

Estimados lectores, como un homenaje del comité editorial de la Revista Investigaciones Aplicadas a nuestro gran maestro Javier Escobar publicamos en este número, a modo de editorial, un ensayo inédito de su autoría que hace referencia a una de sus más reconocidas prácticas.

UN ENSAYO SOBRE LAS POSIBLES CONEXIONES ENTRE EL TEATRO Y LA DOCENCIA.

Por: Javier Escobar

Advertencia: este ensayo es un resultado de mis experiencias como docente en las Facultades de Ingeniería de la UPB y como integrante del grupo de Teatro “La Brecha”, y tiene dos condiciones:

- i) La experiencia docente está circunscrita al nivel “universitario” (según se indica), y se remite al “área” de la matemática; en ese caso, no se pretende que lo expuesto pueda o deba tener validez en la docencia a nivel “secundario” y/o “primario”, ni en campos ajenos al de la matemática.
- ii) La experiencia teatral se reduce a la consideración (primordialmente teórica) de tres corrientes en el teatro contemporáneo: el “naturalismo” de C. Stanislavsky, el “teatro pobre” de J. Grotowski y el “teatro épico” de B. Brecht.

En una primera parte expongo las conclusiones habidas en dichas experiencias, respondiendo a dos cuestiones: 1. Que entiendo por “docente universitario” y 2. Cuales aspectos de las concepciones teatrales consignadas en ii) supongo insertables en el oficio docente. La segunda parte es el ensayo propiamente dicho.

1. Que entiendo por “docente universitario”

- a. Para mí, la misión básica del docente universitario está en procurar una respuesta adecuada a la doble pregunta que toda persona se plantea: “ cómo son las cosas?”. Este es el origen de la Filosofía Positiva y de la Filosofía Negativa (respectivamente) de acuerdo con W. Shelling.
- b. La respuesta al “cómo...” es el germen de la educación, es decir, de un aprendizaje de reglas, leyes, programas, textos, modos, profesiones, oficios, etc, que conviertan a la persona en “educada”, o sea, conforme a cierto modelo, que varía con las épocas, persona que sea capaz de “sobrevivir” (económica, social, políticamente, etc) con dicha educación.
- c. La respuesta al “porque...” es el germen de la cultura (en el estricto sentido del término), o sea, de un aprendizaje de hábitos de reflexión y examen crítico, que conviertan a la persona en “culta” (cultivada), capaz de crear, de ir “más allá” de la educación adquirida.
(Shelling sostiene que la filosofía debe partir de un punto negativo, “porqué...”, y luego progresar hasta un nivel positivo, “como...”).
- d. De acuerdo con lo anterior, el docente universitario es una persona que persigue educar y cultivar a otras personas (los discípulos o alumnos): informar acerca de algunos temas (conocimiento positivo) y motivar cierto grado de reflexión sobre

dichos temas (conocimiento negativo). En este punto no resisto la tentación de mencionar lo que B. Russell trae en la p.57 de su obra “La sabiduría de occidente”:

“...no es misión de la universidad llenar la cabeza de los estudiantes con tantos hechos sea posible meter en ella. Su verdadera misión consiste en inculcar en el estudiante hábitos de examen crítico y la comprensión de cánones, y criterios sobre todas las materias...”

(Por supuesto, esta cita de Russell no es ninguna novedad; ya en 600 A. de C., Heráclito de Éfeso había afirmado: “el aprendizaje de muchas cosas no lleva al entendimiento”).

Lo expresado hasta este momento puede a todas luces parecer una perogrullada, pero creo indispensable traerlo a consideración para que el aspecto teatral comentado posteriormente no aparezca “fuera de tono”.

2. Cuales aspectos de las concepciones teatrales mencionadas supongo insertables en el oficio docente universitario.

a. Del “naturalismo” (debido a C. Stanislavsky; ruso; 1863-1938)

El método “naturalista” concibe una caracterización dramática en dos etapas: analítica y expresiva. La etapa analítica consiste en una íntima comunión entre el actor¹ (visión personal del rol), el autor (las premisas dadas o texto) y el director (las pautas de dirección)². Como resultado de esta etapa analítica se deben lograr los valores internos y externos del carácter buscado. El “método” de Stanislavsky debe mucho de su éxito al interés paralelo en la psiquiatría y en la psicología. Influenciado por Freud, Jung y Adler dedicó más y más atención a las emociones de las personas y a las motivaciones para sus acciones.

