

Creación Teatral, Investigación y Pedagogía.

Fernando Vidal

Decano y docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali; dramaturgo y director teatral. Miembro del Consejo Nacional de Cultura.

Ponencia para el IV Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro - Instituto de Bellas Artes - Ciudad México 2002

El arte teatral en Colombia ha dado, durante el último siglo, una importancia fundamental a la formación actoral y a la sistematización de la puesta en escena como escritura autónoma, que requiere precisar una partitura de la acción dramática en el devenir de un espacio/tiempo discursivo, el “real” del acontecimiento de la representación y el “ficcional” de lo representado. Una reflexión permanente en torno al hacer durante la función teatral, en torno a la vivencia comunicativa entre los actores y las actrices con cada espectador, con los espectadores, en el suceso presente y fugaz de la representación.

El espacio escénico ha sido en este período de vanguardismos y rupturas, un ambiente propicio de exploración y desciframientos, que ha gestado un corpus conceptual desde lo específicamente creativo, desde lo pedagógico y desde lo productivo, como tres líneas que se articulan y no son posibles de separar

o eliminar del proceso, pero sí de distinguir y aislar como instancias y dimensiones de lectura y reflexión, son tres líneas de enseñanza-aprendizaje del hecho teatral convergentes-divergentes, líneas que deben consolidarse en el marco de las escuelas de teatro.

Las escuelas están abocadas a realizar un énfasis en el saber-hacer, pero también en el saber para qué y cómo se hace por parte del director, del actor, del dramaturgo, a configurar un saber pedagógico de la creación en la escena.

Para cumplir con este propósito las escuelas de hoy deben enfrentar tres retos: Establecer su relación con el contexto, reflexionar sobre sus espectadores y en tercer lugar pensar su labor como ambientes de aprendizaje escénico. Observemos cada uno de estos aspectos:

1. La relación con el contexto

Una escuela de teatro se constituye en un espacio en el que no sólo se aprende una psicotécnica que aporta un desarrollo instrumental para saberse expresar, sino también unas herramientas

conceptuales y metodológicas para explorar y descifrar el contexto en el que se desenvuelve, que le den sentido a la creación teatral como acontecimiento artístico.

Actualmente la teatralidad se ha ido configurando en torno a la lectura del hombre contemporáneo, bastante desencantado de los heroísmos, anónimo y entrelazado en una intrincada red de tensiones sociales, buscando sus propios sentidos colectivos y personales de pertenencia, en medio de la perplejidad y la simulación que fragmentan los sentidos y los multiplican. Por el psicoanálisis sabemos que la persona no es una entidad estable y coherente, y más aún, que puede suscitar expectativas de conducta, pliegues de la personalidad que son desconocidos hasta que un suceso las provoca.

En medio de un contexto urbano que mediatiza las relaciones, aún en el campo más alejado, las nuevas tendencias

teatrales acuden a la exploración y el desciframiento de esos "pedazos de

realidad" que observa, desarrollando la capacidad de lectura de esos contextos para arriesgarse a investigar en equipo, para llegar, en suma, a la construcción de personajes que el actor vivifica con su cuerpo. "Las tan buscadas relaciones entre la estética y la vida social, al menos en lo que concierne al teatro, pasan por el juego del actor y su capacidad de manejar fuerzas sociales que ofrecen a los hombres una imagen del hombre que no pueden formular, perdidos como están en la "anarquía del claroscuro" de la vida cotidiana y de los que "respiran vagamente en la oscuridad": el trabajo del actor es un ejercicio de apropiación individual de la sustancia social..." (Jean Duvignaud, *El Actor*, bosquejo de una sociología del comediante. Taurus Ediciones, Madrid, 1966)

