

UN ENCUENTRO DE ESCUELAS DE TEATRO*

Dagoberto Guillaumin

EL CONTENIDO FUNDAMENTAL DE MI INTERVENCIÓN TIENE EL PROPÓSITO DE SOLICITAR A LOS participantes de este importante Tercer Encuentro que al redactar los resolutivos terminales se dignen aprobar, —si dentro de sus atribuciones tal intento no es improcedente—, la inclusión de una sugerencia o una bien sustentada invitación dirigida a las más altas Autoridades Educativas, pidiéndoles que exhorten a su vez a los programadores del sistema educativo nacional el uso, la aplicación y la práctica interactiva de los recursos dinámicos del teatro en los Niveles Medio y Superior, es decir: en las escuelas normales, secundarias y preparatorias.

Esta preocupación que comparten pedagogos expertos de intensificar el cultivo del teatro desde el Nivel Medio, surgió de nuevo en mí, cuando regresé a radicar a Xalapa después de prolongada ausencia, y percibí que con todo y ser intensa y variada en la actualidad la práctica del teatro, la asistencia del público no creció en la misma proporción. A pesar del número de actores experimentados y de directores capaces disponibles, con sus respectivos grupos permanentes, unos con apoyo oficial, otros independientes, pero que realizan una labor constante, sin embargo, el número de asistentes no corresponden con el desmesurado aumento de la población: Sobre todo comparando las cifras de ambos factores con las detectadas 40 o 50 años atrás. Tampoco han proliferado —curiosamente—, nuevos dramaturgos, a pesar de que existen los centros de estudios superiores capacitados para fomentar el culto de esta disciplina. El interés de los profesionistas de otras ramas por el teatro y su asistencia a él es casi nulo. Los pilares de la sociedad: abogados, ingenieros, médicos, contadores, etc., continúan como antes viendo al teatro y a los artistas con cierta ¿indiferencia?, Si no es que con un mal disimulado desprecio. Aunque en contra parte haya quienes muestran admiración y respeto por esta forma del arte.

Lo que resulta curioso en cambio, es que sea de este sector económicamente privilegiado de donde aflore precisamente el gran contingente de asistentes, que paga altas cifras por cada butaca con el señuelo de ver alguna figura de moda en la TV, en espectáculos escasamente artísticos, que con sospechosa frecuencia vienen a cargar sus alforjas.

De cualquier modo, lo anterior se da en la capital y no ocurre en el resto del Estado, como pudimos verificarlo cuando visitamos lugares remotos, en los que la mayoría de los jóvenes jamás habían visto antes una obra de teatro. La realidad expuesta me causó una profunda desilusión porque puso en evidencia que la emo-

cionante e intensa tarea realizada antes durante largos años, hace ya tantos como cincuenta, que consistió en despertar vocaciones adormiladas y orientarlas entonces con renovadas motivaciones, ilusa empresa configurada desde aquellas lejanas épocas, murieron casi sin dejar huella, esfumadas en el tiempo.

La más inmediata explicación del caso denuncia el descuido o la insuficiente atención o esmero que entonces hubiésemos podido conjurar, de haber advertido su omisión en el proceso formativo integral del estudiante, y haber sugerido en cambio, que fuese incrustado su uso y deleite en las áreas educativas correspondientes, como hace mucho sabemos que ocurre en otros países.

Al atenuarse el amargo acíbar surgió otra vez el anhelo de colaborar de algún modo a la tarea de suplir las mencionadas carencias llevando ahora el teatro, no a los adultos ya irrecuperables, sino a los jóvenes.

Organizando de salida un pequeño grupo piloto de actores para presentar obras apropiadas en cuantas escuelas de ciudades diferentes del estado se pudiera. Abocándonos de inmediato a seleccionar un repertorio, apoyándonos en sugerencias de maestros consejeros, escogimos obras sencillas de autores nuevos, nacionales, de fácil montaje que pudieran a la vez sorprender a los estudiantes de ahora, inmersos como están en la cibernética que los vuelve tan vivos pero sedentarios y a la vez inquietos y ávidos de saberlo todo. Obras que abordaran temas familiares, o problemas cotidianos de conducta, o de intolerancia, afines a su vida diaria. Y por otro lado, acordes con las capacidades y edad de nuestros también jóvenes actores. Obligados por la forzosa economía de recursos, hubimos de preferir las que tuviesen el menor costo de producción escenográfica y de vestuario, prefiriendo para su transporte la ligereza y la flexibilidad de los materiales, ya que habríamos de viajar a más de treinta ciudades.

