



Teatro

revista
**Educación
y Pedagogía**

ACERCA DE LAS RELACIONES ENTRE LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS Y LOS MODELOS PEDAGÓGICOS

-Una mirada desde el teatro-

Víctor Viviescas M.*

Introducción

La discusión que el título propone plantea el interés de relacionar lo que es tomado como dos bloques compactos: el arte -en nuestro caso

* Profesor Facultad de Artes. Universidad de Antioquia

el teatro- como disciplina y la enseñanza de éste en instituciones de educación formal apoyada en modelos. Este texto aborda la discusión ofreciendo algunas precisiones en torno a cómo concebimos el teatro y cómo se insertaría este teatro precisado en una estrategia pedagógica.

1. El teatro como un saber específico -pero perecedero-

La práctica de hacer teatro, esto es: de realizar como actor y de ver como espectador, antecede a la práctica de enseñar a hacer teatro a los protagonistas del suceso escénico. El teatro como disciplina artística se sucede en esferas no académicas, y el grupo de comediantes antecedió al grupo de estudiantes para cómicos.

El teatro es, además, un saber específico: se inscribe en una esfera de conocimientos, habilidades y sensibilidades precisas que configuran un universo finito y concreto, que conforman su ámbito particular de acción. - Esto es así aun contemplando desde ya que el teatro establece conexiones con otros ámbitos de la vida social, que instaura colaboraciones con otros espacios discursivos, que reconoce vecindades con otros apartados del campo artístico, que cita, manipula, utiliza y modifica otras áreas de la comunicación; pues todo ésto lo hace desde su ámbito concreto de saber, preservando su individualidad-.

El teatro es pues un saber específico y esta comprobación podría llevar al obvio supuesto de que el teatro, dada su concreción y especificidad, sea fácilmente transferible, sea fácilmente legible como saber concreto que es y, en últimas, sea fácilmente enseñable. Pero además de específico el teatro es un saber mutable, cambiante, móvil, escurridizo y, sobre todo: perecedero.

Esta cualidad de perecedero niega la pretensión de descubrir, conocer o instaurar un estatuto del teatro que sea un cuerpo cierto, un bloque compacto, un catálogo de la verdad coherente y cerrado sobre sí mismo que pueda ser transportado de cerebro a cerebro, de corazón a corazón, de boca a oídos, en últimas: de maestro a alumno.

El teatro como saber no es, sino que está siendo a cada momento. Y ésto en todos los ámbitos de la vida social, todos incluidos, y sobre todo, en los ámbitos sacros de la sala teatral y del aula de clases. La pretensión de asir al teatro como cuerpo cierto y fácilmente enseñarlo empieza a diluirse en la medida en que, a pesar de su ser de saber específico, reconocemos su condición mutante y su estigma de percedero: el teatro es disperso, se halla siempre en otro lugar, asperjado en todos los ámbitos vitales en los que se desenvuelve la vida social.

2. Enseñar teatro se inscribe en la modalidad de práctica vivencial y participativa

En la medida en que el teatro no es, en la medida en que el teatro está siendo siempre, en cada momento, en cada lugar incluida el aula de clases, la relación entre el profesor que orienta un aprendizaje teatral y un alumno que sería el aprendiz entra en la esfera de construcción de un saber. (Construcción de un saber ahora mismo, en este tiempo y lugar en que profesor y alumno interactúan para buscar el dominio de una cierta habilidad por parte del alumno. Pero, todo hay que decirlo, también el profesor aprende (¿aprenderá?) esta misma habilidad que maneja, enriquecida por la experiencia de y con el aprendiz).

Todo lo dicho dibuja un cuadro que remite al taller del maestro medioeval, a la figura de este maestro recortándose contra el perfil de su aprendiz: maestro y aprendiz aprendiendo y construyendo simultáneamente particulares dominios de saber. Y -ya lo sabemos- este cuadro remite, corresponde más al ámbito obsoleto de las artes y oficios de antiguas épocas y no al saber científico-tecnológico de la época actual. (Pero el arte teatral, con mucho, continúa inscrito en el ámbito, ¿por qué No decirlo de una vez?, también artesanal de las artes y oficios. A pesar del desarrollo científico-tecnológico, a pesar de los métodos y sistemas para optimizar la producción, para minimizar los tiempos; a pesar de los avances conceptuales para definir, descifrar, describir,

interpretar; a pesar de la época y sin renunciar a ella: artesanal y como disciplina un oficio).

