

Per IGNACIO ESCÁRCEGA

A Alicia, por ese abrazo.

El inicio de una película de Bergman, *Fanny y Alexander*, no puede ser más fascinador: Un niño juega con la maqueta de un teatro: mueve figuras, baja y sube varales. Lo piensa y lo hace. Ensueña, recargada su cabeza sobre el brazo. Se está acercando a la herramienta sustantiva del teatro como proceso artístico y de aprendizaje: la ficción.

La ficción se constituye no sólo como la materia prima en la puesta en escena, sino como la estructura expresiva a desarrollar en el aula. La modernidad de este siglo, al plantear la urgencia de formar actores, escenógrafos o directores que respondieran a las más innovadoras exigencias de montaje, generó un enorme espectro de maneras de abordar el desarrollo de la ficción. Entre el verismo de Antoine y la organicidad biomecánica de Meyerhold, el actor se fue aproximando a la necesidad de trascender el sentido anecdótico del teatro y apostar por la conformación de una estética particular, la suya propia que integra el todo que es la representación.

Por ello, esta ponencia reflexiona sobre las proposiciones estéticas en la formación académica de personas dedicadas al teatro, que se prevén desde lo que se llama *el perfil de egreso* en un plan de estudios, y cuestiona sobre esos alcances y si pueden considerarse en la aspiración de una estilística, que es el momento más elaborado y complejo del proceso creativo ya no digamos de un alumno, sino de un profesionista del discurso escénico; una consideración fundamental sería la de entender que la estilística se corresponde con un trabajo a largo plazo que en el aula podría apenas alcanzar sus primeros esbozos. No se explica de otro modo el riesgo enorme de las escenificaciones-evaluaciones académicas que se dirigen más al discurso estético del director que a la evaluación esencial de los educandos.

Se podrían ubicar dos momentos para localizar la ficción como materia de trabajo, primero la base conceptual y posteriormente su estudio y desarrollo en el aula. De ese modo, este texto plantea un acercamiento a esa primera etapa.

En ese primer momento se intentarán sostener las abundantes consonancias creativas y entrecruzamiento de puntos de vista y perspectivas de creadores y teóricos que señalan un aspecto fundamental: La teoría y la creación artística no son excluyentes, las coordenadas se comparten en el ejercicio de las ideas, de la actoralidad o del diseño escénico. No es muy útil desgajar demasiados ejemplos, pero sí el del poeta, músico, director de teatro,

dramaturgo y teórico que el año próximo cumple cien de haber nacido y que volverá a ser mencionado cuando concluya este texto: Bertolt Brecht.

Está claro que lo ideal, si se piensa en favorecer una disposición al trabajo ambicioso de la estilística, es recorrer los cuatro años de carrera a través del embudo de la especialidad para, a partir de allí, ser capaces de articular y sostener la ficción. Saber que hay demasiado trabajo de por medio, que tiene bastante de cierta la sentencia de que hacer teatro es un poco de inspiración y un mucho de transpiración. Esto es el gozo de la disciplina, el gozo de aprehender las herramientas expresivas.

Por ejemplo, el teatro isabelino, planteado como objeto de estudio, muestra cuáles son las dificultades y consonancias que surgen alrededor de la propuesta ficcional. En el *Rey Lear* tenemos la maravillosa escena del noble Gloucester, que ciego y despojado de sus bienes, camina, en medio de una borrasca, hacia una peña desde la que se quiere lanzar, guiado por un supuesto pordiosero, en realidad su hijo, que lo lleva a ese acto suicida. En medio de su dolor, Gloucester se arroja y se descubre vivo, indecorosamente vivo. La consonancia entre espacio y actor shakesperiano es, en lo básico, muy simple. No hay nada, los actores tienen el reto de asumir la carga emocional de dolor, de un mal tiempo, de una escalada difícil en medio de la cual, además, se expresan verbalmente en verso blanco. La escena no es descriptiva, tiene una función emocional, biológica, para expresar el reencuentro filial. ¿Qué hacer? Durante diez episodios de *¿Cómo actuar a Shakespeare?* el director y maestro John Barton se hace entre otras, la siguiente pregunta: ¿Qué es más importante, la verosimilitud actoral o las premisas de estilo, básicamente las verbales, es decir la convención? Las dos cosas, se responde. Claro, no puede haber la una sin la otra. No es nada fácil. Durante muchas horas, actores como Ben Kingsley o Miranda Richardson se han encargado de demostrarlo en ese programa.