Las representaciones las hicimos en teatros o en salones de usos múltiples cuando los hubo, ó en la propia escuela, a las horas de clase, solicitándoles a los directores su anticipada anuencia y la colaboración de maestros que mostraron afinidad y simpatía a nuestros propósitos. Siempre que pudimos, eludimos dar las funciones al aire libre, para evitar dispersiones y asegurarnos la mejor atención del espectador.

No sería admisible vanagloriarnos de los cálidos aplausos de este público, generoso por antonomasia, por tratarse de un público cautivo. La mayoría de las veces obligado a pasar lista ó a reseñar por escrito a sus maestros lo que habían presenciado. Pero hay muchas formas de advertir el verdadero efecto que el espectáculo está generando en el auditorio, como el silencio dominante en los momentos de tensión, o la risa colectiva en el lugar previsto, o el frecuente rechinar de los asientos como síntoma de aburrimiento. Acciones todas que denuncian el verdadero efecto que se está causando. Y la mayoría de las veces con estos y otros testimonios pudimos deducir cuando el veredicto fue realmente favorable.

En cambio en las ocasiones en las que no hubo control de asistencia por estar el local de la representación muy alejado de la escuela, en que la ausencia de muchos

alumnos fue notable, se fueron de pinta, y el desaire a nuestro “regalo teatral”, significó en esos casos el 30 y hasta el 50% del total del grupo esperado. Principalmente por parte de los varones. Esto nos ocurrió sobre todo en plazas muy calurosas, en las que la temperatura del medio día era insoportable.

En lo que respecta al efecto causado por la obra misma, registramos como hecho contundente la enorme reacción emocional de regocijo que despertó en ellos una farsa mexicana contemporánea, en contraste con la indiferencia y escasa concentración que les provocó una obra clásica griega. Aunque en nuestra ayuda hayan influido favorablemente, para contrarrestar su aburrimiento, el que sus respectivos maestros les instruyeran previamente de los méritos y valores intrínsecos de la obra. Y les hayan pedido que redactaran un resumen, con el fin de estimular su capacidad de observación.

Después de evaluar las primeras experiencias decidimos ampliar el objetivo propiciando un intercambio de opiniones entre los actores y los espectadores al terminar la obra, en el que nos expusieran sus impresiones y el interés —o lo contrario—, suscitado por la obra presenciada. Obteniendo como respuesta frecuente, para sorpresa nuestra, que su más vivo deseo consistía en que nosotros los viésemos actuar a ellos y les aconsejásemos sobre cómo mejorar su propio trabajo.

Los maestros promotores o directores casuales que en forma honorífica reivindicaron en algunas ciudades visitadas su espontánea iniciativa tiene diversos orígenes: se trataba de actores o directores radicados por casualidad en la plaza, o simples aficionados cultos y entusiastas, o maestros de Actividades Artísticas en general, quienes, si bien de manera obligatoria debían estar asignados en cada escuela, como lo estipulan los programas vigentes, en la práctica tal ordenamiento no se cumple por carecer el sistema de suficientes especialistas y sus plazas son absorbidas por substitutos favorecidas con el nombramiento, estén o no capacitados en la materia. A veces son maestros de flauta o de guitarra a quienes los mismos alumnos convencen de que los ayuden a montar una obra siquiera para la fiesta de fin de cursos.

De aquí que nos hayamos visto en la necesidad de incluir en nuestras giras esta función pedagógica y hayamos decidido ampliar otra vez nuestros objetivos, para sumergirnos en la fase educativa, y decidiésemos impartir cursos breves de práctica teatral aplicada, como parte complementaria de nuestra misión artística. Tarea que de inmediato emprendimos en algunas de las ciudades visitadas, mientras formulábamos un proyecto integrador y gestionábamos el financiamiento mínimo indispensable, que más tarde habríamos de recibir para cubrir la etapa inicial, otorgado como beca en la modalidad de Co-inversiones por: CONACULTA, SEC del estado y el IVEC.

