunta de que cada vez haya una inclusión cada vez más total que la diferencia física y psicológica ya no sean impedimentos, ni

siquiera para el simple hecho de poder estudiar como ya después lo que realicen después de estudiar y como se puedan desempeñar en el mundo laboral, ya eso es parte de su vida, como tal, pero es complejo ese sentido porque si estoy viendo que hay como dos corrientes como idea del cuerpo o del actor y también la política de inclusión, donde están diciendo que deberían ingresar personas que no tal vez no tan apta o como se apuntan también para un cuerpo del actor.

-Lo que pasa es que también está el territorio de las declaraciones, tu nombras un punto que es clave que tiene que ver con las políticas, pero bueno vivimos justamente una época donde se han ido develando finalmente los contenidos al interior de esas declaraciones políticas y muchas veces nos cansan y entonces, claro la reforma del 91 a la educación chilena es una reforma diseñada por el Fondo Monetario Internacional y claro tienen una serie de declaraciones que tienen que ver con el Derecho de la Educación, una serie de cosas pero es un Curriculum centrado en dos universos, el científico y el humanista y excluyen todas las otras inteligencias de los seres humanos, o sea, cuando tu recibes a una persona en la Universidad, supongamos desde la política de la inclusión, o sea no hubo ninguna gestión educativa en el antecedente que allanara siquiera el camino. ¿Me entiendes?

-Yo pienso que claro que hay que se declara porque se quiere eso o porque hay presión, porque hay un sentido común que va para allá o, por ejemplo, yo cuando la Universidad nos dice hay una persona háganle la prueba, okey pero que pongan la rampa o sea ¿qué vamos a hacer? ¿vamos a agarrar a un ser humano, lo vamos a levantar y lo vamos a subir al segundo piso porque no puede subir?

¿Cómo es posible dialogar esta visión con las políticas de inclusión? ¿Ustedes creen que es posible realizarla dentro de las condiciones actuales de la Universidad?

-Yo creo que hay un paso anterior a eso, porque desde mi sistema de creencias de mi experiencia yo podría decir muchas cosas que están bien van a sonar a declaraciones finalmente, pero tienen que fundarse en ciertas estructuras que incluyen el pensamiento y las prácticas para poder diseñar algo que sea en algún grado viable y eso tiene que ver con todas estas discusiones que nosotros hemos venido puntualizando que en general no existen y no se dan, finalmente creo que por una parte las que tienen que ver con lo disciplinar, con aquello que se estudia que en este caso es arte y, particularmente, teatro donde tú preguntas y las otras tienen que ver con lo educativo, con lo pedagógico donde estamos cortos de metodología para ello.

Entonces, claro creo que hay que dar esa discusión y saber hasta dónde podemos abrir efectivamente el panorama, para ser más inclusivos, porque si no es falaz, es decir, si todos pueden hacer teatro, pero no necesariamente a escala profesional y ahí habría que en alguna medida también determinar cuál es esa escala, pero es una escala donde básicamente tú puedes hacerte de ciertas herramientas para dedicar tu vida, tus ejercicios profesional y laboral a estos temas.

Comprendo, como para no ir quitándoles más tiempo, tengo como dos preguntas para ir finalizando. ¿Cómo las políticas internas tienen cambios o actualizaciones?

-Nosotros tuvimos reuniones con la gente de la inclusión de la Universidad, para darle nuestra postura e informarles que necesitamos ayuda. Abramos la Escuela a la inclusión, pero

hagamos lo que decía el Jano. Capacitarnos, porque no es lo mismo una persona que tiene problemas de visión o una persona que tiene problema de audición o con una persona que tiene cierto retardo o Asperger, por ejemplo, o una persona que anda en silla de ruedas.

Cada caso, debería de instruir desde la Universidad una asesoría y, además, cambios en el espacio, el espacio es fundamental. O sea, tú no puedes hablar de inclusión si tú espacio no es inclusivo. Van a tener que pedir ayuda para subir al segundo piso y depender de la buena onda de los compañeros o no, si va a tener que pedir en la calle alguien que lo suba las escalinatas de la entrada de la Escuela. Nosotros en ese momento, le dijimos ok, pero necesitamos que el espacio sea primero inclusivo. Luego, los profesores estemos capacitados para poder entender esas necesidades diferentes.

Comprendo, si hubiese una persona, por ejemplo, ciega que quiera estudiar teatro, yo no creo que tengamos una sola obra traducida a Braille.

-No, lo que hay es un software que traspasa a audio, eso es lo que hay, porque nosotros preguntamos.

Claro, a lo que voy es que finalmente insisto es un problema que tiene un volumen mucho mayor, yo pienso, que el que pueda hacer la escuela, entonces probablemente nosotros pudiéramos correr el cerco y asumir este problema, donde la política oficial declara que todas las universidades tienen que estar abiertas a la inclusión. Dígame ¿con qué? Bueno, avancemos en ese sentido y probablemente millones de problemáticas, volvemos a la pregunta.

¿Puede alguien ciego ser piloto de carrera? Como yo quiero estudiar, quiero ser piloto comercial. Ah, fantástico, pero usted no puede ver. Todas las profesiones y todas las disciplinas tienen límites, porque los límites tienen que ver con la vida, con lo humano también. Entonces las escuelas tienen que abrirse a esto, pero responsablemente y saber hasta dónde pueden ampliar el cerco, para efectivamente ser inclusivas, pero yo no pienso, no creo a priori que uno pueda decir si, efectivamente todo el mundo puedo manejar un avión.

-Claro, yo en ese sentido pienso, para complementar, que la inclusión debería, por ejemplo, si hay una persona que está en silla de ruedas, quiere conocer el teatro, le encanta el teatro o quiere escribir sobre el teatro, investigar, evidentemente que se podría hacer un programa de inclusión en ese sentido.

¿Así como enfocado en la experticia o en el área en la que se quieran enfocar en torno al teatro?

-Exactamente, pero por ejemplo yo creo que una persona en silla de ruedas si puede actuar.

Si, también.

-Pero, hay otras dificultades que pienso que son quizás más.

-Yo por ejemplo pienso, como ya lo habíamos mencionado, que las personas con discapacidad distintas ya pasan a ser psicológicas cognitivas.

-Claro, porque ejemplo tu pasaste por la escuela donde hay que leer harto.

¿Yo creo que todas las escuelas tienen que ser así?

-Depende, depende

-Todas las escuelas universitarias deberían de tener un fuerte y yo sé muy bien, como hacemos eso. Entonces, ahí estamos en el fondo chocando con nuestras propias declaraciones de lo que vamos a entregar como servicio. Pero, esto son puras fuerzas que, hay una cosa en común que es la declaración de que tenemos que ser más inclusivos. Pero, la Universidad considera que el ser inclusivos, es tener cupos de admisión, eso es ser inclusivos, y después, bueno si tienen problemas que se metan a los programas que sabemos cómo funcionan y que no están diseñados específicamente para esas personas. Por el momento, esto es caso a caso.

Javier: Comprendo.

Ese programa de acompañamiento no ha acompañado a nadie, jamás en la vida hacer algo parecido a lo que nosotros nos estamos preguntando. Entonces, claro frente a cualquier cosa busquemos a un experto, pero en una de esa el experto sabes menos que tú, sabe de inclusión, pero no tiene idea de cómo es una formación artística y por lo tanto en la práctica como incluir. Por eso es importante que el problema, en alguna medida, se ataque de manera transversal. Tiene que

conectar varias capas del ámbito social y formativo, disciplinar, profesional, porque si no es una declaración de buenas intenciones, que fácilmente puede terminar en un fracaso.

-Yo creo Janito, en relación a lo mismo, que siendo super marxista esto requiere presupuesto.

Javier: Presupuesto.

Están metidos como en la infraestructura y en un presupuesto que ustedes quieran adquirir del edificio, ¿Cómo no tienen más ingresos no van a poder tener un mejor edificio?

-Nosotros no tenemos presupuesto.

- No, no hay presupuesto ni para pagarle a ellos mismos.

Hay gente que ha estudiado esto, si no es que no haya nadie que no sepa enseñar danza a personas en silla de ruedas. Eso se ha hecho, el rollo es que habría que traer a esa persona y capacitar o contratarla y eso son todas cuestiones generar conocimiento y eso es algo que, en este momento, sobre todo en este momento donde el modelo educativo está, así como todos en una interrogación, porque no se sabe que es lo que se va a escribir en la Constitución. Todo este modelo que está basado en el lucro, que no lo diga, y en el neoliberalismo podría cambiar radicalmente en los próximos años, entonces nadie quiere poner un peso y no solo en la academia sino en ninguna Universidad, se está haciendo ningún plan, investiguemos vamos saquemos patentes como los

gringos, no nadie está haciendo nada porque en este momento, todo lo que es inversión también en las universidades está con un tremendo signo de interrogación, a ver que pasa y escriben en esa Constitución y evidentemente este modelo no, espero yo también que no siga, entonces no sé, quizás más adelante, yo creo que falta mucho camino para que podamos asumir una apertura de las escuelas, para decir vengan, aquí nos arreglamos, aquí vamos a ver, te vamos a guiar y todo a lo mejor no vas a poder ser actor, pero vas a estar metida en el teatro, vas a ser directora, o vas a escribir o vas a investigar o vas hacer comunicaciones para el teatro. Es que hay tantas cosas, el teatro es muy amplio.