La etapa expresiva consiste en llevar a la acción la etapa analítica por medio de los instrumentos básicos del actor: el cuerpo (expresión plástica) y la voz (expresión verbal) y teniendo en cuenta 3 soportes:³

- i) La imaginación creadora (despertar en el actor de aquellas emociones que pudo tener en el pasado y las cuales pueden agregarse a la escena).
- ii) La atención controlada (concentración) y
- iii) La fe y el sentido de la verdad (si no se siente un “papel” no puede existir arte en él).

En esta etapa (expresiva) desempeña un papel preponderante el manejo cuidadoso del tempo-ritmo corporal y vocal (el ritmo es cierta relación mutua entre las partes de un total; el tempo es la rapidez con que se lleva el ritmo; este concepto está fundamentado en la definición dada por Beethoven a Schindler, acerca de “ritmo”. No debe olvidarse que Stanislavsky dedicó mucho de su talento a mejorar la interpretación operática).

Ese manejo cuidadoso del tempo-ritmo reside en la perspectiva: la interrelación y distribución calculada y armoniosa de las partes de una obra. La perspectiva asociada al tempo-ritmo conduce a la tercera característica: la continuidad de ideas.

- b. Del “teatro pobre”⁴ (debido a J. Grotowski; polaco; 1933-) Grotowski arriba al teatro mediante una “vía negativa” (así denominada por él) con dos propósitos:
- i) Eliminar el maquillaje, el vestuario, los efectos de luz y sonido, y aun el texto. A este respecto dice F. Wagner en “teoría técnica teatral”:
“El “teatro épico” que quiere impedir la ilusión del espectador y el “teatro pobre” de J. Grotowski renuncian deliberadamente a la iluminación como factor interpretativo, se limitan a hacer claramente visible la acción escénica y dejan, lógicamente, la sala de espectáculos encendida” p.201.
“Los grandes directores ingleses como P. Brooks o J. Littlewood o el norteamericano L. Strasberg o el polaco J. Grotowski desdeñan el texto, la palabra y la intención primera del dramaturgo” p.264.
Lo fundamental para Grotowski en el teatro es la comunicación entre un actor y un espectador. Al contrario de Brecht, que muestra repugnancia a provocar emociones en las que el espectador pueda identificarse, Grotowski desea no solo aproximar sino integrar al espectador a la obra teatral. (No obstante, recomienda que el actor no debe tener al espectador, en su actuación, como “punto de mira”).
 - ii) Considerar una obra como una transgresión, que por medio de confrontaciones (choques), persiga la eliminación a su vez de las resistencias, debilidades y obstáculos de cada cual (actor y espectador). De esta forma, Grotowski no pide al actor y/o espectador encontrar las emociones auténticas de la vida corriente como hace Stanislavski, sino cumplir un acto de confesión. Este acto de transgresión (vía eliminación) se patentiza en una de las reglas de su instituto:
“El primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende darle nada; al contrario, se procurará sacar de él lo más posible, liberándolo de algo que está normalmente muy arraigado: su resistencia, reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, sus hábitos e incluso sus habituales “buenas maneras””⁵.

Nota (acerca del instituto de Grotowski):

En un artículo publicado por Tygodnik Kulturalny (Varsovia, 1 de junio de 1967), Grotowski hizo referencia a la fascinación que sobre él ejerce, desde hace mucho tiempo, el Instituto Bohr (creado por N. Bohr y sus colaboradores para confrontar todas las hipótesis y tesis susceptibles de extender y aclarar el dominio de la física). Grotowski lo celebra como “estimulante e inspirador en la esfera de su disciplina”. Ese papel en la esfera del teatro pretende asignarle al “Instituto de Investigaciones en relación con el actor” fundado por él en Opole (Polonia) el 1 de enero de 1965.