Para ese fin redactamos una Guía de orientación general sobre los temas fundamentales a impartir, que incluían informaciones básicas de composición dramática, técnica elemental de actuación y algunos barruntos mínimos de la producción escénica. Además de la elaboración de un folleto conteniendo diez obras breves de diferentes épocas y estilos del repertorio nacional, distribuimos con anticipación a veinticinco

alumnos y un maestro por plaza, de las únicas seis que finalmente alcanzamos a atender.

Sin embargo las operaciones para aplicar el proyecto fueron complicadas, requirieron que nos trasladásemos con anticipación para entrevistar a los inscritos cuyo número rebasó lo previsto, tuvimos que seleccionarlos mediante audiciones. Y por otro lado gestionar con las autoridades la disponibilidad de locales de trabajo y permisos para justificar la inasistencia de los alumnos a sus clases normales durante tiempo completo los tres días del curso.

Es cierto que de primera intención puede parecer absurdo, o por lo menos ocioso aplicar un curso de teatro, a novatos, en sólo tres días. No nos pasó inadvertida esta ominosa sospecha que a tiempo sopesamos con serena responsabilidad, hasta autoconvencernos, sin titubeos que nuestra aportación dejaría su huella de experiencia piloto, sólo como acicate para reavivar la exigencia a las autoridades de proveer, a cada escuela el especialista de enseñanza teatral que el decreto del 93 incluye en los programas obligatorios de segunda enseñanza. Además de eslabonar un seguimiento durante los tres años siguientes en que permanece el estudiante en este nivel educativo, sin interrumpir las presentaciones originalmente planeada.

Hasta ahora algunos grupos que recibieron el curso piloto nos informaron en lo personal, por teléfono, haber puesto algunas de las obras que les dejamos, por lo que se sentían orgullosos y nos invitaban a visitarlos nuevamente. Noticia grata que además de tranquilizar parcialmente nuestra conciencia, nos afirma la esperanza de que; los más listos sabrán rescatar y mejorar nuestras sugerencias, mientras que otros, los que ya habían sido inoculados desde antes de nuestra llegada o bien aceptaron y coincidieron o por lo contrario, estarán diciéndose con sonrisa maliciosa de teatrero que lo pregonado por nosotros: ellos desde antes lo sabían. Y no faltarán quienes, congruentes consigo mismos, hayan descubierto carecer de disposición o facultades y decidieran por plena convicción, —y no por desconocimiento—, su rechazo definitivo a participar en forma activa en el teatro, aunque en el futuro podrían asistir eventualmente como espectadores.

Retomando el relato del curso, mencionábamos que, al iniciarlo, los alumnos ya tenían vistas las dos obras presentadas por nuestro grupo, lo cuál era un gran adelanto porque eran dos modelos muy distintos en estructura, pertenecientes a géneros teatrales opuestos, que nos servirían de magnífica referencia: La primera fue una farsa que les presentamos cuando abrimos la convocatoria de los cursos y la siguiente, una tragedia puesta un mes después justo cuando llegamos a iniciar el curso. Resultando una espléndida manera de apoyar sobre la marcha el proceso de enseñanza aprendizaje, en forma dialéctica para que el alumno dedujera por sí mismo y con nuestra orientación, las primeras definiciones de composición dramática: El tema, el argumento, la trama, la acción y el conflicto, las características de los diálogos, el carácter del personaje y las diversas estructuras de la obra teatral. Para después discernir por qué la tragedia se desarrolla en varios actos, mientras en el

sainete bastó una sucesión de episodios entramados entre sí, hasta que revienta el inminente final, lamentable pero conveniente para los protagonistas.