-Claro y eso nosotros lo podríamos hacer hoy. O sea, nosotros podríamos en ese caso a caso, podríamos dialogar con las personas y generar esa apertura o hagámoslo, pongámosle bueno, y tratemos de llevar lo más allá que podamos, o sea es de un gesto empático y una serie de cosas, pero no hay garantía de que lo podamos hacer y en ese sentido claro, finalmente, nosotros nos ponemos en jaque, porque la escuela no es de nosotros, nosotros respondemos a una institución que tiene ciertas declaraciones, que oferta un programa que es coherente con esas declaraciones y bla bla bla, porque los compromisos los va a establecer esa persona con la institución y no con nosotros, cuando eso fracase nos van a venir a preguntar a nosotros y, bueno, a nosotros nos dijeron que no nos incluyéramos, pero finalmente como el sistema no está preparado para ello y allí Cristian nombra algo que es fundamental que es la investigación, que es la parte más corta, coja e inexistente en el ámbito universitario.

No existe investigación respecto a este tema de maneras visibles, sistemáticas, que pudiera dar ciertas luces, debería haber varios programas de investigación en torno a ello para sentar las

bases desde donde hacer algo así, que no sea pura voluntad y respecto al ejemplo que ponía Cristian, yo he trabajado en varios momentos con una persona que me levantó un sistema que se llama Dance Belety, entonces él hizo este juego de palabras entre danza y discapacidad y generó esta cosa que se llama Dance Belety, que nunca ha funcionado en el interior de un sistema informal de una escuela de danza, pero si a través de talleres y de creación de instancia juntamente informativa y creativa pero dentro del contexto alternativo como siempre y claro uno de los problemas que me decía Alito Alessis y él me decía mira yo hago estos talleres desde que empecé hasta el día de hoy, tú dices ok danza para todas las capacidades y que se yo y te llega un grupo de personas tan heterogéneo que no hay metodología que resista, yo tengo que volver a inventar esto cada vez que lo hago, a través de la escucha, de la percepción porque hay ya una persona en silla de ruedas, una persona espasmódica, una persona con dificultad cognitiva y así, así, así alguien que no se puede mover que participa del taller y de la obra que se hace o de lo que fuera pero es movido por otros y así entonces, claro tú dices esa persona puede desarrollar, puede estar en el interior de la danza como fenómeno, si puede ser profesional si la ayudamos te preguntas.

Y eso me estaba preguntando recién como ¿pasas a ser bailarín? ¿o pasas a ser actor? ¿o pasas a estar en un taller haciendo una expresión? No sé ¿cómo que pasa a ser profesional? O quizás desde la lógica más radical de la postmodernidad bailarina es el que baila, actor el que actúa y si se puede actuar vale, pero esa no es necesaria la lógica que gobierna la formación universitaria. Exacto.

Como que ellos no serían formados como actores.

Si quedó claro.

Un título.

El pack declara finalmente la estética moderna. El pack mira más allá de la banda que hace chachachá. Un fenómeno cultural ¿no? Declara esa misma lógica ¿no?

Tú, te haces de un bajo te lo robas, te lo compras, lo que quieras, en el acto eres bajista no tienes que ir a la Universidad hacerlo y actúas desde la lógica del empoderamiento.

Pero la Universidad, los programas formativos no actúan desde allí.

Entonces, claro yo me compro un bajo soy bajista, sí. Salgo con mi amplificador y toco y si al mundo le cae mal a mí no me importa, pero eso no es necesariamente una lógica formativa es complejo en ese sentido. Hay una pega importante que hacer allí. Para poder hacer esa movida de cerco.

Yo, para hacerle honesto me quedé sin preguntas, como podríamos también por falta de tiempo y usted pueda despejarse y hacer sus cosas, como también hemos finalizando esta entrevista y agradecerles a ustedes también.

Entrevista N°3: Subdirector, Camilo Rossel, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Bueno, primero que todo, quisiera saber si hoy en día, en la universidad de Chile, todavía se realizan pruebas de admisión.

Si, todavía se realizan pruebas de admisión.

- ¿Y desde hace cuánto se hacen estas pruebas de admisión?

Desde que la escuela se funda.

-Y eso fue más o menos hace unos...

El año... 70 años aproximadamente.

-Ya, desde los años 70 a la actualidad.

No... desde hace 70 años.

-Ah ya, comprendo. Han existido cambios dentro de esta prueba de admisión durante...

Si, ha habido cambios, porque el marco mediante se entiende la actuación ha ido cambiando, porque los parámetros universitarios también han ido modificándose, porque lo que era una formación académica bajo las lógicas de la academia o de la escuela de bellas artes, progresivamente ha ido siendo problematizada desde las lógicas de formación universitaria, que

en cierta medida contrasta o pone, o modifica esa comprensión de academia de bellas artes como más tradicional. Y sobre todo por las transformaciones de los últimos 5 años, teniendo en cuenta que nosotros vivimos un proceso de innovación curricular que empezó el 2014. Como comisión termina su proceso de formulación en el 2017 y en el 2018 estamos con malla nueva. Esa malla, de alguna manera plantea una modificación al modo casi histórico de formación actoral bajo la lógica de la academia moderna.

-Por lo que voy comprendiendo, al momento de cambiar el plan curricular, el plan de admisión también se modificó acorde a ese plan que se estaba dando.

Se modificó antes, precisamente porque lo que buscábamos era empezar a dialogar de a poco con procesos que pudieran tener una mayor transparencia con respecto de sus criterios de evaluación y su justificación.

-Entiendo. ¿cuál vendría siendo la importancia hoy en día para ustedes la admisión, como escuela?

La importancia que tiene es que lo que nosotros recibimos casi todos los años, tenemos desde el 2014 a la fecha, un promedio de aproximadamente 250 postulantes todos los años. Y nosotros tenemos 25 cupos. Bajo la lógica de una facultad de artes donde, nosotros enseñamos dentro del departamento de teatro, dentro de la disciplina teatral, un aspecto que es la actuación teatral. Esa formación exige identificar estudiantes que, claramente, a través de su proceso escolar, no han tenido este tipo de experiencias. Una educación centrada fundamentalmente en exigencias

corporales, en la integración problemática de la teoría en procesos corporales, en el cuerpo, en la actuación, y lo que nosotros buscamos identificar en la prueba de admisión, fundamentalmente, y buscamos evaluar, es, son aquellos aspectos que no están contenidos dentro de una evaluación estandarizada como la PSU. Entonces si tú me preguntas qué es lo que busca una prueba de admisión, es poder identificar aspectos que nos permitan, de los 250 postulantes, generar aproximadamente, un promedio, dependiendo de los puntajes y resultados, una lista de 100 que pueden postular a la carrera pasando por la PSU, y dentro de esos 100... se centra fundamentalmente en pesquisar disposiciones al aprendizaje que no son pesquisadas mediante una prueba estandarizada como la PTU.

-Yo he hecho entrevistas también a la escuela de Valparaíso y a la Academia, y con la Chile pasa algo que no pasa en otras universidades, que tienen muchos postulantes, mucho más que en otras escuelas, entonces entiendo este proceso donde tienen que seleccionar y buscar virtudes dentro del gran porcentaje de gente que está postulando. Y frente a eso entiendo también la gran demanda que tiene la universidad para ingresar, me pregunto ¿cuáles son los criterios de los evaluadores al momento de admitir quienes son las personas que están prontas a ingresar a la carrera?

Los criterios están formados mediante pautas de evaluación compartida. Nosotros modificamos en la prueba.... antiguamente había pruebas de actuación, de movimiento y de voz en la primera etapa. Después pasaban a una escena, a la elaboración de una escena, y después a una entrevista. Eso lo modificamos bajo la sugerencia de un sistema de evaluación que no fuera tan dependiente de factores externos. Porque muchas veces los talleres de teatro son marcas

diferenciantes de muchos procesos de educación pagada, por ejemplo, entonces lo estudiantes que habían estado en un colegio pagado, que habían tenido un taller de teatro, en un colegio con más recursos, no necesariamente pagado, que tenía el taller de teatro, claramente corren con ventaja sobre aquellos que no tenían ninguna experiencia, entonces lo que hicimos fue hacer talleres de aproximadamente 3 horas, donde un grupo de profesores de distinta especialidad guiaban ese taller, y en la medida en que el taller se iba desplegando, iban evaluando en función de lo enseñado. Entonces lo que evaluábamos era lo que se enseñaba en el taller, no las condiciones externas.

