

En la mente de muchas personas, e incluso de personas que han tenido o tienen que ver con la actividad teatral, los conceptos de **escenario**, **escuelas de teatro** y **repertorio** se encuentran aún en la bruma de una ideología conservadora, como si la renovación del teatro se produjera tan sólo en las consignas superficiales y no en su técnica y en su estructura.

El escenario, como espacio donde se producen imágenes críticas de la sociedad, puede ser eventualmente cualquiera: una plaza pública, el atrio de una iglesia, una cafetería estudiantil. Pero desde luego, esto no se produce porque sí. Cada época tiene su propio escenario, y el edificio construido para este efecto, o el "lugar" destinado a la representación, obedece a un tipo particular de relación social, tanto en cuanto se refiere al enfrentamiento de "fuerzas" y "personajes" en un determinado espectáculo, como al tipo de comunicación que se establezca con el público, y al tipo de público específico al cual se pretende involucrar.

La sala oscura, con su escenario a la "Italiana", con telón de boca y un aire de "misterio", "complicidad" y "encantamiento" corresponde a todo un período de la historia del teatro, de los siglos XVIII y XIX hasta nuestros días. Es el teatro "por excelencia" de las clases adineradas del siglo pasado, con su elegancia, sus palcos ornamentados, sus lámparas de brillante cristalería y todo su laberinto de pasadizos, trampas, escaleras, cuerdas, bambalinas y candilejas. En este tipo de teatro se sigue representando y se representa toda clase de obras, aún obras que ponen en tela de juicio el mundo de valores y la "representación" de la sociedad que este espacio propone.

Sin embargo, no es la tendencia de los trabajadores del teatro, el construir esta clase de salas. Concretamente en nuestro país, los esfuerzos de un grupo por obtener una sede propia no podrían culminar en la lucha por un teatro de esta naturaleza, no sólo por falta de recursos económicos (cuyas razones obedecen, claro, al tipo de teatro que se está haciendo), sino fundamentalmente por el nuevo público que asiste a los espectáculos y la confrontación de la sociedad que se establece con él.

"La sala", entonces, es un espacio abierto, transformable, a fin de que cada obra establezca sus propias reglas del juego y un tipo particular de relación y proyección. Más que una silletería fija, se trata de contar con tarimas y módulos transformables y transportables, a fin de que de un espectáculo a otro puedan efectuarse cambios radicales en el espacio propuesto.

El público no llega "simplemente" a sentarse en la oscuridad de su butaca, para "perderse", "evadirse" y soñar algunas horas en una caja mágica. No se trata de un simple consumidor pasivo que busca un "relajante" como si tomara un estupefaciente.

Se trata más de una actividad de discusión viva, de confrontación. En muchos casos asiste a un mitin, a una controversia. En otros, a una fiesta.

Pero descontando las salas construidas de esta manera y con estos objetivos, los nuevos grupos teatrales tienen que proyectarse a toda clase de espacios: de alguna manera tiene que existir una planeación, una adecuación de estos espectáculos a fin de que no se vean "inertados" de manera falsa en lugares que no les corresponden. Las obras deben estar construidas con estas nuevas características, y no siempre basta contar con el actor "al desnudo", sin implementos, máscaras ni recursos para resolver el problema. Esta sería una solución simplificadora, que desde luego necesita de actores muy bien equipados, tanto en su cuerpo como en su voz, para que el ir a determinados espacios, especialmente donde se encuentra el público popular, no sea una simple ilusión ideológica. Pero desde luego existen y se están explorando otros caminos. Múltiples formas de la expresión popular, ignoradas o menospreciadas, han vuelto a tomar un valor extraordinario. Los grandes mascarones, el espectáculo de feria, de carpa, que venía desde muy atrás y se desarrollaba en los circos, en el tablado de los títeres y en las fiestas populares, ha cobrado una nueva dimensión y ofrece amplias perspectivas como una forma de adecuación natural a espacios que cuentan con una larga historia de regocijo y de lucha popular. Desde luego, el nuevo espectáculo recoge esta importante herencia y a la vez transforma elementos que otras ideologías trataban de proyectar en estos espacios: el teatro misionero y catequizador (que aún se da con otros ropajes) o el teatro de "desfile patrioter", de "procesión" o de simple divertimento superficial e incoloro, de llevar al pueblo cultura, así como los emperadores romanos tranquilizaban a sus siervos y esclavos a base de "Pan y Circo". En conclusión, el espacio escénico es un problema capital de la actividad teatral, a condición de que se plantee a fondo, y no sólo como un problema accidental o decorativo.