En contraste, por más que se quieran aplicar los métodos de enseñanza teatral de *Adiós a mi concubina*, tenemos claro que son otras las necesidades en vista de que el modelo de representación al que se aspira desde el aula en el caso de la película china es distinto y específico.

¿Tenemos claro algún alcance de definición? Desde luego que no en lo que respecta al tipo de representación escénica, ya que se considera que el escenógrafo o el actor es capaz de resolver problemáticas de representación de distinta dificultad estética, pues finalmente tenemos claro que la verificación final del trabajo escénico, como ya se comentó, comienza cuando termina la Escuela.

Como parte del evento "La dramaturgia del actor, una revisión crítica", llevado a cabo en la ciudad de La Habana, del 23 al 28 de junio de este año, se desarrollaron una serie de charlas del especialista Marco de Marinis sobre ese tema. En ellas el investigador italiano situaciona de una manera muy viva la cercanía manifiesta de postulados en apariencia antitéticos (Artaud y Stanislavski, por mencionar el caso) respecto a la labor creativa en el teatro.

El Consejo Nacional para la Cultura y

las Artes, el Instituto Nacional de

Bellas Artes, el Centro Nacional de las

Artes, el Programa de Apoyo a la

Docencia, Investigación y Difusión y

la Escuela de Arte Teatral presentan:

ENCUENTRO NACIONAL DE ESCUELAS SUPERIORES DE TEATRO

PROGRAMA GENERAL

1 MESA REDONDA
Humanismo y formación teatral
Voz Académica
Organización Académica
Estética y estética
Exposición y difusión
Encuentro con los directores

2 CONFERENCIAS MAESTRALES
Ricard Salvat, José Luis Blázquez,
Francisco Riquelme y María B. Pérez

3 CURSOS ESPECIALES

Simposio de Teatro Clásico (Ogón)
Instituto Ricardo Salvat de Investigación Académica
Del 2 al 14 de octubre
Unos del Teatro de
Antonieta del Arroyo (Quito)
Instituto María B. Pérez (Coahuila de Zaragoza, Mex.)
Del 15 al 19 de octubre

4 REPRESENTACIONES DEL ENTRENAMIENTO
LA OJERA DE SALAMANCA
Ana Margot de Covarrubias

Día 1
Academia de Arte Dramático de la
Universidad Autónoma del Estado de México
Dirigido por Francisco Martínez

Día 2
Colegio de la Sagrada Familia y Teatro
de la Sonora del Instituto Autónomo de México
Dirigido por Juan Manuel

Día 3
Centro Universitario de Teatro de la
Universidad Nacional Autónoma de México
Dirigido por José María

Día 4
Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana
Dirigido por José María

Día 5
Escuela de Arte Teatral del Instituto
Nacional de Bellas Artes
Dirigido por Antonio Aguayo

Día 6
Escuela de Arte Teatral del Instituto
Nacional de Bellas Artes
Dirigido por Antonio Aguayo

**5 PRIMER CONCURSO Y EXPOSICIÓN
DE VESTUARIO TEATRAL ANTONIO
LOPEZ BLANCO**

del 6 al 11 de octubre de 1997

En el Fero Antonio López Mancera y el Teatro
Salvador Novas de la Escuela de Arte Teatral
en el Centro Nacional de las Artes

Centro Nacional de las Artes
P.O. Box 10000 y 10100
Cd. Cuauhtémoc



Cartell de l'Encuentro Nacional de Escuelas Superiores de Teatro, Mèxic D.F., octubre de 1997.

Este texto también recoge algunas de esas reflexiones y pretende dimensionarlas de cara a los trabajos de formación que se desarrollan en espacios académicos o artísticos de la Ciudad de México como los de la Escuela de Arte Teatral. Ello por la necesidad de mirar un tipo de egresado, en cualquiera de las dos especialidades que responda a un cierto nivel de proposición estética y de compromiso social.