-Ah ya, evaluaban cómo iban evolucionando en el taller en vez de que ya llegaran preparados a la prueba.

Claro. Eso nos permitía calibrar el juicio y hacernos responsables de que estamos evaluando algo que estamos trabajando en el taller. No estamos evaluando algo que traían. Pero la pandemia nos cambió un poco el esquema. Tuvimos que hacer evaluaciones online. Y ahí lo que hicimos fue generar unos tutoriales que los estudiantes tenían que componer a partir de esa tutoría, por lo tanto, también estamos evaluando a través de parámetros dirigidos. Lo que hemos logrado es estar revisando permanentemente las pautas, porque la pauta es común para todos los evaluadores y lo que nosotros asumimos es... con la plataforma de las especialidades, que tienen los profesores y académicos del departamento, como base, lo complementamos con la opinión de profesores del claustro. Por ejemplo, en las pruebas de la primera etapa, había un profesor especializado en movimiento con otro profesor de otra área evaluando lo mismo. Entonces, en ese sentido también el juicio pasa fundamentalmente por una opinión compartida y no solo de una persona.

-Me surge la pregunta, entonces, con el tema que está hablando. ¿Como seleccionan a los evaluadores para las pruebas de admisión?

Armamos grupos de profesores de manera heterogénea.

- ¿En el mismo equipo de trabajo de la universidad?

Del claustro de profesores, armamos grupos de profesores con intereses y especialidades heterogéneas.

-Y hoy en día, ¿cuáles son las pruebas que se están realizando para la admisión?

Es que la prueba que estamos realizando ahora es coyuntural, porque esta echa para ser administrada en pandemia, que tiene que ver con una primera etapa donde los estudiantes mandan un video que tienen que hacer a partir de unos tutoriales, tienen que mandar dos videos, uno de movimiento, donde lo que se mide fundamentalmente es flujo, precisión, o fluidez más que flujo, equilibrio, y una prueba de voz, un video donde ellos tienen que enviar una presentación vocal y una canción, donde se busca fundamentalmente interpretación, capacidad de proyección, la posibilidad de generar sentido, en una primera etapa. Después, en una segunda etapa, los que pasan esa primera etapa van a una segunda, donde tenemos una conversación con ellos en función de ciertas provocaciones. Les mostramos una imagen y a partir de eso entramos en una conversación sobre la imagen con cada uno de los postulantes donde se busca fundamentalmente creatividad, capacidad de argumentar oralmente, el imaginario, los referentes, eso.

-Como, el potencial creativo desde esa imagen, ¿cierto?

Claro, la posibilidad de construcción de acción de creatividad directoral y dramática teniendo en cuenta que nosotros tenemos 5 ámbitos dentro de la carrera que son actuación, dirección dramaturgia, investigación y didáctica. Y los que pasan a la tercera etapa... es una escena, que este año pudo ser en parejas de manera presencial, o un monólogo de manera virtual, donde lo que se busca es nuevamente capacidad de proyección, diálogo, articulación cuerpo-voz, sentido, construcción de sentido, etc., y después de las tres etapas, se promedian y se publican los resultados.

-Entonces, voy entendiendo, está la prueba de admisión que se divide en 3 etapas. Después vendría en puntaje de cohorte de la PSU, o PTU, como se llama hoy en día, y me surge la pregunta, ¿Existe otro método de evaluación, de antecedentes médicos, evaluación psicológica?

No, evaluación psicológica no, lo que solicitamos, fundamentalmente por una cuestión preventiva nuestra más que nada, de hecho, es para eso, que los estudiantes declaren, presenten un certificado para la realización de actividad física de alto rendimiento. No porque el que no tenga esa capacidad física quede fuera, sino fundamentalmente para que nosotros sepamos, si es que llega alguien, para que tengamos la capacidad de reaccionar, porque si no tenemos antecedentes se hace más complejo.

-Y este respaldo médico de que puede hacer actividad física de alta intensidad, ¿se les solicita a todos los postulantes?

Si, a todos los postulantes

-Y en el caso de que algún postulante llegue con un antecedente médico, una condición, ¿puede hacer las pruebas igual? ¿O hay algún impedimento para dar las pruebas?

No. El impedimento es no traer el certificado. El certificado es fundamentalmente una información para nosotros, no respecto del estudiante, sino que es un antecedente que necesitamos, porque, por ejemplo, en un taller en la modalidad prepandemia, haciendo un taller, y en el taller no tenemos antecedentes de que hay un estudiante, por ejemplo, que puede tener shock asmático. Podemos hacer un montón de errores por no tener antecedentes, esa documentación, entonces nos genera un campo de acción.

-Comprendo. Me gustaría también indagar un poco más en las políticas internas de ustedes como institución, y es por ello que me gustaría saber cada cuanto tiempo ustedes realizan cambios o actualizaciones en sus políticas internas, tanto de admisión, de estructura, ¿cada cuánto hay una revisión o estructuración?

¿A qué te refieres con políticas internas?

-Por ejemplo, usted me explicó recién que el proceso de admisión tuvo una modificación hace unos 5 o 6 años atrás. ¿Eso es periódico cada 5 o 6 años, o cuando ocurre una necesidad que ven frente a eso?

Nosotros desde el 2017, si no me equivoco, 2016, entramos en un proceso de revisión permanente de las pautas de evaluación, etc. Siempre hay una modificación y las estamos revisando permanentemente, más exigidos aún con la transformación del marco curricular, del modelo curricular, porque el modelo curricular actual dialoga con el modelo formativo de la Universidad de Chile, que también fue modificado el 2018, y las transformaciones curriculares a nivel universitario exigen que haya un equipo de revisión permanente de esas innovaciones, entonces nosotros vamos modificando, y cuando tú haces una innovación o una modificación en el currículum o en cualquiera de sus instancias, impacta tanto para delante como para atrás. Es decir, si tu modificas el currículum modificas los programas de estudio, la didáctica, las evaluaciones, etc. Si tu modificas la didáctica, de una u otra manera empieza una revisión hacia atrás para ver si la innovación curricular tiene que ser modificada. Y todo esto va a dialogar también con, si nosotros estamos cambiando las reglas del juego internas de la carrera, tendrían que, necesariamente, cambiarse los mecanismos mediante los cuales se evalúa el ingreso a la carrera. Entonces, desde el año 2018 que estamos con la innovación curricular, se instala como un dispositivo permanente de análisis la comisión de evaluación curricular, en diálogo con la jefatura de carrera, que está todo el tiempo generando orientaciones, revisando procesos, mirando el funcionamiento de la malla, teniendo en cuenta que los procesos educativos necesariamente tienen que ser dinámicos, y una decisión que tu tomaste un año no es una decisión que necesariamente te tiene que acompañar por los próximos 20 años, que desde mi punto de vista ha sido siempre un error, creer que tu tomas una decisión y nunca más cambiarla, tú tienes que estar en diálogo permanente para ver si esa decisión sigue teniendo sentido, no tiene sentido, tiene asidero, no tiene asidero, y eso en cierta medida genera un cambio en la cultura interna dentro de la carrera, no menor.

-Y dentro de este cambio de cultura que usted me está hablando, y este cambio que va surgiendo esporádicamente, existen políticas internas sobre la inclusión, más allá, pensando en algo estructural, o de acceso y movilidad, sino que alguna inclusión en la malla curricular, plan de trabajo...

Si, mira, ha sido un tema permanente el tema de la inclusión, precisamente porque acá nosotros todo el rato hemos sido, o hemos estado muy tensionados por nuestra disponibilidad espacial, la sede tiene limitaciones por ser un recinto de interés patrimonial, tiene poca capacidad de ser modificada estructuralmente, hay una serie de cuestiones con las que tenemos limitancias en términos espaciales y eso siempre ha inhibido la discusión... o más que la discusión, la instalación de una política, lo que pasa es que eso cambió a partir del año 2018 cuando, como te digo, la universidad cambio su modelo formativo e instala el componente de inclusión como central dentro del modelo formativo, es que nosotros, en ese sentido, no generamos condiciones previas, sino que tenemos que ir generando las condiciones en la medida que nos enfrentamos a ciertos casos, y eso de una u otra manera va flexibilizando también nuestras prácticas, o sea, no existe la inclusión en abstracto, existe en casos concretos, con personas concretas, con necesidades concretas. Y en ese sentido, en la medida en que nos hemos ido encontrando con esas particularidades, esas comprensiones, hemos tenido que ir movilizándolo, y esa movilización impacta a todo el sistema, porque nos hace darnos cuenta, a nivel estructural, que necesitamos por ejemplo flexibilidad para hacer otro tipo de compras, disponer de un presupuesto para emergencia para este tipo de cosas. ¿Se entiende?

-Si

Pero una vez que se realiza, el dispositivo queda.

-Ya. Queda como un registro. Cuando hay un antecedente, por lo que voy entendiendo, queda como un registro...