- c. Del “teatro épico” (debido a B. Brecht; alemán; 1898-1956)
- i) Brecht es ante todo un poeta y un dramaturgo (al contrario de Stanislavski y Grotowski que son primordialmente directores). Confiere a sus obras una fuerte simplicidad, basada en los modelos ingleses⁶. Esta energía y dureza verbales constituyen el hecho central de sus obras de teatro.
 - ii) El teatro épico (a diferencia del dramático) es no lineal (no necesariamente posee inicio, intermedio y final), dialéctico (tesis, antítesis y síntesis) y eminentemente docente (didáctico).
 - iii) Como en el caso de Grotowski, Brecht abandona el “efecto de la cuarta pared” de Stanislavski (una absoluta despreocupación por el espectador), pero no trata de integrar al espectador a la obra, sino que a su vez inventa el “efecto v” o “Verfremdungs Effekt”, efecto de alejamiento (que había descubierto analizando el “Ulises” de J.Joyce).
- Brecht no quiere simplemente “divertir” al espectador ni distraerlo de sus problemas cotidianos, sino mostrarle un camino ideológico, frío, para resolver sus problemas sociales y políticos. En este sentido, F. Wagner comenta, en la p.242 de la obra anteriormente citada:
- “El espectador del teatro dramático dice: “Sí, lo mismo he sentido yo; así soy, eso es lo natural. Así será siempre. El sufrimiento de este hombre me conmueve porque no tiene camino de salida. Eso es gran arte, todo es lógico. Yo lloro con el que llora, río con el que ríe””
- “el espectador del teatro épico dice: “esto no lo hubiera pensado yo. Así no se debe reaccionar. Es algo tan extraño que casi no puedo creerlo. Esta situación debe acabar. El sufrimiento de este hombre me conmueve profundamente. Existe un camino de salida para él. Eso es gran arte. Nada es lógico. Me río del que llora. Lloro por el que se ríe””.
- Este efecto V consiste, de una manera más precisa, en que el actor conserva, igual que el espectador, el necesario alejamiento hacia su “papel” y hacia la obra. El actor, por lo tanto, jamás se posesiona del papel ni se transforma en el personaje, sino que lo cuenta. Este efecto lo consigue Brecht por medio de un ejercicio, curiosamente opuesto a los ejercicios de imaginación de Stanislavski: el actor interpreta su “papel” en tercera persona”, como si la obra no fuese dramática sino épica.⁷

Como concibo la amalgama del oficio docente y el teatral.

1. Consideraciones “teóricas”
 - a. Me parece que el camino más expedito (no el único, desde luego) para tratar de conseguir la doble finalidad de educar y cultivar adherida a la docencia, está en la “clase”, que la entiendo así: reunión en un lugar, de un docente y uno o varios alumnos (o discípulos), durante un determinado lapso de tiempo, con el propósito

común de informar acerca de algunos temas y de motivar la reflexión crítica sobre dichos temas.

Este propósito común es para mí, el nexo central entre una clase y una obra de teatro, con los ingredientes usuales de esta última: un texto (o libreto): el tema del cual se trate; un actor-director: el docente, y un espectador: el alumno. Obviamente que los términos actor-espectador (docente-alumno) son aquí intercambiables, a la manera de Grotowski: cuando el alumno (espectador) “interviene” (con preguntas, observaciones, etc) en la clase (obra de teatro), entonces se transforma en docente (actor) (esto es exactamente lo que P. Freire desea en lo concerniente a las relaciones alumno-docente, según su testimonio: “La pedagogía del oprimido”, cap II).

Notas:

