

Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

REFLEXIONES ACERCA DE LA PROBLEMÁTICA EN LA ENSEÑANZA DEL TEATRO

Por: Jorge Prada

*Director Artístico del Teatro Quimera.
Investigador y escritor teatral.
Miembro de la Asociación Colombiana de
Crítica e Investigación Teatral-ACIT- y del
Consejo Editorial de Gestus.*

Después de varios años de experiencia en la enseñanza del teatro en algunos centros, surge la necesidad de reflexionar sobre los distintos aspectos que implica esta práctica creadora y pedagógica y, de los posibles cambios o ajustes a los programas existentes para que abran una serie de alternativas que dinamicen este proceso didáctico y formativo.

¿Qué se enseña?

La relación que se impone necesariamente en la academia, maestro y alumno, plantea inicialmente dos interrogantes: ¿Qué se enseña y qué se aprende? Los especialistas de las academias están convencidos de que se puede dar saber y belleza a todo el mundo prácticamente, pero no es posible dar talento. El talento sólo parece que no es suficiente. Talento sin responsabilidad, talento sin ética, y talento ausente de reflexión y de actitud crítica de su entorno, de las tensiones y contradicciones de un mundo que está muy lejos de ser un lugar realmente habitable para el hombre. Y si tenemos un artista con talento, pero sin responsabilidad alguna con su arte, ¿qué podremos esperar?

Umberto Eco, el gran novelista y semiólogo italiano, sostiene en su teoría de “*Apocalípticos e Integrados*” que el artista no debe perder nunca su rebeldía, habitar el mundo pero al mismo tiempo distanciarse para criticarlo. El día en que el artista se integre automáticamente a su medio, que su pensamiento se convierta en lineal, que abandone su indocilidad, y sus ideas se envanezcan, ya no tendrá nada que expresar, no deseará ni soñará otros mundos, otras utopías. ¿Qué podríamos esperar de un artista teatral, en este caso que nos ocupa, que construye y entrega imágenes a unos espectadores sin un punto de vista crítico y profundo? En forma permanente estamos frente a esta clase de imágenes donde en lugar de plantearnos preguntas, pretenden seducirnos al mundo de lo superfluo, a las vulgaridades y baraterías que impone cada día la peste del mercantilismo que estamos viviendo en el arte.

En otras palabras, el artista no puede ser neutral en un mundo donde el ochenta por ciento de las personas mueren de hambre, donde se asesina simplemente por nada; sus imágenes creadoras, entonces, deben intentar un futuro, dejarlas habitar por el sueño para que emerjan íconos poéticos y simbólicos de universos posibles, de metáforas de lo real, que la producción de su imaginario, en esa función de lo irreal, trascienda los límites de lo cotidiano y se construyan inevitables tensiones entre la mirada del espectador y el mundo del arte.

Volviendo a la inquietud inicial, aparece otro interrogante: ¿Cómo formar al alumno que debe enfrentarse al espacio vacío del escenario, que sea capaz de construir imágenes vitales, transgresoras, y que puedan ser reconocidas como obras de arte? El encuentro del maestro y del alumno debe ser hilo que tensione y enlace las experiencias y vivencias del uno y del otro, que permita a su vez entrar a problematizar acerca de la creación artística. Es en esa relación vital donde el maestro juega su rol principal como catalizador y provocador para que aflore todo el arsenal expresivo y potencial creativo del estudiante. Es decir, la escuela o la academia, a través del estudio y del entrenamiento riguroso, dota al estudiante de herramientas para que él mismo experimente en la creación de

imágenes y se adentre a todo riesgo, preparando el próximo error, como diría Bertolt Brecht, en la aventura interminable del arte teatral. En esa dinámica que crea el entrenamiento en clase, el maestro debe procurar que el alumno desarrolle su imaginación —*es un músculo que necesita ejercitarse*—, a la par que se apropie de elementos puramente técnicos, a nivel corporal, disposición escénica, proyección vocal, etc., y poco a poco lo transformen en una persona diestra en el oficio.

Las academias, ¿para qué?