No solo un registro, que da el mecanismo instalado para poder, la próxima vez que te enfrentes a eso, poder operar de mejor manera.

-Y en la actualidad, ¿cuentan con algún alumno en la carrera que cuente con alguna discapacidad, tanto intelectual, física o cognitiva?

El desafío se nos planteó hace... el año 2019 entró un estudiante que tiene... que es sorda. En la medida presencial se iban generando ciertos dispositivos de trabajo con ella que tenían que ver con dinámicas internas dentro de la sala, con advertencias y orientaciones de como dialogar con ella, que generaban un tipo de relación particular y que también, ella ingresa a un curso que también genera ciertas modificaciones. Todo eso fue super intuitivo porque todavía no estaba instalado de manera clara la política de inclusión en la dirección de inclusión, que hoy día está en la dirección académica de la universidad. Con la pandemia, las relaciones virtuales, la clase por zoom, en cierta medida facilitaba la cosa porque había una mayor capacidad.... la clase quedaba grabada, etc, etc. Pero nos enfrentamos al caso, ahora que volvimos a lo presencial, y el uso de mascarilla... se generó un problema concreto, que esta estudiante se está quedando...

-No puede leer los labios, no puede entender...

Nos puede leer los labios, no puede escuchar lo que están diciendo los demás porque su nivel de... porque también tenía, tiene el audífono... tenía, pero lo pudo reparar, tenía el audífono dañado, y eso generaba una tensión no solo en ella, sino que también en el curso porque no estaba siendo capaz de entender y tener un proceso que no la estresara. De hecho, estaba altamente estresada porque precisamente no estaba entendiendo nada de lo que estaba ocurriendo.

-Y frente a eso cuando llega un alumno con una capacidad distinta o diferente el proceso de evaluación es diferente para ella o se tiene que adaptar a los procesos, o los profesores se adaptan a las condiciones del alumno... ¿cómo ocurre ahí el tema de la evaluación?

En el caso de ella, ella no lo declaró. Ella postulo dos veces, la primera vez lo declaró, pero no influyó en su evaluación, y la segunda vez que postula no lo declara y por lo tanto fue evaluada como una estudiante más. Una postulante más. Cuando ingresa, habiendo pasado la barrera de postulación, cuando ingresa ella declara esto y paulatinamente hemos ido modificando y ampliando los márgenes de operatividad y de dinámicas internas de las clases, o sea de hecho tuvimos que apelar a un fondo de la universidad para comprar mascarillas transparentes para que ella pudiera leer los labios, estamos postulando para el próximo año, conseguimos los fondos para tener un intérprete. Que esté ahí no nos ha resultado por un tema de que no hemos tenido respuesta de parte de las personas que hemos contactado, pero ya está el presupuesto para el próximo año. Surgió el otro día, a propósito de esto mismo, la posibilidad de pensar un curso lectivo de inclusión en teatro. Entonces empieza a instalarse como tema a partir de una experiencia concreta, y creo que ahí es donde la cuestión deja de ser una mera fracción, un mero deseo y se vuelve real. ¿Me explico?

-Y en la realidad se va viendo cómo se pueden ir solucionando los conflictos...

Exactamente. Que son cuestiones que ni siquiera habíamos pensado ni nada por el estilo. Porque los profesores no habíamos tenido la experiencia de enfrentarnos a este tipo de problemas porque también estábamos en otros códigos culturales, el tema de la conciencia con respecto a la inclusión, al menos en este territorio del arte, ha sido una conciencia super tardía.

-Si, yo siento que aquí hay condiciones óptimas del cuerpo necesarias para poder actuar, también, y ha sido tardía la inclusión, porque yo hablaba con mis profesores, que una persona con síndrome de Down es complejo que pueda actuar, o de repente es complejo que se pueda desligar de ese personaje, de ese estigma que ya tiene. O que carga con sí mismo.

Lo que pasa es que yo creo que ahí es un problema de paradigma, yo creo que todos nosotros tenemos cierto tipo de condicionamiento, y esos condicionamientos no siempre son nuestro impedimento, sino que también son nuestra plataforma de creación, o sea, no es el límite sino el desde. Entonces tu no... desde mi punto de vista no se genera una política de inclusión pensando en la limitación, sino que tu generas una política de inclusión pensando en la posibilidad. Y eso es un cambio de perspectiva que no es menor, porque lo primero que salta a la vista en los problemas de inclusión son las limitaciones, pero el problema de la limitación es la plataforma, es como... por lo tanto es más bien un problema, desde mi punto de vista, un problema ideológico más que un problema de recursos. Es más bien un problema de comprensión social y cultural que un problema de posibilidades, o sea, en ese sentido, el ejercicio que hemos tenido con esta

estudiante ha sido desde mi punto de vista super clarificante respecto de cuáles son las posibilidades que se generan a partir de ese trabajo.

-Ah ya. Lo que plantea es que da otras posibilidades creativas frente a...

Por supuesto. Entonces es una plataforma, no es un techo.

-Y en estos diez años, por decir, de la universidad, este ha sido el primer alumno que ha podido ingresar con alguna discapacidad, o han tenido previamente alumnos ya... por decir, dentro de los últimos 10 años, o tal vez en el periodo que usted ha trabajado...

Diagnosticado, sí. El tema es que también es un principio super importante de declaración de los estudiantes, nosotros no podemos obligar a nadie a diagnosticarse, pero es la primera vez que nos enfrentamos a un caso explicito y demandante, en ese sentido. Y me parece como experiencia una posibilidad brutal de transformación.

-Quería entrar, indagar en comprender cómo ustedes visualizan el cuerpo del actor, y es por eso, saber derechamente como es la visión o cómo ustedes visualizan el cuerpo del actor. O que esperan ustedes como universidad al momento de que los alumnos terminan la carrera, cuáles son sus expectativas físicas, corporales, que apuntan ustedes como universidad.

Yo creo... ahí hay una cuestión que es súper concreta, una cosa es lo que nosotros creamos institucionalmente, donde no hay una expectativa declarada ni esperada desde el punto de vista del

cuerpo. Y eso es así, institucionalmente no hay, ni declarado, ni explícito una expectativa respecto del cuerpo. Esa es una cuestión que hay que... por práctica, quizás, por un estado del campo cultural, por estrategia de validación de medios, por muchas razones, muchas veces se especula respecto de un tipo de cuerpo particular. Y en ese sentido la universidad también no ha estado ajena a esas demandas de idealización corporal que existen en la misma sociedad. Sin embargo, dicho eso, en la innovación curricular nosotros hacemos mucho énfasis en un aspecto que desde nuestro punto de vista es central que tiene que ver con que el cuerpo del actor o de la actriz es la plataforma de creación del actor y de la actriz, por lo tanto, es un problema del actor y de la actriz, no de la institución.

-Pero no pasa a ser también... es un problema del actor y de la actriz hacerse cargo de su cuerpo, trabajarlo, comprender sus limitaciones y desde ahí ir creando, pero... por dar un caso. Si alguien viene en silla de ruedas, igual se va a ver enfrentado a una evaluación donde le van a exigir, tal vez, alguna condición física, que haga algún ejercicio... se me entiende, ¿cierto?

Es que ese... eso es creer que la acción física que puede hacer una persona en silla de ruedas solo tiene que hacerla alguien que no tiene silla de ruedas, entonces estarías haciendo un proceso totalmente desatendido de las necesidades personales. Hay un principio en el marco formativo de la universidad en que la medida de la formación es el estudiante, no un abstracto, es un concreto. Por lo tanto, es una persona con su complejidad: física, biológica, psicológica, sociocultural, económica.... por lo tanto, claro, ese es un mandato en términos institucionales, por lo tanto, si hay alguien en silla de ruedas como condición, tu evalúas en función de lo que puedas o no puedas hacer dentro de esa condición, no lo evalúas en un cuerpo con expectativas de alguien que no tiene

silla de ruedas. Porque sería totalmente impropio. La medida de la formación es la persona y en ese sentido el aprendizaje tiene que estar centrado en un proceso de construcción con la persona. Ahora, obviamente esa persona no está aislada del medio, y tenemos que ser super claros, es un medio que no tiene estas prácticas, y por lo tanto tenemos que también trabajarlo con ella a nivel del medio, que sepa cuales son los problemas que puede enfrentar adelante. ¿Me explico? Pero eso es un desafío que se...

- ¿Ese desafío es propio de la universidad? Yo se lo pregunto porque no lo había pensado de esa forma, porque existe el desafío, uno, de admitir a una persona que tenga una capacidad distinta, pero después al momento de ejercer se va a enfrentar a una realidad que tal vez no es la esperada. Entonces ustedes como universidad, ¿también es parte de su labor el hacerse cargo de cómo va a ser afuera? Si esa persona tiene una condición.