- i) Aspiro a utilizar el texto (la palabra o intención primera del autor del “libro de texto”) con la misma liberalidad de Grotowski (o de P. Brooks o de L. Strasberg): sencillamente es una hipótesis de trabajo, que no debe manejarse con excesiva rigidez o apego.
 - ii) El lugar de reunión para una “clase” solo debe gozar de dos particularidades: una iluminación conveniente, y una relativa comodidad para la distribución de los espectadores. Agregaría otra (aunque no es absolutamente indispensable): en defecto de un escenario y una platea inclinada (para la mejor percepción visual), corrientes en la mayoría de las salas de representación, me quedo con el escenario básico: una tarima y un “telón” de fondo, en este caso el tablero, (que debe “llenar” todo el espacio señalado por la tarima), y en lugar de platea, prolongaría la tarima (a un mismo nivel) en diversos sentidos, formando pasillos entre los espectadores; de este modo, la “movilidad” del actor (docente) se incrementaría, consiguiendo casi de manera espontánea⁸ la comunicación actor-espectador (docente-alumno). Esta última idea se basa en la pretensión de Grotowski por incluir al espectador en la obra: en algunas de sus representaciones es así como dispone la sala de espectáculos.
 - iii) Resalta entonces (siguiendo a Grotowski) la existencia de únicamente dos “grados de libertad” en una clase: un docente y un alumno que tratan de encontrarse en íntima “comunidad” alrededor de un tema; he ahí la esencia de una “clase pobre”^{1,9}; no se requiere otra cosa; ni texto, ni vestuario, ni maquillaje, ni efectos de luz y sonido (“ayudas audiovisuales”), etc. (una ampliación sobre el significado de “teatro pobre” en la bibliografía 2)
- b. Puede afirmarse que (en general) hay dos grandes tipos de teatro: la tragedia y la comedia. Aristóteles en “De arte poética” (citado por B. Russell en su obra antes mencionada)² los caracteriza así: “en la tragedia, las personas se muestran más

grandes que su tamaño natural, aunque no tan alejadas de nosotros que nos impida interesarnos por sus asuntos. En cambio, en la comedia se muestra a las personas peores de lo que son, ya que se subraya aquí el lado ridículo de la vida” . Ahora bien; desde mi punto de vista, en una clase tanto el docente (actor) como el alumno (espectador) buscan comportarse apareciendo “más grandes de lo que son”; prima en ella el aspecto racional sobre el emocional; hay (en teoría) un ejercicio permanente de superación. Por lo tanto en una clase (tomada como una pequeña obra de teatro) debe primar a su vez el carácter trágico sobre el cómico (entendidos según lo expuesto anteriormente); este último no puede, creo yo, estar ausente: es el matiz, el elemento que “coloca las cosas en su lugar” (aparte de constituirse en una vía de “distención”).^{3,10}

2. Consideraciones Prácticas.

Actualmente busco implementar lo anterior así:

- i) Parto del lema de Horacio (poeta satírico romano; 68 A. de C., citado por “La ilustración atractiva” en la p.5): “las cosas que entran por los oídos toman un camino más largo y conmueven mucho menos que aquellas que entran por los ojos: estos son los testigos más seguros y fieles”.

Procuro entonces el empleo, de la mejor manera, del “telón” (tablero) imitando a Brecht, quien (según Wagner, p.242)⁴ “...interrumpe la continuidad dramática con elementos como grandes carteles con inscripciones y explicaciones dadas por un narrador...”

- ii) Cada clase la divido en dos “escenas”, más o menos de la misma duración: el corte entre ambas está determinado por el “telón”, es decir, la pausa entre una y otra consiste en “borrar” lo escrito en la primera (puede parecer muy “prosaico”, pero así es).

Una de estas escenas es de tipo “naturalista” o “dramática”; en ella sobresale la “acción” o sea el empleo (medido) del gesto corporal y vocal; corresponde a la etapa informativa; la otra es de tipo “épico”; aquí se distingue la “narración” y tiene que ver con la etapa reflexiva.⁴

Claro está que los principales componentes de las visiones de Stanislavski y Brecht aparecen ahora de modo sustantivo, en particular la utilización de la “imaginación creadora” y de “la fe y el sentido de la verdad” en una, y del “efecto V” en la otra.⁵ (Véase lo expuesto sobre esta terminología en la bibliografía).