Generándose así el aprendizaje en forma fluida con la participación viva que propicia la coincidencia en la formulación de definiciones, apreciaciones todas que vimos reiteradas al hacer la evaluación de su aprendizaje. Un poco más compleja resultó para nosotros abordar la descripción y funciones del término: antecedentes y, adjudicarle a esta palabra transparente y sencilla la categoría de herramienta principal del oficio del actor. Ilustrarles en el uso de los antecedentes, cómo imaginarlos o eslabonarlos entre sí para usarlos como el vehículo para descubrir escondrijos del carácter y las causas posibles de la vida interna de un personaje teatral, a partir de informes y alusiones inmersas en el texto, mencionadas directamente por él mismo, o contenidas en las acotaciones, o en alusiones provenientes de los otros personajes mientras describen de él sus odios o querencias alabándolo o criticando sus acciones. Pero sobre todo, por cuanto ayudan los dichos antecedentes a imaginar y reconstruir lo que no aparece explícito, para que suene lógico y congruente la historia. Y justifique la conducta intransigente que conduce a generar el conflicto principal de la obra.

Lo anterior equivale a proceder en el sentido inverso al que siguió la imaginación del dramaturgo al concebir su obra. O, en otros términos, que el actor necesita narrar los hechos originales para comprender el por qué el autor al convertirlos en acciones dramáticas les otorgó un efecto más conmovedor.

Pues bien, nos detuvimos en el párrafo anterior porque pretendemos volver a utilizarlo cuando mencionemos las improvisaciones teatrales.

En lo referente a la actuación propiamente dicha, asumimos enseñarla a través del modo como yo entiendo la técnica de acciones, por haberla aplicado a través de mi experiencia, y que se sustenta en conducir al estudiante a familiarizarse con el foro, realizando ejercicios físicos concretos ante el público. Como usar un balde de agua y trasladarlo físicamente y después sólo imaginándolo, comer una fruta real e imaginaria, rasurarse, pegar un botón, etc., primero él solo y después en grupo, observándose unos a otros con ánimo constructivo para ayudarse entre sí a corregirse.

Estos ejercicios simples se encuentran en todos los tratados elementales y conducen a descubrir su dominio corporal que por lo general, para su sorpresa es casi nulo. Es muy útil que el estudiante verifique con cuánta frecuencia su organismo desoye los dictados de la mente. Y que para corregirse debe afinar desde un principio la interacción mente-cuerpo ejercitándose con incansable necesidad, como hace el niño para descubrir el mundo. Y aún es preciso insistirle que todo lo que con facilidad se adquiere corre el peligro de ser con la misma facilidad minusvaluado. Los ejercicios emanados de la descripción anterior son sumamente fáciles de entender. Con pequeños esfuerzos cualquier estudiante los ejecutará con soltura al primer intento. Y ahí radica el peligro, minimiza la importancia de escalar a grados mayores de dificultad

que la perfección reclama. Tampoco podrá si no los domina, responder con agilidad y congruencia y sin falsear el carácter, ante sucesos imprevistos.

Después pasamos a informarles someramente acerca de las funciones psíquicas e intelectuales que requiere cultivar todo aspirante a actor, aunque haya diversos grados de complejidad. Procedimos a recomendarles y ejemplificarles los ejercicios aconsejables para desarrollar la capacidad de atención de nuestros sentidos; la concentración; el hábito de observar cosas, personas y accidentes, a registrar hasta el más mínimo detalle y después describirlo con tanta precisión como sea posible usando a los compañeros de testigos para que vigilen el avance de la memoria de cada uno. Después a inventar en equipo modalidades para el desarrollo intensivo de la imaginación.

Las prácticas escénicas anteriores son de todos conocidas, se aplican en todos los niveles y en todas las escuelas, pero en cualquier caso deben cultivarse con especial rigor porque tendrán una aplicación constante y muy significativa; pues le ayudarán a crear múltiples ocupaciones en la escena, todas las que se requieran y sean adecuadas para la vida, la cultura y las ocupaciones del personaje que vaya a interpretar.