Como te decía, todo esto también va con los principios formativos de la universidad. Obviamente las instituciones no son solo sus declaraciones, sino también sus prácticas y en ese dialogo entre la declaración y la práctica empiezan las tensiones, las modificaciones culturales las adaptaciones, etc. Pero esa adaptación que nosotros estamos teniendo con respecto a este tipo de personas o de cualquiera, es el mismo proceso de adaptabilidad que va a tener esta persona cuando enfrente un medio. O sea, no es que nosotros tengamos que estar idealmente preparados para, sino que es parte de hacernos cargo del problema, sino que encontrar las dificultades que vamos entendiendo, y las dificultades nos van también a alimentar nuestra conciencia en la dificultad que pasan los estudiantes cuando se instalan en el medio. Y un estudiante, entre comillas, sin ningún tipo de impedimento, tampoco lo tiene fácil. Por lo tanto, sería una ficción pensar que alguien lo

tiene más fácil. Obviamente hay unos que los tienen más fácil que otros, pero no son garantías. Y, por otro lado, una de las cuestiones que la universidad enfatiza mucho y que nosotros hemos sido capaces de enfatizar bastante, sobre todo con la pandemia, es que el aprendizaje está siempre situado, no se da en abstracto. La universidad no puede ser una clínica donde después tú sales a la vida cívica, te encuentras con que nada de lo que está ocurriendo acá está ocurriendo afuera, entonces en ese sentido nosotros tenemos que estar todo el tiempo dialogando. No puede ser, como pasó en la pandemia: “oh no podemos hacer nada”. Mentira, la pandemia es una condición de la existencia. Por lo tanto, no podemos abstraernos de la pandemia. Tenemos que construir las posibilidades que la pandemia genera. Entonces en este caso es lo mismo, yo creo que la pandemia es un gran aprendizaje también, respecto a las posibilidades que tiene el trabajar con medios totalmente desacostumbrados a las prácticas habituales.

-Usted me dio a entender que actualmente la universidad está, haciendo un proceso de flexibilidad al momento de admitir personas con discapacidad, al momento de que esta persona puede haber ingresado, entonces me pregunto, existe algún punto de inflexibilidad, o derechamente...

Yo creo que sí, yo creo que lo más inflexible son las prácticas culturales, las practicas históricas.

- ¿Como es eso?

Es más fácil cambiar un documento que la historia, o una tradición del hacer, es más fácil cambiar un mito que un rito. Entonces tu cambias el documento, pero siguen las practicas instaladas. Entonces lo más complejo acá, y creo que es el desafío que tienen todas las instituciones en general, es modificar las practicas...y la modificación de las practicas pasa por entrar a tensionar los sistemas de creencias de las personas que conforman los claustros sobre todo en arte, mi percepción es totalmente personal, no institucional, mi percepción es que el territorio del arte es altamente conservador, y por lo tanto las practicas artísticas son absolutamente conservadoras, por lo tanto hay una idealización de las exigencias corporales que en el momento que tu entras en dialogo con las prácticas reales, chocas, entonces nosotros tenemos que preparar a los estudiantes para ese choque, entonces si tume dices cuáles son las limitantes, las limitantes son culturales, de nuestras propias sistemas de creencias que muchas veces se ven enfrentados por la realidad.

-Si, concuerdo, hay un choque cultural también de la propia disciplina que deja al debe esta área de la inclusión, o de la diversidad, más allá de...

En la medida en que tu partes de la creencia de que hay un deber ser, un deber hacer en una formación artística, y no un campo de posibilidades, en la medida en que tu pongas tensión a ese deber hacer, de ese “no, así se puede hacer, pero también se puede hacer de esta otra manera”, O “así se hizo, pero ahora no se puede seguir haciendo de esa manera”, porque ahora hay otras maneras, esa modificación es bien compleja porque es totalmente ideológica, es como que te muevan a ti como, no sé, de repente tu estas acostumbrado a caminar en un sentido y te dicen no, de ahora en adelante hay que caminar hacia atrás, te vas a sacar la cresta 300 veces antes de aprender a caminar para atrás y orientarte, y de repente alguien te va a decir, no, ahora hay que

caminar en diagonal, pero no me habías dicho que... sí, porque ahora se puede caminar para atrás, para delante, en diagonal, pero si tu toda tu vida caminaste para adelante, y cuando alguien te dice oye, pero aquí se camina para adelante y siempre tiene que ser para adelante... perdona el ejemplo, es lo más idiota que se me pudo ocurrir.

-Lo comprendí

Pero esa direccionalidad, y de repente tú dices “no, ¿por qué no experimentamos esto otro?”, “No, por se tiene que caminar para...” ahí es donde chocamos

-Usted cree que es posible dialogar esta idea del cuerpo... un cuerpo apto para la actuación? Entendiendo un cuerpo como todo, tanto vocal como físico, y esta idea de inclusión que se promueve, que cada vez te invita a una inclusión cada vez más total, y que las barreras físicas y psicológicas no sean un impedimento.

Es que ahí te invierto la pregunta, ¿que sería un cuerpo apto para la actuación? ¿para actuar qué?

-Pensando en un nivel profesional tal vez, porque al salir de la universidad...

Pero profesional qué...

-Yo igual estoy tratando de indagar como sería este cuerpo apto, porque al haber pruebas de admisión, que son necesarias, igual se apunta a.... no sé si lo mejor, pero se buscan necesidades en esa prueba de admisión, que tenga una buena condición física. Una buena condición vocal.

Es que por eso te digo, nos vamos a enfrentar al... es que ahí hay una cuestión que tiene que ver precisamente con una cuestión que tu estas planteando ahí. Cuando hacemos la pregunta del cuerpo apto, es más bien una creencia sin mucho fundamento, porque tú vas a la escena y te das cuenta de que hay cuerpos altamente heterogéneos, y tú vas a la escena, no solamente nacional, sino que mundial y te das cuenta de que hay una heterogeneidad brutal dentro de las practicas teatrales. Entonces pareciera ser que ese cuerpo apto apunta a un tipo de formación que tiene un modelo de creación teatral super instalado, pero ese modelo es un modelo, que no es necesariamente, ni siquiera el modelo que fue quizás, durante mucho tiempo. ¿Me explico? El modelo académico moderno de la verosimilitud... hoy hay un montón de prácticas altamente heterogéneas, el teatro siempre ha tenido un montón de prácticas heterogéneas, entonces la pregunta es, nosotros seleccionamos cuerpos aptos o evaluamos los cuerpos que llegan, independiente de su, entre comillas, aptitud, ¿Me explico? Cuando llegue un cuerpo con dificultades explicitas, evidentes, me refiero que llegue un estudiante en silla de ruedas o con problemas de movilidad, o parálisis en cierta parte del cuerpo, y le pidamos el desarrollo de cierto tipo de ejercicio donde vamos a evaluar algunas premisas, ahí nos vamos a enfrentar al problema, y ahí yo creo que van a saltar las alarmas de qué estamos haciendo respecto de estos otros cuerpos, y qué posibilidades formativas hay de estos cuerpos, porque tenemos las condiciones de trabajar así, pero en la medida que no tengamos claro, estereotipado, bajo ciertos patrones, lo que es un cuerpo adecuado, ese cuerpo adecuado termina instalándose como una especie de mitologización, de mitología. O sea, claramente nosotros estamos en cierta medida acostumbrados, y quizás mal acostumbrados a una normalidad que escucha, ve, camina erguido, ¿me explico? Y que tiene dos extremidades superiores que le permiten alcanzar ciertas cosas con cierta movilidad... listo, eso es una estandarización. En la medida en que empecemos a... empiecen a llegar otros cuerpos, esa

estandarización va a empezar a moverse. Y cuerpo, ni siquiera desde el punto de vista de ese tipo de inclusión, piénsalo en términos más complejo, con los procesos de migración, empezar a ver otras configuraciones corporales también.

-Si, es un área que no había pensado. Verdad.

Entonces yo voy a pensar, así como... No vamos a poder hacer más Chejov porque vamos a tener una Olga no sé, haitiana. ¿Por qué? ¿quién dice que no se puede?

-Pero, eh...

Y no es lo mismo, no estoy con esto empatando, estoy pensando a nivel de cuerpos y de estandarizaciones, que yo creo que son más bien de campo de prejuicio social, que también se instalan en las instituciones, que institucional.

-Comprendo. Frente usted me mencionó que la joven que está estudiando... ¿en qué año va ella?

En tercero.

-Y ella había dado la prueba dos veces.

Claro, ella dio la prueba una vez y no quedó, y en la segunda si quedó.

- ¿Y cuál fue la variación en que en la primera o la segunda no quedara, en este caso?

A mucha gente le pasa que el primer año que postula no queda y el segundo año queda, es bien frecuente, no hemos hecho ese tipo de estudio. No nos da el cuerpo.

-Comprendo. Bueno, ya me respondió bastante de las preguntas que tenía, así que nada más que agregar, más que agradecerle.