Es decir, de qué manera el trabajo académico en el aula puede ir delimitando los alcances, en términos de resolución estética, de los egresados y de qué manera puede permitirles conceptualizarlo. Finalmente, esta convicción de que el teatro no sólo se hace, sino que se piensa, está en el sentir de muchos maestros de cada especialidad, que entienden que la lógica para relacionarse en escena no solamente es emocional, espacial o afectiva, sino biológica, social, antropológica, humana en toda su complejidad. Algo sabía de esto el físico Berkeley cuando hace dos siglos señalaba: "ser es ser percibido". Del mismo modo, podríamos decir que ver teatro es una forma de hacer teatro.

En el caso de la Escuela de Arte Teatral, esta aproximación al estilo está considerada en el tercer año, momento aún temprano en la conformación de un lenguaje propio, pero por otro lado en el momento justo para poder dimensionar las necesidades a futuro y el compromiso que implican.

Así, algunas consideraciones fundamentales son las siguientes y tienen que ver con la necesidad de rehacer la vida, no imitarla. Esta es la base conceptual de lo que se hablaba: la arquitectura ficcional. Tiene riesgos, uno de los más obvios es un punto de vista que lejos de convertirse en apoyo se vuelve dogma; el realismo naturalista. En contra de lo cual podemos tener claro que una interpretación actoral o escenográfica que sea verosímil no necesariamente tiene que ser realista. Por esa razón se puede considerar la pertinencia de acercarse al problema de la estilística en el momento ya mencionado en el salón de clases, con el propósito de considerar todo lo que aquí se ha mencionado.

Tomar conciencia de los recursos expresivos es entonces una necesidad primigenia dirigida a la construcción de la presencia, en escena y fuera de ella. Caminata de lo humano, proceso de hominización de las emociones y de los pensamientos. Redescubrimiento del cuerpo y sus subversiones, de los recodos del espacio escenográfico.

Enseñar mediante el dolor no es antípoda de la complacencia obtusa, por eso sigue siendo vivo el gozo del niño Alexander jugando a que inventa el teatro, o sea la vida; a que inventa el gozo de la disciplina, que es, según De Marinis, la vía más larga y genuina para llegar a lo verdadero, a lo espontáneo.

Es necesario concebir entonces, así lo tienen previsto varios planes de estudios, al actor —y en caso de la EAT, al escenógrafo— como un ser humano integral, respecto a lo ético, lo espiritual, lo intelectual.

Acceder a la conciencia plena en el trabajo creativo implica abundar en la voluntariedad de la actuación, actuar voluntariamente es actuar realmente en escena. No actuar sólo en realismo, actuar en realidad. El actor debe desempeñarse de una manera auténtica, productiva, funcional. La oposición aparente es clara: la acción no se opone al pensamiento: Desear lo que se hace, impregnar a la acción de voluntad, de conciencia, de realidad para llegar a lo verdaderamente espontáneo.

Appia lo decía del escenógrafo al aspirar al diseño rítmico, importa la metaforización, no la ilustración decorativa del espacio, que es un lugar que integra la creación plástica con la interpretación poética.

El riesgo estriba en aprehenderse a la falsa espontaneidad de los estereotipos biológicos y culturales y no concebirla como el trabajo técnico de la consistencia —para eso está la Escuela—. No en balde la imagen obra como modelo estético de la actoralidad para Meyerhold.

Asumamos así que el ejercicio de la potencialidad expresiva como estructuradora de la ficción es lo que nos reúne; el gozo de aprender, de descubrir. Por esa razón es oportuno concluir con un poema de Brecht que situa-ciona y explica nuestra esperanza frente a los educandos:

*Hay en el patio un ciruelo
que no se encuentra menor.
Para que nadie le pise
tiene reja alrededor.
Aunque no puede crecer,
él sueña con ser mayor.
Pero nunca podrá serlo
teniendo tan poco sol.
Duda si será un ciruelo
porque ciruelas no da.
Mas se conoce en la hoja
que es ciruelo de verdad.*

Gracias.