A muchos artistas del teatro les viene esta pregunta, cada vez que oyen hablar de las academias. Sin duda en nuestro medio las escuelas han desempeñado un importante rol en la formación de los profesionales del teatro. Pero no sólo las escuelas han asumido esa parte fundamental de la actividad escénica, también los grupos lo han hecho a lo largo del desarrollo del teatro moderno en este país, aunque desde distintas perspectivas. Esto ha permitido encontrar diversos e importantes métodos y vías para nutrir y enriquecer el quehacer teatral. Pienso que de alguna manera las dos alternativas se complementan, no se niegan. Hay un buen número de creadores egresados de las escuelas que se desenvuelven con gran profesionalismo en su trabajo, otras se han formado básicamente en los grupos.

La inquietud surge entonces con los problemas, los serios vacíos y defectos que se presentan en los programas y la manera como se desarrollan en las escuelas. Veamos algunos ejemplos:

- Los contenidos, en algunos casos, son **una mala copia del pensum de otras escuelas del exterior**, pues carecen de objetivos claros bajo los cuales se aplican dichos planes.
- Se utilizan también programas amplísimos y ambiciosos que obligan al estudiante a hacer un viaje forzado por toda la cultura teatral, o a indagar en la teoría y la práctica sobre todos los géneros. *habidos y por haber*, creyendo que esto garantiza una buena formación.

- Se imponen como verdades absolutas algunos esquemas como el del estudiante que no debe, mientras estudia, participar en representaciones de obras, negándole de paso elementos importantes en la formación que van adquiriendo los actores aficionados o profesionales fuera de las academias.
- Aplicación de programas de estudio de alguna manera obsoletos, que no responden a las expectativas y necesidades del momento.

Los Grupos de teatro se acabaron

Esta es una de las frases recurrentes, que tiene cierto toque perverso, para justificar y poner de moda el pensamiento dominante que introdujo en nuestro medio el bien llamado teatro comercial, desde comienzos de los ochenta, que viene acompañada de *exquisitos postres*: "... el teatro colombiano de los setenta y ochenta fue de corte político..., y por eso no vale la pena detenerse a estudiarlo", "...los grupos realizan obras muy malas ... por eso el público no asiste a verlas", "... no hay calidad..., la mejor manera es traerles más técnicas", "el teatro que se hace aquí es de tercera categoría", etc.

La historia reciente del teatro en Colombia la han escrito importantes creadores, a pesar de las enormes dificultades que implica esta práctica en nuestro medio, con grandes aciertos y errores, partiendo de



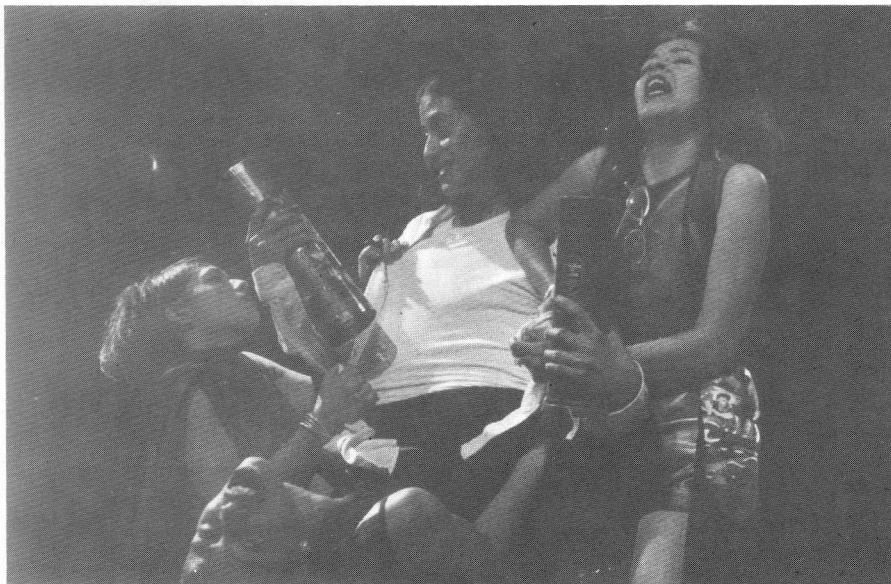
Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