Cualquier cosa me avisas, quedo atento, y un gusto

-Igualmente, un gusto, muchas gracias. El propósito era entender también como era su proceso de admisión, como está actualmente, y entender también como va evolucionando la escuela, porque años atrás, yo la siento muy distinta a como es hoy día. Tengo amigas que están estudiando allá y me cuentan de manera positiva que ha evolucionado... gracias por su tiempo y disposición.

Categorización y subcategorías

Categorías	Subcategorías	Extractos
1. Tensiones	A. Espacialidad	<p>E1: En perspectivas vamos a ser inclusivos, primero en nuestra escuela de teatro en términos arquitectónicos no tiene acceso es un primero y segundo piso ultra Valparaíso, casa inglesa , hermosa techo alto hay puras escaleras y el espacio es angosto, el cabro que quiera tener clases en la sala cuatro del segundo piso, no tiene ascensor solo escaleras y no hay rampas, entonces la pregunta va a ser si yo quiero aceptar a una persona con problemas de movilidad, la universidad estatal va a tener presupuesto para poner una rampa, así de concreto no, no tiene, entonces habría que preguntarse si estamos en condiciones de recibir personas con problemas de movilidad.</p> <p>E.2 Y E.3: Entonces, si bien, si hay una adecuación que la hace el docente cuando tenemos a una persona diferente en múltiples sentidos, diferentes puede ser, hay muchas, las diferencias más sencillas son infinitas, entonces son difícil de abordar y la Universidad en ese sentido declara que es inclusiva pero no se tiene una rampa en la escuela. Me encantaría que la Universidad fuese más inclusiva, pero siento que es una irresponsabilidad cuando no existe ni siquiera lo mínimo, que debería ser capacitaciones, porque uno no tiene idea, yo aprendí mucho en la mayor con un chico con Asperger y cuando ahora me ha tocado, nuevamente, alguien con cierto grado de autismo entiendo mucho mejor, porque pude y, también, porque no era una cosa que no pudieras comunicarte.</p> <p>E.4: Si, mira, ha sido un tema permanente el tema de la inclusión, precisamente porque acá nosotros todo el rato hemos sido, o hemos estado muy tensionados por nuestra disponibilidad</p>

	B. Malla	<p>espacial, la sede tiene limitaciones por ser un recinto de interés patrimonial, tiene poca capacidad de ser modificada estructuralmente, hay una serie de cuestiones con las que tenemos limitancias en términos espaciales y eso siempre ha inhibido la discusión... o más que la discusión, la instalación de una política, lo que pasa es que eso cambió a partir del año 2018 cuando, como te digo, la universidad cambio su modelo formativo e instala el componente de inclusión como central dentro del modelo formativo, es que nosotros, en ese sentido, no generamos condiciones previas, sino que tenemos que ir generando las condiciones en la medida que nos enfrentamos a ciertos casos.</p> <p>E.1: Lo segundo yo no sabría cómo hacerle clases a una persona en silla de ruedas, no sé cómo la rúbrica ni la tabla de evaluación para aplicarla a ella.</p> <p>E.2 y E.3: la estructura más general no lo permite, puesto que hay ciertas declaraciones que hace la escuela que tienen que ver con el perfil de egreso que tú te comprometes a cumplirlas. Entonces, si bien, si hay una adecuación que la hace el docente cuando tenemos a una persona diferente en múltiples sentidos, diferentes puede ser, hay muchas, las diferencias más sencillas son infinitas, entonces son difícil de abordar y la Universidad en ese sentido declara que es inclusiva pero no se tiene una rampa en la escuela.</p> <p>Me encantaría que la Universidad fuese más inclusiva, pero siento que es una irresponsabilidad cuando no existe ni siquiera lo mínimo, que debería ser capacitaciones, porque uno no tiene idea, yo aprendí mucho en la mayor con un chico con Asperger y cuando ahora me ha tocado, nuevamente, alguien con cierto grado de autismo entiendo mucho mejor, porque pude y, también, porque no era una cosa que no pudieras comunicarte.</p>
--	----------	--

	C. Preparación docente	<p>E.4: Sí, había un cambio ¿por qué? Porque bueno, porque el marco mediante el cual se entiende la actuación, la enseñanza, la actuación ha ido cambiando. En Porque los parámetros universitarios también han ido modificándose. Porque lo que era una formación, una carrera técnica bajo las lógicas de la Academia o de la Escuela de Bellas Artes, progresivamente siendo un problematizar desde la lógica de formación universitaria que en cierta medida plantea otra ayuda, es cultura de formación bajo la lógica universitaria, que en cierta medida con trata o pone o modifica esa comprensión de Academia de Bellas Artes como más tradicional y. sobre todo por las transformaciones de lo últimos Cinco años.</p> <p>E.1: ¿Qué tan capacitados estamos nosotros como docentes trabajar con personas ciegas, personas sordas, mudas, con problemas de movilidad?</p> <p>Yo la verdad no tengo las herramientas pedagógicas como puede tener un profesional de la teletón, aunque la teletón trata de rehabilitar, no sabría en ese sentido como formar porque hay una técnica la que debemos aprender. Es mucha la responsabilidad de crear una escuela inclusiva.</p> <p>E.2 y E.3: Es un problema que es absolutamente multifactorial, o sea no es solo que la persona se tenga que adaptar, no es solo que el docente se tenga que adaptar, sino que también el grupo se tiene que adaptar. Además, tú no puedes llegar y decir: chiquillos viene alguien diferente, no se puede hacer eso, porque es discriminatorio. Tú no puedes decir: oye trátenlo y esa persona va a entrar a un universo donde algunos van a querer trabajar con esa persona y otros no.</p> <p>El problema que el plan de estudio se puede adaptar, pero llega un punto en que choca con todas las nociones disciplinarias que hay en la comunidad y tú no puedes decirle a la comunidad de un paraguazo, de una ideología,</p>
--	------------------------	---

		<p>olvídense las nociones disciplinarias. Entonces ¿qué hago yo aquí? Me llamaron para enseñar teatro.</p> <p>No claro, claro, la persona que dice: oye, pero a mí me pusieron un cuatro y yo actúo, yo me muevo y yo vengo a los ensayos y yo estoy acá y esta persona no hacía nada de eso y pasó con la misma nota que yo, o sea hay mucha problemática ahí.</p> <p>E.4: Hay un principio dentro del marco formativo de la universidad, la medida de la formación es el estudiante no un abstracto, es completo, por lo tanto, es la persona con su complejidad física, biológica, psicológica, social, cultural, económica, por lo tanto, ese es un mandato en términos institucionales, si hay alguien en silla de ruedas como condición, tú evalúas en lo que pueda hacer o no, en esa condición, tú no evalúas como una persona que no tiene silla de ruedas, porque sería totalmente impropio. La medida de la formación es la persona y en ese sentido el aprendizaje tiene que estar centrado en un proceso de construcción con la persona.</p> <p>Esa persona no está aislada, por lo tanto, hay que trabajarlo por los medios, que sepa los problemas que puede enfrentar en adelante y que esté preparada.</p>
--	--	---

<p>2. El problema de la admisión</p>	<p>A. Objetivo</p>	<p>E.1: De nuestra prueba especial de ingreso, es la clásica de actuación post movimiento, compuesta por una comisión de tres profesores en un proceso que dura sumamente automatizado 20 a 25 minutos donde el profesor que está dirigiendo la clase, esta pre evaluando y los profesores que están observando están evaluando de manera simultánea, entonces en términos prácticos el estudiante postulante pasa sobre las tres fases lo más rápido posible la malla regular de la escuela que es una actuación de voz y movimiento en base a un trabajo de improvisación en las tres, eso estamos hablando de lo en vivo, este año fue telemáticamente ya es otro campo alucinatorio.</p> <p>Después hay una entrevista personal que es el segundo proceso para ver los intereses porque creemos que también es muy importante la prueba en el sentido de conocer a ese postulante y conversar sobre sus sensibilidades y que tan cerca percibe el teatro sobre su vida</p> <p>E.2 y E.3: Se realizan, yo diría que desde siempre.</p> <p>Si, yo también creo. Con distintos criterios</p> <p>Aunque no tengo un registro anterior a cuando yo llegué y, particularmente, al momento en que empecé a trabajar dentro de este equipo de dirección. Por lo tanto, no podría asegurarlo, pero me imagino que si dentro de los criterios, claro son más o menos como ya comunes dentro de y hubo un año, me atrevería a decir que promovido por el Hugo, en su calidad de Director, hicimos un proceso de aproximación que no fue selectivo, entonces hubo algunas instancias donde los postulantes se acercaron, hicimos algo parecido a lo que hacemos hoy en día como taller, pero no hubo selección y ahí era como quizá un momento donde estaba muy en pugna esta cosa como del sesgo de las admisiones, de la PSU, que se yo y frente a eso se tomó esa opción. Pero, después, durante ese año hubo mucha deserción, también.</p>
--------------------------------------	--------------------	--