Cada una de estas escenas esta “impregnada” de un fondo “negativo” (en el sentido de Grotowski): se aspira a una finalidad terapéutica, a obtener un cierto tipo de “catarsis”: “eliminar (en el actor y el espectador) la resistencia natural a los mecanismos de reflexión, la reticencia, la inclinación a esconderse tras unas máscaras, la tibieza,...” de esta forma se crea el “acto de transgresión”, la confrontación, recomendados por Grotowski. Que primero sea el aspecto “dramático” o el “épico” depende, por supuesto, del asunto

entre manos (asunto que se supone debe obedecer a un plan general o “programa”, como es de rigor).

iii) Al mismo tiempo en cada escena persigo un razonable manejo del tempo-ritmo (plástico y vocal) subdividiéndolas en tres “cuadros” así:

α) Un “cartel” (tipo brechtiano), o sea un mensaje “escrito” empleando todo el “telón” (tablero) y (salvo imprevistos) sin ninguna impresión vocal; de otra manera, la “construcción del cartel” debe hacerse en “silencio”.⁶

β) un “monólogo”, es decir, un comentario o explicación (por parte del docente-actor) de los principales aspectos que aparecen en el mensaje escrito.

γ) un “diálogo” entre el actor y el espectador, provocado (usualmente) por el primero, complementario de los dos cuadros precedentes, motivando la participación del “espectador” en la “obra”.

En los dos cuadros iniciales hago uso del “efecto de la cuarta pared” preconizada por Stanislavski y recomendado por Grotowski: siendo consciente de la presencia del espectador (alumno), no tenerlo empero como “punto de mira”.

Apéndice.

1) Los resultados conseguidos (hasta ahora) en este “experimento” son:

i) Desde el punto de vista personal, el oficio docente mezclado con el teatral me ofrece un atractivo adicional (aparte del atractivo intrínseco: la extraordinaria complejidad que presenta un grupo de personas, con una especie de “guía”, en la búsqueda de un bien común): se trata de la exploración, por medio de la clase-escena del intrincado equilibrio que debe existir entre la razón (lo épico) y la emoción (lo dramático).

ii) Algunos espectadores (alumnos) consideran que la “clase” se torna así dinámica y que la comunicación actor-espectador (docente-alumno) puede obtenerse de modo más espontáneo. Naturalmente que por lo pronto no me interesa (ni muchísimo menos, por obvias razones)⁷, realizar una “investigación” (encuesta) entre los espectadores sobre las bondades y los obstáculos que ofrezca el “método”.

2) El próximo paso a dar (en esta dirección) es el siguiente:

Me he autonombrado “laboratorio permanente para la inspección de las relaciones entre el teatro y la docencia”⁸, en una servil imitación (en pequeña escala) del “Instituto de investigaciones en relación con el actor” de Grotowski, con los siguientes objetivos:

i) Aspirar a una mezcla “adecuada” del “naturalismo”, “el teatro pobre” y “el teatro épico” en una clase.⁹

ii) Establecer pautas “actorales” más definidas, insistiendo de modo especial en las técnicas de actuación propiamente dichas, centradas básicamente en el monólogo.

- iii) Siguiendo a Stanislavski, explorar las imbricaciones que la psicología y la psiquiatría puedan ofrecer al puente que quiero establecer entre la docencia y el teatro.
- 3) He confiado al señor director del grupo de teatro "la brecha" la permanente supervisión del experimento, que por lo pronto se proyecta durante un lapso no mayor de un año, a la espera de resultados más concretos.

Medellín, 15 de mayo de 1978.

BIBLIOGRAFIA

1. Goodman R., citado por la Collier's encyclopedia, vol 21. P.481.
2. Grotowski J., "Teatro Laboratorio" Tusquets, Barcelona, 1970.
3. Ortega y Gasset J., "Misión de la Universidad", citado por el diario "El Colombiano" en el suplemento dominical del 16 de marzo de 1975.
4. Reynolds E., citada por la Collier's encyclopedia, vol 21.
5. Russell B. "La sabiduría de occidente", Aguilar S.A., Madrid, 1964.
6. Stanislavski C. "La construcción del personaje" (editora?, fecha?) y "Manual del actor" (editora, fecha?)
7. Temkine R. "Grotowski" Monte Avila, Caracas, 1974.
8. Vieira G.J. "La técnica teatral de B. Brecht", conferencia dictada el 29 de enero de 1978.
9. Wagner F. "Teoría y técnica teatral" Labor, Barcelona, 1970.
10. Willet J., citado por la Collier's encyclopedia, Vol 4. P.516 y 517.