Parece oportuno aludir otra vez, que todo lo que con facilidad se adquiere corre el peligro de ser con la misma facilidad olvidado. Los ejercicios emanados de la descripción anterior son sumamente fáciles de entender. Con pequeños esfuerzos cualquier estudiante de esa edad los ejecutará con precisión y brillantez al primer intento. Y aquí está el peligro. Convencido como queda el alumno de que le fue fácil dominar las habilidades propuestas, minimiza la importancia de escalar a grados mayores de dificultad. Descuidará la disciplina y la constancia que lleva aparejados la perfección. Prescindiendo así del goce de responder con agilidad a las circunstancias imprevistas. Y desdeñando el principio de que el dominio actoral se adquiere solamente mediante la constancia y la rigurosa disciplina personal, sin necesidad de someterse a otro vigilante ajeno a si mismo, ni requerir más autoridad que la impuesta por sí mismo.

De manera semejante se plantearon las recomendaciones para ejercitar el cuerpo con miras a adquirir: fuerza, agilidad y equilibrio a diferentes ritmos. Y por lo que respecta a la voz, después del repaso necesario acerca del funcionamiento de los distintos órganos que la generan, fue oportuno acentuar en cada uno la manera de ejercitarlos: ampliar el aparato respiratorio, y fortalecer las cuerdas vocales; recomendarles los insuperables trucos para hablar en forma inteligible y fuerte, sujetando un lápiz con los incisivos mientras se leen discursos más y más largos ante una lejana grabadora que sirva de testigo de la claridad de la emisión. Soplar ante una vela manteniendo el grado de inclinación de la llama, sin que se apague. Y emitir la consonante (s) ese durante el lapso de la espiración, manteniendo el brillo del silbido uniforme, sin vibraciones. Háganlo.

No creo necesario mencionar detalles de la práctica de las justificaciones cuya aplicación en el medio teatral actual, por parte de los actores profesionales está muy

difundida, y creo más útil detenerme aunque brevemente también en una de las joyas de la práctica escénica que es la improvisación. Hablar de este asunto ante expertos me inhibe 'un mucho', puesto que su razón de ser obedece a la pretensión de emplear una ruta para imitar momentos emocionales y aproximarse a alcanzar una verdad escénica convincente. Y aceptando la imposibilidad de que el maestro o el director le pidan al actor que proyecte la emoción equis, (dado que es casi imposible nombrarla con precisión ni imitarla con gestos que no parezcan ridículos y falsos), se acude al juego convencional de habituar a los actores a recrear circunstancias imaginarias, consecuentes con las del personaje, extraídas de los antecedentes antes descritos.

Para que de este modo el actor vaya apropiándose paulatinamente de los intereses, cultura y preferencias del personaje que va a interpretar, hasta llegar al momento que pueda defender en forma convincente y veraz el objeto, joya o mujer motivo del conflicto. (Así las emociones que emanen tendrán una fuerte dosis de credibilidad o de verosimilitud puesto que son del mismo actor, en el supuesto de las circunstancias establecidas) y las modulaciones verbales y gestuales tendrán su propio acento también único e irrepetible.

Es aconsejable que las improvisaciones sean un tanto diferentes de las que ocurren en el texto, cuya solución ya no puede alterarse dado que falsearían la obra.

En las pruebas llamadas improvisaciones los antecedentes son semejantes pero el resultado es libre y dependerá del actor que mejor maneje sus antecedentes o tenga mayor fuerza persuasiva. El proceso sugerido para preparar al actor en la interpretación de personajes de una obra escrita puede aplicarse a los conflictos dramáticos inventados por el grupo de estudio. Y puede aplicarse a conflictos tan simples como el famoso paso de "Las aceitunas", hasta los más complejos de la dramaturgia universal.

A pesar de la premura y brevedad del curso, los jóvenes plantearon un elevado número de improvisaciones, varias de ellas de sorprendente coherencia y vitalidad, que nos tranquilizaron por cuánto a que mostraban la motivación que habíamos generado en ellos.

El récord de cuatrocientos mil espectadores que habíamos alcanzado el año anterior se ha visto interrumpido por la crisis. El panorama actual no es muy halagüeño, pero continuamos a paso lento sin detenernos. Nuestra proposición es que cerremos filas, que emprendamos una cruzada para incorporar a la juventud al teatro, formemos con ellos el público que ahora no tenemos.

*Conferencia sustentada en la fecha de inauguración del III Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro organizado por la Escuela de Arte Teatral del INBA, el 4 de octubre de 1999.