	<p>B. Cambios históricos</p>	<p>E.4: lo que nosotros buscamos identificar en la prueba de admisión fundamentalmente y buscamos evaluar son aquellos aspectos que no están contenidos en una prueba estandarizada como es la PSU, entonces si me preguntas que busca una prueba de admisión, es poder identificar aspectos que nos permita de los doscientos cincuenta postulantes generar aproximadamente, un promedio dependiendo de los puntajes y resultados una lista de cien, si, que puedan postular a la carrera pasando por la PSU y dentro de esos cien y eso se centra fundamentalmente el pesquisar disposición al aprendizaje que no son pesquisada mediante una prueba estandarizada como la PSU.</p> <p>E.1: Si, modificaciones... la última modificación fue el 2019 – 2020 puede ser, sobre todo porque justamente el ministerio de educación pidió que las carreras de las universidades estatales, que hacen pruebas especiales de ingreso especificarán cuáles son sus instrumentos de evaluación y criterio. Sobre eso fue un estudio super acabado desde que perspectiva y para que, es la clásica, súper fome, instrumento, rúbrica, porcentaje tanto del proceso de entrevista que es lo que se va a preguntar y se va a medir, como en el proceso de lo práctico que es lo clásico de las pruebas de las especiales de las escuelas.</p> <p>Son modificaciones a precisar los criterios de una manera más objetiva, y tratar de ser lo menos o lo más inclusivos dentro de lo que permite un sesgo de la prueba y hacerse la pregunta también, eso nos llevó a reflexionar como consejo de profesores y profesoras de una manera muy profunda respecto a la pertinencia de la prueba o no. Y de hecho en esa reunión estaba en la mañana, respecto a la admisión 2021 y que va a pasar con la admisión 2022.</p> <p>E.2 y E.3: Claro, puede haber sido tu generación o puede haber sido la anterior o la posterior, no recuerdo exactamente, porque claro siempre ha</p>
--	------------------------------	---

		<p>habido esta intención de hacer una prueba que no sea como la cosa donde te ponen un número aquí con rayas y una escena y estás así como muerto de miedo, pero no recuerdo exactamente cuál fue el año en que fue más radical porque hubo uno donde fue más radical y claro pasó que después, bueno para lo chiquitita que es la escuela, hubo harta deserción y, entonces, como que pensamos que era bueno poner en valor algunas cosas y ahí reformulamos las pruebas donde más que el énfasis en las clásicas cosas de si estoy bien o estoy mal, que siempre es pertinente y es legítimo mirar aquello, pusimos la atención también en trabajar en equipo, en escuchar dinámicas, en poder como hacerse parte de una situación colectiva y empezamos a ponerle puntaje a ese tipo de cosas, en cómo alguien resolvía creativamente una situación aunque no tuviera como los dominios, no hay potencial de aprendizaje y eso respecto de esta necesidad de establecer un universo admisible porque si no, a ver ¿cómo decirlo? es complejo, porque de pronto, claro, si lo dejáis demasiado abierto puede entrar alguien que no tenga ninguna conexión con el estudiar teatro y le quita un espacio al que si la tiene y lo necesita y lo desea profundamente, entonces, en relación a eso, establecimos ciertos criterios para poder identificar como gente que estaba un poco más en sintonía con lo que era estudiar teatro y otros que en realidad quizás estaban en una búsqueda muy periférica.</p> <p>E.4: Teniendo en cuenta que no sólo viví un proceso de innovación curricular que empezó el 2014 como como comisión, terminé su proceso de formulación en el 2017 y de 2018 estamos con malla nueva. Y esa malla de ninguna manera. Plantea una modificación al modo casi histórico de formación actoral bajo la lógica de la Academia moderna y porque voy comprendiendo como al momento de cambiar como el plan curricular, el plan de admisión también se modificó acorde a ese plan que se estaba adaptando, cierto, y modificó antes, precisamente porque lo que buscábamos era</p>
--	--	---

	<p>C. Cuestionamiento actual</p>	<p>empezar a dialogar de a poco con procesos que pudieran tener una mayor transparencia respecto de sus criterios de evaluación y de su justificación.</p> <p>E.1: Haber voy a empezar como desde la segunda pregunta, creo que los procesos de admisión más o menos generales están quedando como procesos anacrónicos, procesos que no están hasta el momento, no quiero decir que no lo hagan, procesos que no están recogiendo el guante de las transformaciones integrales que está teniendo la humanidad y este país, según nuestra perspectiva sobre todo en la perspectiva de la inclusión. Inclusión hasta el sentido filosófico de la palabra, que es ser inclusivo hasta el momento y esta era la discusión que teníamos al interior, ¿somos realmente inclusivos? O ¿Solamente con las, les, los somos inclusivos? O ¿Solamente al tener una bibliografía con perspectivas de género somos inclusivos?</p> <p>Entonces es mucho más complejo que esto, de hecho, es una pregunta que yo les devolví a la escuela de teatro de la católica, porque de hecho fui como evaluador de su acreditación, decía lo mismo, además la católica tiene un organismo como las universidades estatales lo tienen, en ese sentido tienen razón, tienen política de inclusión. Yo creo que la política de inclusión que no tienen es él, las, los, les, lo que tienen es con movilidad reducida, realmente hay políticas de discusión en eso, entonces en ese nivel creo que las escuelas de teatro están quedando un fuera, hay que preguntarse sobre ese modelo.</p> <p>La escuela de teatro de la Universidad de Valparaíso el próximo año lo más probable es que cambie paulatinamente o radicalmente, como en una primera, segunda y tercera etapa su prueba de admisión porque creemos que es una prueba que no recoge el universo conceptual de la inclusividad, también hay que preguntarse si</p>
--	----------------------------------	--

		<p>estamos preparados para esto, eso es super complejo, podemos decir si somos super inclusivos, pero no podemos traer una persona movilidad reducida,</p> <p>E.2 y E.3: Yo creo que creatividad, que sea una persona creativa, que sea una persona energética que parece poco pero en realidad es mucho, estoy siendo super concreto las cosas, por ejemplo, que yo me fijo, que pueda seguir instrucciones y como dice el Jano, que pueda vincularse con un grupo y generar un trabajo en común y eso es hartito, porque requiere hartas habilidades que tienen que ver con saber escuchar, con saber organizarse en distintos roles quizás dentro de un grupo, con aportar, con ser asertivo/asertiva, con no ser impositivo al querer que se haga solo mi idea, un hacer avanzar con darse cuenta que queda poco tiempo y que no nos podemos quedar pegados en un punto, hay muchos elementos que tienen que ver, básicamente, con eso con el trabajo en equipo y también uno busca mirar, encontrar algún momento de creatividad también, o sea que se note en un segundo que ese estudiante tiene una mirada particular respecto al arte, eso también es importante para mí por lo menos.</p> <p>Y yo, me atrevería a sumar a eso que quizás lo que buscamos a través de ello, en el fondo, son esas personas que pueden establecer una mínima coincidencia entre la declaración de quiero estudiar teatro, el enunciado quiero estudiar teatro, el teatro es mi vida, porque esas son las cosas que uno dice cuando entra a la escuela de teatro, esto es lo más importante para mí, me enamoré del teatro y ya okey, vale, te creemos por cierto, pero ver en la práctica señales de que eso tiene una posibilidad cierta de suceder, entendiendo que la carrera te va a estrujar en algún momento, no es un taller en donde todo el mundo tiene derecho a desplegarse como quiera y el taller se va a amoldar un poquito a esas posibilidades. La carrera, si las experiencias están llenas de habilidades blandas, como dice Cristian y hay ciertas posibilidades como de</p>
--	--	---

		<p>adecuarse a los grupos, pero el saber te va a demandar, te va a exigir, te va a poner en aprieto, te va a obligar a leer, te va a obligar bla bla bla, entonces se necesita cierta convicción, no solo en el enunciado sino en todo aquello que ha nombrado Cristian muy bien para hacerlo más evidente, más nítido.</p> <p>E.4: A ver, la importancia que tiene fundamentalmente es que. Es que en lo que nosotros recibimos casi todo lo año. A la fecha tenemos tantos datos del 2014, la fecha de un promedio de los ciento cincuenta aproximadamente postulante todos los años y nosotros tenemos 25 cupos y. Y bajo la lógica de una facultad de arte donde nosotros enseñamos dentro del departamento de teatro, es decir, dentro de la disciplina teatral, un aspecto que es la actuación teatral y esa formación exige buscar estudiantes que claramente a través de su proceso escolar no han tenido este tipo de experiencia. Una educación centrada fundamentalmente en exigencias corporales, en la integración problemática de la teoría, en procesos corporales, en el cuerpo, en la actuación.</p>
<p>3. Cuestionamiento de los límites en la disciplina teatral</p>	<p>A. Cuerpo del actor</p>	<p>E.1: Cuáles, perdón yo soy profesor de movimiento y de actuación y mi Performace y mi trabajo práctico- teórico tiene que ver con el cuerpo.</p> <p>Me está haciendo tres preguntas porque la misión y la visión son nociones super diferentes, el perfil de egreso es otro que lo puede ver en la página web y el perfil de ingreso que también deberías visitarlo en la página web, de las escuelas como paragua esas mismas de la universidad porque recuerda que en las escuelas de teatro están insertas casi todas a excepción de Fernando González y Gustavo Mesa, dentro de universidades eso es lo primero, están dentro de un paragua institucional que es bien contradictorio porque quizás en realidad las escuelas de teatro deberían estar dentro de un</p>