## LA PEDAGOGIA TEATRAL

Algo similar ocurre en lo relacionado con la pedagogía teatral. En nuestro país, las "Escuelas de Teatro" tuvieron mucho que ver con el origen del actual movimiento del nuevo teatro, pero durante muchos años (las pocas que aún lograron sobrevivir) desarrollaron una actividad académica, enclaustrada, sin nexos vivos y directos con el mundo teatral activo. Por esta razón, las "Escuelas" en el verdadero sentido de la palabra fueron los mismos grupos, que sin expedir títulos ni tener un pénsum aprobado, fueron formando actores y directores, a medida que se montaban las obras. Para que el trabajo no se limitara a la simple intuición y "talento", era importante racionalizar lo hecho hasta el momento; corregir el empirismo mediante el análisis. Reflexionar los problemas de la dramaturgia, de la actuación, de la expresión corporal. Al revisar las "partes" que conforman el espectáculo teatral, de acuerdo con las exigencias de un nuevo teatro, se rompían de hecho los moldes tradicionales de la enseñanza del teatro, creados a imagen y semejanza de todo el sistema educativo. Las clases, separadas en compartimientos estancos, deslindadas de una práctica más o menos inmediata, proporcionaban una educación muerta: después de dos o tres años de estudio el estudiante salía a recomenzar (como si partiera de cero) en un grupo teatral, o bien se deslindaba del teatro y se integraba a la televisión, a fin de convencerse de que había estudiado realmente una profesión, y no una simple forma inteligente de ocio y divertimento.

¿Qué pretende, qué puede pretender entonces una Escuela de Teatro en las actuales condiciones?

No puede limitarse, desde luego, a formar "profesionales" de manera individual, para que terminen los estudios y cuenten con una profesión liberal para competir en el mercado del trabajo. Económicamente hablando muy pronto la oferta superaría a la demanda, y en este sentido, la Escuela como tal, perdería su razón de ser.

Al ligarse profundamente al movimiento teatral colombiano, el estudiante de teatro vive el proceso de producción teatral en todas sus facetas: no es un "actor profesional" en el sentido que el término tiene en otras latitudes, sino un hombre de teatro con una iniciación a la problemática general de esta actividad, capaz de realizar un trabajo múltiple, como actor-participante, capaz de

resolver problemas prácticos de escenografía y vestuario, de investigación, análisis y dirección.

Un curso de una escuela con estas características no se limita a una escolaridad fría y mecánica.

No existe un p $\acute{e}$ nsum "cerrado", que se repita a $\acute{o}$ n tras a $\acute{o}$ n con la regularidad de las estaciones. Se trata de observar el proceso de producci $\acute{o}$ n de un curso y hacer que  $\acute{e}$ ste vaya funcionando progresivamente de manera colectiva, como un grupo teatral. Las variaciones en el proceso educativo depender $\acute{a}$ n del tipo de producci $\acute{o}$ n y desarrollo que el curso tenga, y no de una "carrera de obst $\acute{a}$ culos" planeada con el fin de eliminar gente y no de prepararla.