equipos o grupos de trabajo que se han constituido en verdaderos laboratorios de experimentación, estudiando a los hombres de teatro más importantes a través de los tiempos, pero con una conciencia social y vital relacionada con el entorno. El proceso de los últimos cincuenta años ha sido profundamente significativo, en el se han dado aportes *muy particulares* en todas las áreas del quehacer teatral, en terrenos de la dramaturgia, puesta en escena, actuación, dirección, etc. Y aunque el *teatro es esencialmente colectivo*, se han dado otras formas organizacionales de asumirlo, por ejemplo las cooperativas de actores, asociaciones espontáneas, o trabajos unipersonales. El término de *compañía*, siendo también una forma de agruparse, tiene referencia directa al teatro comercial.

El grupo que ha sido la forma más importante de organización teatral en nuestro país, *es una cárcel*, afirmaba una actriz temperamental; presenta muchos aspectos a su favor, pero de igual manera algunas falencias. Entre los primeros está la posibilidad de dar continuidad y permanencia a un proyecto teatral, donde se puedan indagar los asuntos más álgidos e inquietantes del arte de la representación. Acerca de las otras, se ha observado la dificultad de elevar los niveles interpretativos y de aprehender técnicas nuevas por el ritmo que exige la creación y proyección de las obras.

Uno de los argumentos que ha tomado fuerza en los últimos años, tiene que ver con las especializaciones y la técnica. Se arguye que quien actúa no sabe su oficio -*los actores colombianos son brutos, no comprenden el texto-*



Montaje: "3x4 de Ionesco"

Foto: Luz Helena Luna

ni tampoco el que dirige o el que hace dramaturgia. Claro, con referencia a los actores formados en los setenta y en los ochenta, época en la que predominaba un pensamiento del hombre de teatro como un ser integral, es decir, que asumía el oficio como un todo; no como un actor que no sabe un rábano de la obra que representa, sino que sólo se atiene a su personaje; ni como un director que sólo indaga el mundo del autor de la pieza y no su propio mundo. Se pretende hacer creer que no se habían tenido en cuenta las especialidades, y sí se ha hecho. Tal vez lo que se propone ahora es un poco lo que ya han vivido los europeos, que ya están *hasta la coronilla* de ese asunto. Es, recordando las palabras de un artista, como negarle la posibilidad al zapatero de que sea poeta.

Al imponer esta mirada sobre la forma en que se debe asumir la formación de los nuevos artistas teatrales, se quiere desconocer el importante transcurrir de nuestro teatro, su hallazgo y sus debilidades, al igual que las condiciones verdaderas en las que el artista de la escena trabaja.

Acerca de la técnica, es imposible negar su gran importancia en el forjamiento y cualificación de los hacedores del teatro, pero ésta debe ir en consonancia con las necesidades más sentidas, y no que se convierta en una *vía forzada* en pro de unas estéticas determinadas. Se observa con inquietud cómo algunas *técnicas o métodos* se venden con mucha facilidad en cuanto festival o evento teatral haya; se imponen como moda y terminan siendo una *especie de atadura* en algunos espectáculos, se ven como *técnicas ó estéticas prestadas*.

La técnica puede volverse un problema, si no se asume desde una perspectiva cultural y social, es decir, si no es una necesidad vital.

Qué - hacer del Teatro

El deber de todas las cosas es ser una felicidad, afirmaba Borges. Y es cuando uno se interroga sobre las posibilidades de articular esfuerzos desde distintas visiones que de alguna manera armonicen y fortalezcan un movimiento teatral muy joven, que ha dado importantes frutos en medio de tantos avatares, con obras que ya son consideradas como clásicas en el acontecer teatral latinoamericano.

En el campo de la pedagogía y formación teatral, se han dado avances igualmente importantes que amplían el horizonte de los creadores. Es innegable el significado que tiene el conocimiento de la cultura teatral en general, de las técnicas modernas, pero este conocimiento debe alimentar el *teatro nuestro*, en el cual se adivinen rasgos de nuestra identidad cultural, que es la memoria de un quehacer artístico particular, la cual se nutre de muchos lenguajes, y tendencias.

He aquí la gran responsabilidad, tanto de las escuelas como de los grupos, con los procesos formativos.