Acogiéndonos a esta relación vivencial entre alumno y profesor, asumiendo su reminiscencia artesanal, el aula de clases se convierte así en el sótano de la alquimia (y no, como es lugar común, porque allí se acrisolen las sustancias creativas, sino específicamente) por el método que la práctica desarrolla, y por la interrelación vivencial que se establece entre el maestro y el aprendiz.

3. La sensibilidad se aprende -pero no se enseña-

-Dejemos en claro de una vez por todas que no pretendemos que el profesor enseñe al alumno a ser sensible*. El profesor comparte una práctica, indica, señala, ofrece alternativas, ángulos de enfoque para ver, para hacer. Pero la sensibilidad del aprendiz se construye trabajando, y la construye él mismo-.

4. La pedagogía teatral no es meramente instrumental. (Siendo así) no se reduce (reduciría) a enseñar técnicas (el proceso no se conforma con un yo, un el y unas técnicas para hacer aquello)

Si hasta ahora el modelo del taller del maestro es el que rescata la alternativa de construir un saber actualizado al ahora; si este modelo rescata para el teatro su condición de oficio en construcción, tenemos que decir de una vez que, para garantizar que el modelo exista como tal, el profesor (también) renuncia a ser tratado como un continente de contenidos. (El maestro "pletórico" de conocimientos que se entrega a la lucha del aprendiz en su aprendizaje ufano de ser "vaciado" "aprovechado al máximo", en últimas: saqueado, no empieza siendo nada y termina siendo menos).

El modelo pedagógico que acoja el teatro en un espacio académico no puede reducir a ninguna de las partes, y no puede reducir el proceso

* No hay que discutir que nuestro profesor renuncia a esta orgullosa pretensión.

mismo a una distribución discriminada de herramientas: métodos, técnicas, conceptos, etc. Es en este sentido que no es -que no puede ser, que no debería ser- meramente instrumental. -Reducir a las partes significa aquí estigmatizar al maestro como un medio que vehiculiza el saber desde el universo teatral (¡estanco!) hacia el sujeto del aprendiz que no conoce (¡tiene, es!) nada-.

Si asumimos el método artesanal, si nos dejamos conmovir por ese obsoleto método de la alquimia, el eje del aprendizaje se desplaza de la esfera del transmitir una información a la de convertir el aprendizaje mismo en un acontecimiento -Acontecimiento, esto es: un evento que está por suceder ahora mismo, en este momento en que aprendiz y maestro coinciden en el espacio, el tiempo y el deseo. Pero acontecimiento también en la medida en que ambos sujetos corren el riesgo de lo que va a suceder ahora; es decir que han renunciado previamente a manipular lo que ocurra desde cualquier posición de poder-.

Y en el orden del acontecimiento el suceso pone en juego un intercambio entre dos universos (el del aprendiz y el del maestro) ambos pléticos. (Pléticos: si no del conocimiento del oficio sí de saberes: de saber sentir, de saber oler, ver, percibir, oír; de saber ser). Es en ese terreno de lo peligroso, de lo no previsto -por imprevisible- que el saber teatral se transforma, aparece nuevo: se recrea. En esta medida se rescata el aula como un espacio de creación y se la sustrae de su mayor peligro: llenarse de cadáveres.

Asumiendo el peligro del acontecimiento, el modelo pedagógico al cual allegue el teatro se articularía en el espacio de lo pasional. No sólo porque la base del proceso sería el deseo, sino también porque este saber del cual se hacen poseedores tanto el aprendiz como el maestro estaría atravesado por una red de certezas, incertidumbres, temores, prejuicios, placeres, etc., que pertenecen a cada uno de ellos, que se hacen comunes en el aprendizaje y que modifican lo sabido y lo aprendido. En el orden de lo pasional apela a rescatar la responsabilidad de cada uno de ellos para responder al acontecimiento; profesor y alumno se hacen sujetos de su propia historia.

