

CRÓNICA



CRÓNICA

I Congreso de Pedagogía Teatral: entre el alma y el producto,
por CONCHA ESTEVE

IV Jornadas de Teatro y Feminismos,
por CAROLINA VOÑARÁS PÉREZ

*Crónica del FinALT. La última edición del Festival Alternativo
das Artes Escénicas de Vigo,* por AVELINA PÉREZ

La batalla del Matadero, por FERNANDO DOMÉNECH RICO

La batalla del Matadero. ¿Estás viva, escena?, por JULIO
CASTRO JIMÉNEZ

La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia, por
IGNACIO GARCÍA MAY

La batalla del Matadero. Feijóo y Portillo necesitan, por
PILAR G. ALMANSA

S
E
N
O
I
D
E
T
O
E

Reseñas

ANA ISABLE BALLESTEROS DORADO, *El condestable de Sicilia*, de José Zorrilla

SOL GARRE, *El camino del actor. Vida y encuentros*, de Mijaíl A. Chéjov

FELISA DE BLAS GÓMEZ, *El teatro catalán en el exilio republicano del 39*, de Francesc Foguet i Boreu

FERNANDO DOMÉNECH RICO, *El teatro de Jorge Semprún*, de Manuel Aznar Soler

LAURA ESTEVAN ARAQUE, *El principio de Arquímedes y otros textos*, de Josep María Miró

DIANA I. LUQUE, *Análisis de la dramaturgia española actual*, de José Luis García Barrientos (dir.)



S
E
N
O
I
C
A
T
O
R
A



*I CONGRESO DE PEDAGOGÍA TEATRAL: ENTRE EL ALMA
Y EL PRODUCTO*



Hay que distinguir las preocupaciones del artista y las del pedagogo. Hay que distinguir las preocupaciones del mundo artístico y las del mundo escolar. Hay que distinguir entre las preocupaciones del creador y las del funcionario, en arte o pedagogía. Hay que reconocer la existencia del especialista en arte. El que tiene una formación disciplinar en arte con una preocupación pedagógica. ¿Cuál debería ser el perfil del profesor de arte dramático en un programa de formación universitaria? Ciertamente el que se acerca más al programa de formación en el cual trabaja. Por supuesto el de un ser apasionado, el que tiene el fervor de sus convicciones, el que trabaja con las personas y con los acontecimientos. Todo esto, con el mayor rigor posible para poder dar paso a la mayor flexibilidad posible (1996, pág. 108).

Las ponencias y comunicaciones que escuchamos, irían a reforzar este panorama donde esas diferentes perspectivas quedaron reflejadas. No puedo desarrollarlas ampliamente por cuestión de espacio, pero iré haciendo pequeñas referencias de algunas y desarrollaré un poco más, aquellas que considero representativas de esas dos posiciones ante la pedagogía que se pusieron de manifiesto durante el congreso.

Tras la lección inaugural anteriormente referida, comenzaron las ponencias del primer día, presentadas por el Vicedirector de la RESAD, Juan Pedro Enrile y organizador del congreso. En primer lugar, intervino Pauliina Hulkko (Universidad de Tampere, Finlandia), que comenzó con una frase de Louis Weber: «Si lo puedes imaginar, lo puedes hacer; si lo puedes hacer, lo puedes cambiar.» Su enfoque pedagógico estaba dirigido hacia la investigación artística a través de la práctica. Unas propuestas creativas y creadoras, flexibles y encaminadas hacia la investigación y la innovación, con un perfil abierto al diseño del propio

alumno. Defendía una propuesta muy poco dogmática y bastante experiencial, donde «no hubiera modelos que se repitan, donde hay que estar, para lo que yo te doy un motivo.» El pedagogo tomaría aquí el papel de facilitador, en los procesos de investigación y creación en el alumno.

Martin B. Fons Sastre (ESAD Baleares, España), presentó un proyecto que aunaba lo artístico con la investigación neurocientífica, y se apoyaba en una puesta en escena con base en el teatro físico y la creación colectiva, sobre el tema de la crisis de los refugiados. El estudio teórico que lo acompañaba, trataba sobre una investigación muy interesante sobre «El proceso creativo del actor desde las perspectivas artísticas y neurocientíficas».