		<p>conservatorio y no dentro de una universidad, ese tema es más complejo, nos podríamos ir a almorzar y conversar aquello sobre la formación.</p> <p>Me parece que sigue siendo muy amplia tú pregunta, a modo personal ni a nombre del equipo de docentes ¿Cuál es el prototipo? Ojo con la pregunta que puede ser capciosa, es un cuerpo canónico que puede ser racista, yo te puedo decir que los hombres, tienen que medir 1,80 y tienen que ser un poco rubio y las mujeres tener el abdomen plano y fortalecido el poto, te estoy inventando, no po... no hay, es cosa de ver un elenco de la vida no sé cómo ese Thrones el actor bajito de barba es Peter Dinklage y otro como Romeo Catellucci, trabajan con deficiencias corporales, en realidad no trabajan con actores, la performatividad ingresa para romper ese discurso canónico del prototipo.</p> <p>Yo te podría decir que para ser actor no necesitas estudiar teatro.</p> <p>Es como la diferencia entre el arte y la artesanía, ahí lo que pasa es una formación que al final tendría que empezar con una pregunta el estudiante a resolver en todo el tiempo de su formación y te da un instrumento crítico reflexivo respecto a las fuentes que provienen de la academia hacen a ese artista integral, mucho mejor seguramente que muchos que no han estudiado.</p> <p>E.3 y E.4: Es que, si lo miras desde esa perspectiva más clásica, claro es un cuerpo que tiene de manera evidente, si, las condiciones -camino andado- claro camino andado, las condiciones para enfrentar ese proceso hacia el virtuosismo. El virtuosismo, es como dice la palabra aquello que se centra en las virtudes, entonces es un alguien que puede dar cuenta de muchas virtudes respecto de aquello que la profesión exige, en este caso mucho dominio de su propio cuerpo y mucha capacidad de ponerse en infinidad de situaciones y complejidades</p>
--	--	--

	<p>B. Comprensión</p>	<p>diferentes respecto de cómo se actúa un tipo de teatro y otro etc, etc. Entonces en ese contexto, alguien con tus rodillas, por ejemplo, no cierto, claro, perfectamente desde ese sesgo podría no va a dar el ancho, va a llegar un momento en que, ese sesgo ha estado presente para todo en algún momento, es como pasado incluso respecto de las opciones de género sexuales como si, pero nunca va a poder actuar Hamlet ¿me entiendes? estaba para efecto de todo aquello que tuviera participación en alguna medida en el fenómeno y eso ha ido cambiando, porque nuestra manera de mirar el fenómeno ha ido cambiando y a mi juicio, para bien.</p> <p>E.4: Hay una cuestión que es super compleja, donde institucionalmente no hay una expectativa declarada ni esperada desde el punto de vista del cuerpo y eso es así institucionalmente no hay, ni declarado ni explícito respecto el cuerpo.</p> <p>Por práctica quizás o por un estado del campo cultural, por estrategia de validación de medios, por muchas razones muchas veces se especula de un tipo de cuerpo en particular y en ese sentido la universidad no ha estado ajena de idealización corporal que existe en la misma sociedad, sin embargo, dicho eso en la innovación curricular es mucho más fácil, que el cuerpo del actor y de la actriz, es la plataforma de creación del actor y de la actriz, es un problema del actor y de la actriz no de la institución.</p> <p>E.1: No sé cómo esa persona al interior de lo colectivo va a ser discriminado o no por sus compañeros, un encargo hágame una secuencia de 5 movimientos cada persona tienen que moverla en el espacio hacia delante y hacia atrás en parejas, y si el cabro no quiere trabajar con la persona que tiene problemas de movilidad, tampoco la puedes obligar y sales cero, cuando le pregunte a la católica oye ustedes no tienen claros los conceptos de inclusividad, me dieron varias respuestas champurreadas pero hubo una que me llamo la atención, que también es verdad no para justificar la pregunta ¿Cómo vamos a</p>
--	-----------------------	---

	C. Salud mental	<p>mandar a alguien a mundo laboral tan deficiente? A duras penas nosotros estamos tratando de subsistir en un entorno laboral muy pequeño, que además tengamos que hacernos cargo y formar actores y actrices con los problemas que estamos hablando</p> <p>E.2 y E.3: Cuando tú vas a la malla y lees la declaración de la escuela, es brígida, o sea, artistas comprometidos con su momento con el saber de la época.</p> <p>Capaces de leer el contexto e interpretarlo y proponer a la cultura, a la sociedad y a la r... ¡qué se yo! o sea y eso es lo que queremos hacer.</p> <p>Resulta que hay algunas discapacidades porque hemos hablado ya de la física, que para mi gusto son las menos, menos invalidantes para ser un artista, pero las cognitivas, por ejemplo, esas son heavy y por eso es que te digo, el gran paraguas, el gran paraguas de la diferencia es tan grande, es tan gigantesco que cuesta mucho como decir vamos hacer inclusivo, así como a secas.</p> <p>E.4: El teatro siempre ha tenido una participación heterogénea, nosotros evaluamos un cuerpo independiente de que tenga dificultades.</p> <p>Ahora va a depender de la dificultad que ande en silla de ruedas, o que tenga un problema de movilidad, parálisis de cierta parte del cuerpo y le pedimos que ocupen cierta parte del cuerpo donde vamos a evaluar ciertas premisas, ahí van a saltar los problemas, y ahí van a saltar las alarmas, de estos otros cuerpos y si tenemos la capacidad de trabajar así, el cuerpo perfecto es una estandarización la cual debe movilizarse por la inclusión.</p> <p>E.1: Hoy día nosotros tuvimos una admisión y de 80 postulantes reprobamos a una y eran buenos todos los demás dentro de un nivel estándar y la persona puede decirse que discriminamos, pero ella dijo menos mal porque</p>
--	-----------------	---

		<p>la prueba práctica, como la entrevista la sentimos medicamentada, efectivamente estaba saliendo de una clínica de rehabilitación se declaró adicta y bipolar entonces no la dejamos porque no iba a cumplir con ninguna, no estaba en la tierra cuando hablaba, eso también pasa entre todos, no sabes lo sensible que son las escuelas de teatro, una persona que de repente está más salida del eje puede dejar términos grandes el caos por sus problemas emocionales.</p> <p>Ella estaba saliendo de una clínica psiquiátrica, mira yo trabaje en una clínica psiquiátrica para adictos, trabaje ahí como 15 años, ella dijo no ya no estoy bien, lo hice a propósito que estuvo en rehabilitación por 8 meses por una adicción, estoy rehabilitada absolutamente, no le preguntamos qué adicción era, primero un adicto es para toda la vida, como yo, yo fume toda la vida y deje de fumar en febrero, pero eso no me hace decir que yo ya estoy bien, es un trabajo de día a día, entonces uno comprende que es una pega que lleva años 8 meses es muy poco, y su bipolaridad con los medicamentos iba a accidentarse, iba a chocar con las paredes, que se yo.</p> <p>E.2 y E.3: Es un problema que es absolutamente multifactorial, o sea no es solo que la persona se tenga que adaptar, no es solo que el docente se tenga que adaptar, sino que también el grupo se tiene que adaptar. Además, tú no puedes llegar y decir: chiquillos viene alguien diferente, no se puede hacer eso, porque es discriminatorio. Tú no puedes decir: oye trátenlo y esa persona va a entrar a un universo donde algunos van a querer trabajar con esa persona y otros no.</p> <p>E.4: Hay un principio dentro del marco formativo de la universidad, la medida de la formación es el estudiante no un abstracto, es completo, por lo tanto, es la persona con su complejidad física, biológica, psicológica, social, cultural, económica, por lo tanto, ese es un mandato en términos institucionales, si hay</p>
--	--	---

		<p>alguien en silla de ruedas como condición, tú evalúas en lo que pueda hacer o no, en esa condición, tú no evalúas como una persona que no tiene silla de ruedas, porque sería totalmente impropio. La medida de la formación es la persona y en ese sentido el aprendizaje tiene que estar centrado en un proceso de construcción con la persona.</p> <p>Esa persona no está aislada, por lo tanto, hay que trabajarlo por los medios, que sepa los problemas que puede enfrentar en adelante y que esté preparada.</p>
--	--	--

Fuente. Elaboración Propia.