5. La dificultad de -a pesar de todo tener que- enseñar teatro

(... Sin embargo no estamos en la edad media y la alquimia ha dado paso a otras perversiones...)

Decíamos antes que el teatro era un arte que como saber era perecedero, no podemos dejar perder ésto. Queremos reafirmar: El teatro se afinsa sobre los cadáveres del teatro para afirmarse como teatro y empezar a dejar de serlo. El teatro tiene un tiempo preciso que es social y tiene un espacio que también es social.

Como quiera que la academia existe en la forma concreta de las escuelas; como quiera que estas escuelas existen en un tiempo y espacio concretos, es decir, en un presente de la acción; como quiera que, por último, el problema del método se imbrinca con el problema de lo que la escuela se propone, la discusión se traslada al orden de la estrategia formativa. En este sentido la escuela tiene que asumir una estrategia que, afincada en un presente concreto, plantee una opción precisa de la formación del actor y esta estrategia debe ser un proyecto finito.

-De una vez dotemos el término de movilidad: el proyecto es finito, en cuanto se afinsa en un tiempo y espacio precisos; y apunta a un actor preciso. Pero en la medida en que también es histórico este proyecto es imitante, varía en la medida en que responde a las variaciones de la época que le tocó en suerte. O sea, finito y preciso, pero no estanco-.

Proponemos que la escuela defina su estrategia por el método de la reducción. Esto sería: afincada en su propio presente propone el actor que, siendo contemporáneo de su época, ella puede formar. Aclaremos: la escuela no puede pretender dar cuenta de todos los posibles actores que este momento del teatro permite vislumbrar como posibles. Incluso, de todos los actores que el momento teatral requiere o genera. Su estrategia formativa no debe ser un universo extenso que abarque todos los modos posibles de hacer teatro; su estrategia debe ser finita y concreta. Nuestra propuesta implica que la escuela puede y debe definir, si se quiere: limitar, el tipo de actor que pretende formar.

Aclaremos:

a. No hablamos de un actor de un estilo interpretativo tal o cual; sino de cierto actor que pueda responder a necesidades precisas del medio teatral.

b. No hablamos de un actor definitivamente contorneado, moldeado; nos referimos más bien aun actor cuyo espectro estilístico es amplio, pero no confuso.

En la medida en que la estrategia formativa no pretende ser dilatada, extensa, con el supuesto de abarcar todas las posibilidades; ésta se concentra en un actor que ella misma genera, y que genera, precisamente como su actor modelo. Este actor modelo puede existir pero a condición de que la escuela reconozca que es momentáneo. Esto exige que previa o simultáneamente, la academia establezca con el medio teatral un contrato y en la mejor acepción del término, un contrato social; y que respetando este contrato defina su actor modelo. Para ésto la escuela debe establecer un contacto tal con el medio teatral que garantice que está en condiciones de reconocer qué tipo de actor se requiere "ahora". Basada en este contrato social la escuela define su estrategia, esto es: su actor modelo.

En últimas: al tiempo que la escuela se afinsa en su presente definiendo su estrategia, debe dotarse de mecanismos que le permitan movilidad interna. Y debe dotarse de órganos para ver, para oír, para sentir el movimiento del movimiento teatral, a fin de poder garantizar la actualidad, la vigencia de los actores que forma; esto es, a fin de garantizar que su actor modelo es contemporáneo de su época.

6. Conclusiones

1. La escuela puede y debe definir un actor modelo al cual va dirigida su estrategia formativa. La selección de los métodos y modelos pedagógicos que la escuela agencia, está determinada por la existencia del perfil de este actor modelo.

2. La escuela debe dotarse de órganos que le permitan captar el movimiento del movimiento teatral, a fin de dar cuenta de un contrato social sobre el teatro que se plantea en términos de necesidad y urgencia

3. Para garantizar su dinámica interna y responder a la movilidad del teatro, la escuela debe redefinir las relaciones en el aula rescatando una interrelación entre el profesor y el alumno que, dimensionando el aprendizaje al orden del acontecimiento, se plantea en la esfera de lo pasional.

4. El teatro rechaza el modelo: Tú me lo enseñas, yo lo construyo, ellos lo disfrutan.