Shona Morris (RADA Londres, U.K.), nos ofreció una visión más pragmática de la escuela: «La pedagogía del Arte Dramático en The Royal Academy of Dramatic Art RADA». Esta escuela recibe todos los años unas 6.000 peticiones de matrícula, de los cuales se seleccionan unos 12 alumnos para poder cursar estudios; unos estudios, por otra parte, muy caros y de una exclusividad total. La línea pedagógica de esta escuela, reside en formar actores excelentes para el mundo laboral. Y lo consiguen. De esa escuela han salido las grandes estrellas tanto cinematográficas como teatrales que ocupan los mejores estatus artísticos actuales. La RADA nos envolvió con la excelencia del producto. Una educación de élite, calidad, técnica, procesos concretos, selección específica de profesionales, las técnicas más avanzadas y corroboradas, una estructura de aprendizaje cuidada y racionalizada en objetivos.

El segundo día comenzó con, «Teatro Playground, una posibilidad intercultural de encuentro y creación», por Ramiro Silveira (EAST 15). Cuando en las intervenciones se hacían referencia a esos conceptos: encuentro, creación, investigación, etc., solíamos encontrar propuestas más cercanas a la experimentación y más lejanas a la creación de un producto. Eso fue un poco la propuesta del profesor Silveira. Con frases como: «En el espacio de trabajo es el lugar donde los estímulos están a propuesta del workshop»; o «El grupo comienza libre y experimenta a través del juego», etc. La propuesta se encaminaba más a una experiencia que configurara caminos creativos y creadores en los alumnos, más que a la impartición de técnicas específicas, y

adquisición de destrezas concretas, aunque técnicas y conceptos como biomecánica, antropología de E. Barba, etc., estuvieran muy presentes en su discurso.

«Mi experiencia con algunos modelos de escuelas de arte dramático», era el título de la ponencia impartida por Javier López Piñón (Dutch National Opera Academy). Realmente fue el relato de una serie de experiencias personales en diferentes países, y su perspectivas ante las enseñanzas artísticas, lo que nos dio una visión de la relación entre las políticas y la cultura, y de cómo ésta influye.

Joan Lluís Bozzo (Dagoll Dagom), fue muy específico en su ponencia «El teatro musical y los centros de formación». Habló de los requisitos técnicos inamovibles que ha de tener un actor de musical para poder acceder al mercado laboral: cantar bien. Las estrategias que hace su compañía para crear público en el teatro musical: llevar a los colegios, promociones familiares, mercado.

Un comentario especial merece la mesa redonda que ofrecieron los directores de Escuelas Superiores de Arte Dramático. Un encuentro, al que, desde mi parecer, le faltó el carácter de mesa redonda, y se quedó en una exposición de las peculiaridades y dificultades que se producen en cada escuela, y algunas propuestas de cómo cada una de ellas ha ido solventando dichas particularidades. Aun entendiendo que dicho encuentro fue necesario y fructífero, pienso que debía de haberse producido previamente, para que, al abrirlo al público, (alumnos y profesores) la participación y la opinión hubiera sido mayor y más abierta.

Por la tarde asistimos a una clase abierta de dirección actoral con José Carlos Plaza. En su presentación, de las primeras palabras que escuchamos por su parte, fueron que él no se sentía maestro, sino director de actores. Y fue lo que vimos: un ejercicio con dos alumnos de la RESAD sobre una escena de Hamlet, donde, el director, nos trasladó su visión de la obra, la interpretación que debía hacerse de ella y el cómo habría que crearla. Todo ello sin incurrir en ningún momento en sentar paradigmas universales, sino dando su visión como creador dentro de su experiencia profesional.

Y el tercer día se inauguró con un encuentro ante Claudia Castellucci (Societas Raffaello Sanzio, Italia): «La práctica de la escuela como un acto de metamorfosis». Claudia nos trajo el Alma. Comenzó

hablando de la belleza, como el resultado de lo bueno y lo justo en referencia a Platón. Nos habló de esa soledad necesaria en quien crea, y en la escuela como ese espacio donde el alumno ha de encontrar compañía a su soledad. Nos hizo su propia definición del pedagogo, utilizando el símil al que se refiere Sócrates en el Teetetes de Platón. Sócrates compara su profesión de maestro con la de su madre, que es matrona. Él dice, que, al igual que ésta, su misión es la de traer vida al mundo. Pero para ello, las matronas (como los pedagogos) han de ser estériles, para dejar que la vida la traigan otros; han de haber pasado por la experiencia y conocer desde ella, pero estar ya vacíos para que sean otros los que produzcan; han de saber que ayudar a otros a traer vida, implica dolor, contracciones, sufrimiento y hacer daño a veces, sobre todo al final, cuando la dilatación del acto es máxima, duele, y, a pesar de todo, hay que abrir para que salga la vida, hermosa y abocada al mundo y a su expresión artística y humana.