Otro aspecto nuevo en este tipo de estudio es la combinaci $\acute{o}$ n entre la teor $\acute{i}$ a y la pr $\acute{a}$ ctica. Desde que ingresa a la Escuela el estudiante sube al escenario. En las distintas pr $\acute{a}$ cticas va encontrando las primeras herramientas, hasta integrarse en el proceso de montaje de una obra. Los m $\acute{e}$ todos tradicionales inculcaban la idea de que el estudiante deber $\acute{i}$ a estudiar —por separado— las materias b $\acute{a}$ sicas: Actuaci $\acute{o}$ n, expresi $\acute{o}$ n corporal, fonaci $\acute{o}$ n, esgrima, historia, y s $\acute{o}$ lo hasta pasados dos o tres a $\acute{o}$ ños de estudio realizar el montaje de una obra o de escenas sueltas como un trabajo interno, con el profesor como  $\acute{u}$ nico espectador. Creemos que este m $\acute{e}$ todo adolece de las fallas de un estilo de educaci $\acute{o}$ n acad $\acute{e}$ mico, extremadamente lento y sin justificaci $\acute{o}$ n real. El estudiante debe enfrentarse desde el primer momento al desaf $\acute{i}$ o que constituye la base del teatro: el encuentro con el p $\acute{u}$ blico. Es posible que una obra realizada por estudiantes de primero o segundo a $\acute{o}$ ño de estudios tenga un n $\acute{u}$ mero determinado de deficiencias, pero sin duda alguna, el an $\acute{a}$ lisis de estas deficiencias es el que ense $\acute{n}$ a cu $\acute{a}$ l es el camino y el "p $\acute{e}$ nsum" que este curso debe seguir. En esta forma, el estudiante tiene conciencia de la complejidad del lenguaje teatral, de los problemas, tensiones y distensiones del cuerpo, de la asociaci $\acute{o}$ n y disociaci $\acute{o}$ n de la palabra en relaci $\acute{o}$ n al movimiento, del car $\acute{a}$ cter de signo de los distintos elementos usados en la representaci $\acute{o}$ n, luces, colores, espacios, a fin de que no resuelva de manera simplista la f $\acute{o}$ rmla del  $\acute{e}$ xito f $\acute{a}$ cil, o bien de la teor $\acute{i}$ a de la "forma y el contenido" como si se tratara del adorno decorativo de unas buenas ideas. Se trata de estudiar un lenguaje, de aprender a leer, no solamente las palabras, sino el lenguaje del rostro, de las manos, del espacio, del color, de manera que tenga las

herramientas efectivas que le permitan apropiarse de la producción teatral, y no ser un simple instrumento pasivo de un director o un empresario.

Finalmente, el estudiante del nuevo teatro debe tener respuestas al problema de para qué y para quién trabaja. Debe seguir el curso de lo que hace y no dejar que su producción sea utilizada contra su voluntad. En este aspecto, debe interrogar las obras, los personajes, las técnicas y los estilos de una manera rigurosa, analítica. En esta forma, una escuela no es una urna de vidrio aislada del movimiento teatral, no es un claustro monacal, sino por el contrario, un lugar de encuentro, de investigación y de apertura hacia la tarea, nada fácil por cierto, de producir un nuevo teatro para un nuevo público.

## EL REPERTORIO

El tercer aspecto que queremos examinar es el del repertorio teatral. Tiene que ver con los dos aspectos anteriormente aludidos, por cuanto debe responder a los espacios sociales que quiere cubrir y a la metodología empleada para su elaboración.

Tradicionalmente, el repertorio de un grupo comercial o "profesional" en el sentido académico de un viejo teatro de consumo, se estructuraba sobre la base del éxito. Éxito de taquilla, de crítica de prensa, etc. Este tipo de éxito le interesaba (y le interesa) al empresario, que escogía las obras y contrataba directores y actores para una temporada, reservándose el derecho de contratar otros distintos para el espectáculo siguiente. En esta forma, los actores "viajaban" de un espectáculo a otro, de un estilo a otro, con unos "moldes" aplicados a tipos fijos, a esquemas de cartón: la dama joven, el galán, el criado, etc.

En el nuevo teatro colombiano, el repertorio de un grupo es, en el fondo, su estructura. Se elabora a partir del desarrollo del trabajo; trata de analizar y transformar las experiencias, incorporar la crítica del público, etc. El repertorio de un grupo estable y bien organizado es una alternativa de trabajo, un camino. Tiene una estrategia general, o debe luchar por tenerla. Responde a hipótesis que pueden ser modificadas, pero de todas maneras no puede quedar librado al azar o al capricho. Al ver el repertorio de obras de los grupos en los últimos dos o tres años encontramos una coherencia: ya no se trata en absoluto de montar la obra de

"éxito" en Estados Unidos o en Europa; se trata de construir una auténtica dramaturgia colombiana y latinoamericana, estructurando un lenguaje que permita la comunicación con el nuevo público a quien se orienta el trabajo: el público popular.

Ciertos temas se enfatizan en este repertorio, hasta formar verdaderas cadenas de obras que examinan, con mayor o menor alcance, los problemas más cruciales de nuestra historia y nuestra vida social: el tema de la matanza de las bananeras, en el año de 1928, el tema de la violencia, las migraciones del campo a la ciudad, los problemas del trabajo, los cuentos de los narradores populares, son piedras angulares de este repertorio, cuya función profunda es el encuentro con un público vivo, a fin de que se apropie de interrogantes útiles a su futuro.