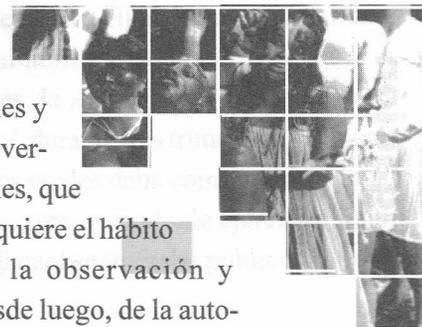
Un actor inscrito en una realidad compleja y múltiple, como es la ciudad contemporánea, con sus pliegues y fisuras, con su alta pérdida de humanidad como pegante de semejanza en medio de tanta diversidad, un actor y una actriz en estas circunstancias actuales, es un lector de lenguajes ver-

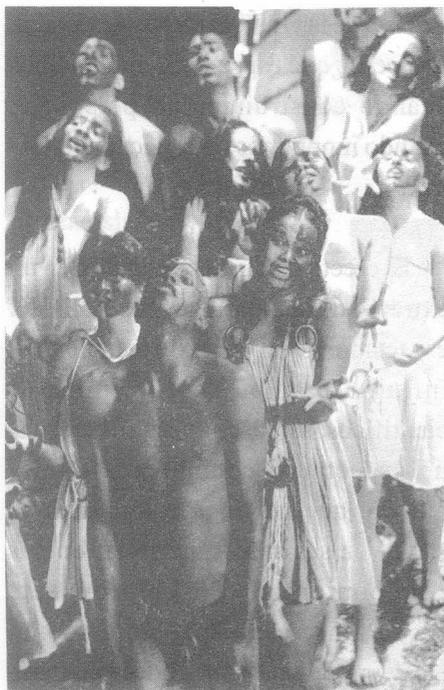
bales y no verbales, que

adquiere el hábito de la observación y desde luego, de la auto-

observación, que desarrolla una sensibilidad para percibir estímulos y memorizar experiencias sensoriales que le permitan modular su gama gestual, a través de un entrenamiento de su corporalidad, de sus sistemas sensoriales, perceptivos, imaginarios, lógicos y racionales. Es ante todo, un ser humano que aprende y experimenta en el espacio escénico para su propia evolución, que sigue siendo capaz de darle forma a sus deseos, antes que los deseos logren borrar la ciudad o sean borrados por ella, como lo afirma Italo Calvino, acerca de las ciudades sutiles, en su libro "Las Ciudades Invisibles."

¿Cómo pensar una escuela de formación de actores y de actrices? ¿Encerrada en sí misma? ¿O en interacción con los contextos en los cuales se desarrolla la actividad teatral, con los cua-





▲ Obra: «¿Quién no Tiene su Minotauro?»

Foto: Víctor Hugo Henao

les dialoga? ¿Es solamente un espacio para instrumentar a unas personas que se plantean una opción profesional? ¿O es también un lugar para plantearse ese diálogo con el público, objetivo final de ensayos y entrenamientos?

Claudio Girolamo, el maestro chileno de dirección lo manifestaba de esta manera en el Taller Nacional de

Dirección Escénica que convocó Colcultura en 1994:

“... Lo importante no es la ruptura, sino el recobrar para la sociedad ese poder de asombro. Cada teatrasta tiene su manera para plantearlo. Creo que la ruptura violenta es más fácil, porque produce un rechazo y el rechazo nos hace sentir muy bien, nos hace sentir por encima de la comunidad. Me rechazan porque no me entienden; y la gente que no es entendida finalmente se siente muy genial. Yo hago teatro para que la gente me entienda lo que quiero decir, no para que no me entienda.”

Es cuando el teatro hace una apertura a la mirada transdisciplinaria, y dialoga con otros conocimientos que le permiten salirse de la interpretación de modelos preestablecidos, como la tabla de poses estéticas de los sentimientos humanos de la escuela romántica francesa, que le permite al actor tener un asidero material para su creación en la escena, un material más concreto que los huidizos y antojadizos sentimientos, convertidos

en poses modélicas, las bellas artes. Algo tan esencial para el ser humano, sus sentimientos, son abordados por el actor como material para ser procesado como tempo, como animalidad, a través de estímulos certeros para dibujar marcas del gesto y su desplazamiento, en la huidiza memoria.

Como lo insistía Stanislavsky, un material que en el caso de las artes escénicas pasa necesariamente por la corporalidad del actor como persona y del actor en la construcción del personaje, tal vez una de las paradojas del arte y el oficio de la actuación, la tensión actor/personaje.

No es posible la formación actoral sin plantearse el tipo de teatralidad que corresponde a una visión del mundo, de un abordaje del personaje como “espejo de la realidad.”

2. La relación con el espectador

El espacio escénico como ambiente formativo, es posible si es propicio para desatar procesos participativos de exploración, desciframiento y

construcción de un texto dramático para convertirlo en acción y articularlo con los lenguajes del montaje. Hay una intencionalidad o efecto de interacción con el público: conmoverlo o provocarlo o divertirlo o... tal vez, una cierta mixtura de los tres, que siempre se encontrarán con su obstáculo supremo a superar, el aburrimiento. Bien se dice por los pasillos de las salas de teatro, que las asentaderas son las indicadoras del goce o el aburrimiento en una función.

La conceptualización estética ha desplazado su atención hacia los efectos de recepción del espectador-lector, sobre su capacidad creativa, que lleva a la producción de obras porosas, fragmentadas, inacabadas, que faciliten la complementación, la fuga por los intersticios, por los agujeros negros de la representación simbólica, la posibilidad de propiciar lecturas y escrituras múltiples.

Se ha enfatizado en una teatralidad que provoca, conmueve o divierte, en una teatralidad que sucede como tal en el encuentro con el público, para

quien, básicamente, se dirige el trabajo del ensayo, del error, de la puesta en escena. Hay en el imaginario individual y grupal del equipo, en este proceso creativo, un espectador ideal que lo activa, así no seamos conscientes de este fenómeno, y hacia quien va dirigido el efecto comunicativo que se pretende transmitir. El espectador implícito en el acto de creación.



Imagen: la calle de la gran ocasión

Como lo aclara el dramaturgo José Sanchís Sinisterra, este espectador implícito es “un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra. Podría incluso ser definido como personaje cómplice, imaginado por el autor al otro lado del proceso comunicativo que su texto pretende instaurar” (Espectador real y espectador ideal,

Revista de la Universidad de Antioquia) Es decir, ¿qué espectador imaginamos cuando construimos un personaje, cuando montamos un espectáculo teatral?

El efecto de distanciamiento, en un extremo de la polaridad, nos habla del espectador de un contexto tecnológico, influido por los descubrimientos científicos, así no conozca sus teorías, un espectador comunicado con el mundo, que no traga entero aunque cada vez sea más superficial en sus conocimientos. En la propuesta brechtiana, ese espectador, como partícipe de una comunidad, advierte en el personaje la representación de un gesto social, que lo enfrenta a conflictos generados por divergencia de intereses, que se evidencian a través de la diversión como entendimiento de lo que pasa en un momento del devenir histórico, pero leído con extrañamiento, alejándose, aplicando el efecto de distanciamiento. En esa vía de construcción escénica, la analogía es el camino de exploración del actor, su herramienta de indagación: “¡Lo familiar, encuéntralo extraño!

¡Lo habitual, encuéntralo inexplicable!” dice uno de los personajes de Bertold Brecht en su obra, “La excepción y la regla”.

Stanislavsky,- en el otro extremo la polaridad, descubre que el cuerpo tiene sus razones que la razón sólo puede comprender por un análisis activo, en procesos de lectura y desciframiento posteriores a la indagación en escena, de tal suerte, que la construcción del personaje es un proceso en el que el actor va ganando conciencia de la ficción, del artificio, del sí mágico, activando en él su capacidad asociativa, (la memoria afectiva) como estímulo para la elaboración de los gestos que correspondan a la evolución de la historia, al desenvolvimiento de la acción dramática. Un superobjetivo amarra la significación de la puesta en escena,



generando reacciones de identificación/rechazo, como activación de emocionalidades en el espectador mediante efectos de identificación, quizá catárticos. Entre estas dos polaridades, se mueve todo el campo de la recepción del espectador que se convierte en el depositario de los sentidos de construcción / desconstrucción.

Ahora bien, al hablar de los espectadores, nos referimos a actores sociales de alguna ciudad, más o menos compleja, que se caracteriza por la heterogeneidad de ofertas y demandas culturales, por la complejidad de relaciones, intereses y tensiones dispares, influidas por mezclas de tradiciones populares, tendencias culturales y artísticas y las ondas y modas masivas, un espectador mediatizado por lo urbano. Lo aclara Néstor García Canclini refiriéndose a

la noción de público, que él considera peligrosa si se la mira como un conjunto homogéneo de comportamientos constantes:

“La estética de la recepción cuestiona que existan interpretaciones únicas y correctas, como tampoco falsas, de los textos literarios. Toda escritura, todo mensaje está plagado de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca sentidos inéditos.” (Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, México, 1989.)

3. El actor y los ambientes de aprendizaje

¿Qué es lo específicamente teatral? En el escenario, el cuerpo del actor, de la actriz, es el instrumento de expresión, la presencia y la vivencia, es el centro y residencia de una paradoja sobre la que oscila el proceso creativo, es un instrumento que no puede separarse del instrumentista, un instrumento que se puede preparar y afinar para desempeñarse en el espacio /tiempo de la creación teatral.

En contraposición al cuerpo cohibido, el cuerpo del actor debe aprender a ampliar su conciencia perceptiva, su capacidad de observar al acecho, sin intimidación pero sin violencia, su capacidad de escuchar las gamas de la voz del otro en el arco iris de sentidos encontrados, advirtiéndolos sus musicalidades, su capacidad de contenerse en una quietud alerta, dispuesto a pasar a un estado extremo, a saltar a otra reacción súbita, como puede ser de súbita una reacción cotidiana, pero en un proceso consciente de desmontaje y reelaboración escénicas, aquella elaboración que deviene lenguaje artístico, que puede ser repetido sin perder frescura.

Todo está mediatizado por la sinceridad del actor, su saber y querer estar allí, en la escena, con la concentración y entrega en sus acciones dentro de la partitura del montaje, que él ha construido durante toda la fase de ensayos y errores y afinamientos, para encontrarse a sí mismo en el papel. Stanislavsky en sus reflexiones finales en torno a las acciones físicas, ve al

actor como artista en el momento que pone de sí a las circunstancias dadas por la obra, para construir una ficción incorporada:

“El arte comienza en el momento en que el personaje desaparece y queda el “yo” circunstanciado por la pieza. No lograr esto significa perderse a sí mismo en el papel; es decir, mirar el papel como una cosa extraña, limitarse a copiarlo.”

Las investigaciones en torno al trabajo del actor, y sobre todo, su sistematización y socialización, nos permiten contar con un material teórico-práctico para el aprendizaje, en un proceso constante de ensayo-error, de indagación, de exploraciones y desciframientos, de búsquedas.

Es un hacerse permanente que decodifica y codifica, para dar vida a ficciones, que se construyen como tales desde la vida misma del actor y la actriz, pero en un proceso de ocultamientos y veladuras.

Toda creación es el resultado de múltiples sesiones de ensayos, errores y ajustes.

La creación es una constante indagación en torno a lenguajes, significados, contenidos corporales, lo que se hace y el efecto que se produce, la relación entre el texto escrito, la representación y los espectadores, para volver al texto, para procurar captar su espíritu y facilitar al público su com-

Obra: «La calle de la Gran Ocasión» ▼
Foto: Perucho Mejía



preñión. Es la respuesta a la pregunta por la esencia ¿Qué es lo que deseo mostrar? ¿Por qué deseo mostrar esto? ¿Cómo lo logro de la mejor manera?

Es necesario el impulso de una investigación académica que se ocupe de los procesos cognitivos inmersos en el acto creativo, de los problemas de la enseñabilidad del arte teatral a partir de la educabilidad artística propia del sujeto humano, de allí que sea necesario diferenciar las líneas de investigación que creemos deben desarrollarse para aportar a la formación de actores y actrices que puedan también constituir ambientes de aprendizaje del hecho escénico teatral.

Para el Instituto Departamental de Bellas Artes “La investigación se concibe como un momento del proceso curricular. El momento investigativo es un componente de la relación pedagógica en tanto el docente y el estudiante, en el momento de formular una hipótesis, se plantean una opción cognitiva y a su vez se proponen caminos y opciones de elección; el estudiante no tiene un postulado claro de certeza, debe elegir y en ese caso debe plantearse preguntas investigativas básicas. En el proceso de formación artística aparece de inmediato la investigación. se introduce desde la formulación de un problema que el estudiante y el maestro deben asumir desde el comienzo”.

“Fundamentos conceptuales - Arte, Pedagogía. Cultura” del Proyecto Educativo del Instituto Departamental de Bellas Artes.

Al interior de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes —

Cali, la propuesta de investigación para la creación ha permitido hacer de cada montaje un ambiente de Aprendizaje Escénico, que articula creación teatral, investigación y pedagogía. Referencio dos ejemplos:

La indagación en torno a la polisemia del texto dramático adelantada para el abordaje de la obra: “Escena para cuatro personajes” de Eugene Ionesco, que posibilitó la creación del espectáculo teatral ‘3 X 4’ DE IONESCO”, en el cual, sin alterar una sola frase, el contexto y la simbología de cada escena, se hacen tres versiones divertidas de la obra, por el desplazamiento situacional y por el cambio de identidad de los personajes.

La exploración sobre la imagen teatral, a partir del concepto de lo performativo. sugeridas para el montaje de “Paisaje con Argonautas” de Heiner Müller, produjo un trabajo escénico llamado “La Sangre o la Piedra”, pieza fragmentaria sobre el ser y la guerra dirigida por Hoover Delgado, quien lo explica así: inspirada

Obra: «Nocturno para Laura F» Foto: Perucho Mejía



en los textos de Heiner Müller, “La sangre o la piedra” muestra al escritor de periódicos que redacta la crónica diaria. Esta vez es la historia del director del asilo y del grupo de internas a su cargo, pero la noticia nunca saldrá de su cabeza. Fragmentada, sin ilación, astillada en una prensa, la historia se reduce a la transcripción de un drama turbulento que lleva al escritor a borrar de un trazo la noticia y a borrarse él mismo.”

Algunos de los procesos de puesta en escena, como experiencias pedagógicas se han quedado en la memoria oral de sus participantes y no han sido pensados ni elaborados desde este saber pedagógico o desde los aspectos facilitadores del aprendizaje del arte teatral, por ello en los últimos años se ha dado especial importancia a la realización de trabajos de sistematización, de los cuales hemos producido la Cartilla “La Danza como entrenamiento actoral” sobre la enseñanza de las técnicas de la danza moderna aplicada a la formación de

actores, y el texto “Elementos básicos de actuación, de lo cotidiano a lo teatral” en fase de organización como documento publicable.

Nos enfrentamos a una escuela activa y vigorosa que se plantea no sólo el problema del aprender psicotécnico,

sino también el qué y para qué aprender en el contexto de una realidad convulsionada y cambiante, que se desenvuelve entre la incertidumbre de un futuro promisorio y las pequeñas certezas que nos arroja el presente, las gratificaciones de lo cotidiano. Estamos tratando de comprender y enfrentar los retos que a las escuelas de teatro, la contemporaneidad nos está planteando.

Obra: «La Casa de Bernarda Alba» Foto: Jhon James Urnego ▼