Entonces, qué sucede cuando los alumnos salen de un taller impartido por Claudia Castellucci sintiendo que han encontrado el sentido a su búsqueda de un camino artístico, y sin embargo otros, se sienten extasiados por la clase magistral de José Carlos Plaza, al haber visto en acción a un maestro y su visión concreta ante el teatro. O cuando los que asistían al taller de Shona Morris se sienten más seguros con las herramientas que les ha trasladado durante tres tardes de taller, las mismas que Castellucci o Paulina Hulkko consideran menores en pos de la experimentación y el sentido del «ahora». O cuando Javier López Piñón realiza un taller para crear escenas de *West Side History*, y los alumnos de musical disfrutaban enormemente, y otros se salen del aula porque no les interesa lo más mínimo.

¿Quién tiene razón? ¿Es una cuestión de educación? ¿Es una cuestión de amplitud de conocimiento o miras? ¿O, es que simplemente, necesitamos de esa variedad para establecer nuestras enseñanzas como operativas?

Creo interesante reflejar dos citas que Ricardo Ruiz Lezama inscribía en un artículo titulado «Stanislawski ha muerto», publicado recientemente. La primera era de David Mamet:

La educación formal para el actor no sólo es inútil, sino que es perjudicial. Acentúa el modelo académico y niega la primacía del intercambio

con el público... La escuela nos enseña a obedecer y la obediencia en el teatro no os llevará a ningún sitio (2011, pág. 24).

Y la segunda de Constantin Stanislawski:

Sin dotes y sin talento no se debe ir al drama. En la escuela de arte dramático no es así. Allí se hace indispensable tener un mínimo de estudiantes que pagan por sus estudios. Y no todo el mundo que paga tiene talento ni se puede convertir en actor... Pagan los que tienen menos aptitudes o los que carecen de ellas. Ellos sostienen materialmente a la escuela, mantienen a los profesores y proporcionan calefacción al piso. Y este es el resultado: para dar formación a un dotado es necesario engañar a cientos de incapaces (2013, pág. 99).

Sin dejar llevarnos por el catastrofismo, sí entiendo que debemos hacer una profunda reflexión para que nuestras enseñanzas sigan siendo motivadoras para los jóvenes alumnos que quieren dedicarse al arte teatral. No situar nuestros gustos o estilos como dogmas inamovibles y flexibilizarnos ante la diversidad de visiones, recursos, estilos y métodos. Abrirnos a caminos, seguir estando en el mundo, y proporcionarles espacios y estructuras para que, como decía Castellucci, la soledad del alumno se sienta acompañada en su aprendizaje.

Algo que me pareció fundamental en este congreso fue que se ofreciera un espacio abierto al debate de los alumnos. El viernes a las 18.00h, a punto de finalizar el congreso, se produjo un encuentro denominado «La RESAD del futuro», donde alumnos de dicho centro, y otros invitados de otras escuelas, tenían un espacio para la expresión y la propuesta. Al escuchar sus intervenciones, realmente me pareció significativo que las contradicciones fueran lo que más destacaba: cuando alguien se levantaba para manifestar el cansancio y la saturación que estos estudios producen por la cantidad de materias y carga horaria, acto seguido se levantaba otro alumno echando de menos o más horas de canto, o de música, o de interpretación, o más teoría, etc.; otra alumna reclamaba una formación que potenciara la autonomía y la autoformación, y más tarde otra se incorporó solicitando más guía por parte de los profesores de interpretación, etc. Aun así, los responsables de la asociación de alumnos pedían criterio y que no se visualizaran tanto los requerimientos personales como los colectivos.

Reconozcamos que estas contradicciones son explícitas en cada uno de nuestros centros. Si intentáramos que esas peculiaridades tan características a nuestra profesión en general, no fuera algo que se debiera combatir, ni creara fricción, sino que lo aceptáramos como consustancial a este tipo de formación, ¿podría ser que algo cambiase? Si la incorporásemos como parte de su idiosincrasia, creo que eliminaríamos la confrontación, y nos enriqueceríamos desde la diversidad. El debate se está considerando últimamente en nuestra sociedad como motivo de lucha, de conflicto y se procura, desde amplios ámbitos (pedagogía, política, etc.) eliminarlo como símbolo de civilizada convivencia. Se asocia demasiado el debate con discutir. Y no. El debate nos hace crecer, cuestionarnos, APRENDER. Sólo en el debate, necesitaremos de argumentos, y por tanto de ayuda y cultura para defenderlos. En el debate necesitaremos ESCUCHAR. Y por tanto empatizar. Tener varias visiones del mundo sin confrontarlas. Todo lo necesario para desarrollarnos en el arte y en la pedagogía.

Otro aspecto que me resultó curioso, fue la actitud de algunos profesores que asistían como oyentes a dicho acontecimiento, muy a la defensiva ante las opiniones de los alumnos; quizá más interesados en poner en evidencia que ellos estaban por la labor y que no se sentían identificados por las críticas, más que en tomar conciencia de que estamos en unas enseñanzas que no se sustentan en lo hegemónico, que necesitan de plasticidad y flexibilidad, y en las que, por lo que vimos, es muy difícil llegar a un eje homogéneo.

Les pedí a los tres alumnos de mi escuela que asistieron al congreso, que me expresaran cuáles habían sido sus impresiones, para poder adjuntarlas a este artículo como ejemplo de la otra perspectiva de los implicados en este proceso. Las reflexiones de una de ellos, Jessica Cerón, destacan que lo que proporcionó este congreso, fue un espacio para la comunicación. El haber tenido posibilidad de abrir sus miras hacia otras reflexiones que apoyaran o ejercieran una visión diferente de sus mismas circunstancias. El haber podido comparar; tener diversas referencias de cómo se inspira la pedagogía teatral en otros ámbitos y países, lo que les ofrecía una posibilidad de contraste. Algo que me resultó llamativo, es que de las pocas cosas que criticaba, fuera el «cómo» de las intervenciones: «Aunque lo que sí era de extrañar es que, para ser un congreso sobre Nuevas Pedagogías Teatrales, quiero entender, el modo de comunicar por parte de la mayor parte de los ponentes durante sus

comunicaciones era excesivamente formal, clásico, anticuado, austero, lineal y frío. Procurando, muchos de ellos, exaltar su trabajo profesional o de la entidad a la que representaban, así como procurar contar todo respecto a sus investigaciones, en lugar de compartir la información valiosa y necesaria de forma más entendible, útil y humilde. «Un sentir colectivo por el alumnado era que, el formalismo y la lectura, a veces tediosa, de algunas intervenciones, producía bastante distancia y aburrimiento, lo que consideraban, no falta de interés académico, pero «poco pedagógico». Entonces era, que valoraban la pedagogía no cómo la cantidad de contenidos, sino como el sistema para transmitirlos.

Como reflexión final pienso que la pedagogía ha de abrirnos caminos, diferentes caminos para que los alumnos elijan por cuál quieren transitar en su vida profesional. Como decía un alumno en el turno de preguntas a Claudia Castellucci: «Yo siento que aquí, en la escuela, me enseñan a «parir», pero... ¿Cómo puedo saber si estoy, o de qué estoy «embarazado»? Puede parecer simple o infantil, pero, ¿cuantas veces sentimos que sucede eso? El conocimiento en el arte no sólo es necesario, es imposible producir sin él porque es su fundamento esencial e indispensable. Pero, ¿cómo canalizar, significar o parcelarlo para que no se convierta en un lastre, desmotive y haga perder la curiosidad en el alumno?

¿No sería ese nuestro objetivo? Entender por dónde el alumno se siente preñado de intenciones, de expresión y comunicación, y abrirlo a ellas para que dé a luz aquello por lo que decidió matricularse en estos estudios.

Para concluir esta crónica, vuelvo a la lección inaugural de Alonso de Santos:

El arte es muchas veces la manifestación de esos problemas y contradicciones entre el ser humano y el mundo, y nos permite expresar y conciliar, de algún modo, lo que de otra manera sería inexpresable e irreconciliable. El artista tiene el privilegio de poder transitar en diferentes dimensiones, en busca de imágenes y metáforas que puedan ser comunicadas. La vida, en su profundidad y complejidad, hace una llamada para que alguien la saque a la luz y de forma a lo informe. Hacemos teatro, y enseñamos teatro —y es importante señalarlo— no por necesidades «teatrales», sino por esa necesidad que tiene la vida de expresarse.

El problema está cuando, al tratar de normalizar todo este proceso para poder enseñarlo, no lo hacemos desde el lugar adecuado y lo destruimos. Cuando intentamos fijar el arte dramático a partir de una definición unitaria, decidida racional o ideológicamente, lo falsificamos al romper su dispersión y naturaleza originaria. Cada vez que alguien define lo que el teatro es, o debe ser, está destruyendo su realidad y entrando en un simulacro, fuera de su campo artístico. Por eso es tan difícil enseñar teatro, de verdad, y fácil enseñarlo dentro de ese simulacro.

Concha Esteve

BIBLIOGRAFÍA

- Laferriere, George (1996). «El perfil del profesor de arte dramático». *Educación social: Revista de intervención socioeducativa*, 2, págs. 105-112.
- Ruiz Lezama, R. (2017) «Stanislavski ha muerto», aplaudirdepie.co
- MAMET, DAVID (2011). *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Stanislavski, Konstantin (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial.