



Umbrales y dinteles *

Miguel Menciondo
Bahía Blanca
Argentina

Si hay dintel hay umbral. Y si hay umbral hay un espacio a explorar, a descubrir, a transitar. Muchos espacios de formación actoral se anclan en el pasado. Un pasado trascendente por demás. Los marcos teóricos relativos a experiencias precedentes cobran mayor fuerza que aquellos otros basados en el presente que se disuelve y re-significa a cada paso.

El dintel crea un sello en la estructura donde se enseña. El umbral tiene que ver con la oportunidad del desarrollo mancomunado entre los guías y sus discípulos.

Estudí once años en una escuela de teatro y desde hace tres años estudio en una escuela de danza. El cuerpo, sus posibilidades y limitaciones, es una frontera ante la especulación intelectualista. La formación en danza tiene que ver con el presente. No solo con un presente institucional o del docente, sino con la suma de los presentes de cada cuerpo en un espacio posible. Otra situación se da en la enseñanza a actores y a futuros docentes de teatro. Se privilegia, en muchos casos, el conocimiento de tendencias separando ejercicios de uno a otro teórico. Alguna vez escuché: “el actor debe saber qué está haciendo”, el docente de un taller de teatro independiente de la ciudad se refería a los géneros teatrales y la importancia que tiene que el actor conozca el límite y se ajuste según corresponda. Alguna vez un director de un elenco profesional, en el que fui seleccionado como actor, nos dijo el primer día de ensayo: “esto es una tragedia”, y así resultó su proceso y su resultado. Nunca supo qué podía darle el grupo, nunca se enteró qué tipo de tragedia podíamos encontrar.

El umbral es la ilusión inicial forjada en el ahora. El dintel, basado en un exitoso presente que no es propio y que quedó impreso en los manuales del ayer, pone límite a la puerta.

Cuando el centro de la formación es el cuerpo en escena, traspasar esos límites es imprescindible. Danzas clásicas y contemporáneas de distintas escuelas, tai chi, contac, yoga, pilates, cualquier desempeño atlético puede convertirse en herramienta para construir un lenguaje propio. Se pueden mixturar en una clase tanto como en una obra. En mi breve experiencia con la danza esto es muy común.

El teatro convencional que se enseña en escuelas de teatro como en talleres particulares se priva de este collage por aferrarse a supuestos intelectuales y a criterios conservadores donde se manipula la composición desde categorías propias del pasado y no se alienta el desarrollo de una búsqueda que se detenga en el presente, o que avance con él, con un presente tan válido para el alumno como para el docente.

Suele pasar que cuando un teatrero logra formar un grupo, consigue un espacio y construye una sala, donde se desarrollará como artista pero donde tendrá que generar talleres y seminarios para poder mantenerla, con los muros de la sala, en los primeros años, ese teatrero o ese grupo de teatreros construyen una verdad. Las verdades temporales son muy importantes para construir una identidad, pero sucede, muchas veces, que esa verdad primera se transforma en la cara del grupo o del teatrero para siempre.

Incluso es muy común detectar un prejuicio, sobre sí mismos, en quienes llevan adelante los grupos cuando la formación que poseen no se realizó en una escuela de arte escénico. Por no poseer títulos que los acrediten es muy común ver que, algunos teatreros con formación independiente, son mucho más académicos que uno que egresó de una educación formal. Entonces por querer ser algo que no son, y que no es tan importante ser, se privan de la posibilidad de descubrir una propia identidad en un camino más propicio. Un teatrero que no confía en sus preguntas y en sus respuestas terminará dando clase imitando un estilo que no le pertenece y que nunca podrá desarrollar ni explicar de un modo válido, solo se ajustará a premisas de índole teórico-intelectual.

Entonces aquellos que pisan el umbral son cubiertos por la sombra del dintel que, en vez de acobijar o contener, asfixia.

No se puede enseñar algo que no se practica. El docente artista no debe enseñar las técnicas del ayer, propias o heredadas, sino las preguntas del hoy. ¡Lo mejor que tiene para dar un docente de teatro son sus preguntas! Estas preguntas surgen únicamente de la práctica activa. Los docentes de teatro en escuelas de nivel primario y secundario, en general, no están capacitados para dar teatro en un nivel superior. No pueden formar artistas porque nunca se propusieron ser artistas del teatro, sino docentes de escuela. Sin embargo el título, aunque no los habilita directamente, les da la posibilidad de ingresar a escuelas de teatro y ocupar espacios que no le son propios ni naturales. No tienen la esencia del concepto que se adquiere con la práctica y su posterior reflexión. Este tipo de docente no puede mostrar a sus alumnos aquello que exige que hagan. Un alumno con un guía que no busca jamás aprenderá a buscar.

El docente de danza puede mostrar en clase lo que enseña a sus alumnos, entonces por qué muchas veces el docente de teatro deja que sus alumnos tengan que resolver todo sobre el tratamiento del espacio y las posibilidades del cuerpo, entre otras cosas.

Los bailarines y actores componen con su cuerpo en un espacio determinado, los abordajes básicos no deberían ser tan distintos, tampoco su evaluación. El cuerpo de un actor en formación, por lo general, no está preparado para nada. La formación de actores desecha la exploración de las posibilidades del cuerpo en el espacio y la reemplaza por una técnica de improvisación que no tiene fundamentos en ninguna práctica anterior. La improvisación, en tal caso, es total, sobre todo en lo referido al lugar que ocupa ese docente pasivo. Se espera todo del alumnado sin darle nada, después se intenta organizar lo producido y se le critica la falta de propuesta. Nunca se le enseñó a proponer, el docente toma el lugar de director, y cree que sus ideas finales serán mejores a las de un alumno sin camino. Camino que, claro está, tendrá que buscar en otro sitio.

Las limitadas exploraciones que conoce el alumno de teatro están atadas a acciones y reacciones sicologistas, a motivaciones de género, a conceptos arcaicos de un teatro que ya no está. Cuesta años de experiencias, y no siempre se encuentra, conocer y vivenciar el valor activo del actor en todo el proceso de una puesta en escena. Los actores definen la poética y no así el texto, el género o la idea previa que un docente o director tenga sobre el trabajo que se inicia. Muchas veces se motiva más a un estudiante cuando trae una “gran” idea que pensó en su casa, que cuando encuentra una “pequeña” verdad, en el espacio, un día de clase o ensayo.

El umbral seguirá siendo inmutable. Pero qué tipo de dinteles queremos para nuestros espacios de formación.

El presente es la única realidad posible en el arte. Es fácil ver ejemplos muy claros de cómo se intenta decorar, y a veces construir totalmente, ese presente desde ejercicios basados en el pasado o el futuro. Es muy común advertir, sobre todo en noveles directores y docentes, este mecanismo cuando intentan encontrar una escena y abordar la construcción de un personaje con ejercicios de escenas anteriores o posteriores a las que se intentan representar, lo mismo con el concepto del pasado de los personajes, o de dónde vienen y hacia dónde van. Con esas premisas se pierden horas de ensayo y de exploración directa interviniendo en el presente donde es posible descubrir, y de una manera mucho más válida, los conceptos de pasado y futuro que no deberían ser tan determinantes. En el presente de una escena fluye toda la información que uno necesita para realizarla. Este simple ejemplo, que sólo tiene que ver con una metodología de clase o ensayo, nos da un perfil del docente-director, de sus prioridades y su realidad como artista.

Los docentes que se forman bajo estas premisas son muy detectables. Todos realizan las mismas actividades: un juego de presentación, otro juego de desinhibición, ambos sacados de manual y que sólo pudieron ser buenos para su autor, porque formaron parte de su presente, porque fue quien inventó el ejercicio o lo re-significó. Al finalizar el encuentro realizarán una puesta en común y preguntarán a sus alumnos qué creen que aprendieron. La idea de un saber automático, con contenidos que pueden verse por encuentro y olvidarse al siguiente, es regla. Se pierde la idea de proceso y en general no es importante que quien enseña realice la práctica de lo que enseña, ¿para qué? si no va a enseñar desde su experiencia y su presente, sólo repetirá lo que le fue adoctrinado como verdad.



El umbral está cubierto por un tapete, cuando comienza el ejercicio de presentación, el alumno sabe, consciente o inconscientemente, que será castrado. El dintel pone en juego toda la estructura, y establece las reglas.

La relación del aprendizaje con el cuerpo que se entrena para el teatro, la danza, o el deporte, es algo que también me hace reflexionar desde hace un tiempo. La comprensión del cuerpo es lenta y me hizo ver cómo asimilamos los saberes en otros campos: intelectuales o emocionales. Aunque tuviera cerca mío al maestro más respetado y lograra que me aconseje, me guíe, etc., así y todo sólo podría hacer la obra que está acorde con mi época, mi momento. Es imposible adelantarse. Aunque es fácil quedarse en el pasado y hacer obras muertas.

Por lo que un docente de teatro debería estimular a los actores y futuros docentes a proponer, a descubrir y jugar con la incertidumbre de no saber, a no copiar las clases que le gustaron como alumno sino a inventar las clases que le hubiera gustado tener, a generar una propia identidad. Pasar a sus discípulos las técnicas que son propias, porque son las únicas que uno verdaderamente puede transmitir, y jamás presentarlas como verdades sino como humildes herramientas que pueden ser o no utilizadas. Un docente que enseña lo que sabe es mucho más valioso que uno que enseña lo que existe. Es imposible en cualquier proceso de aprendizaje que uno pueda pasar por todas las experiencias precedentes que se valieron de muchas vidas, mucho tiempo, y culturas muy diferentes. Por eso la insistencia de enseñar lo que se es. El presente, el hoy, debe ser prioridad para el docente más allá de cualquier marco teórico revelador, que no le pertenezca, aunque lo comparta o admire.

Revalorizar la experiencia de un cuerpo aquí y ahora en un espacio determinado. La única evolución posible es ser y reflexionar... y ser...

El umbral de la escuela de arte debe ser generador de un impulso que permita superar el dintel y descubrir nuevos umbrales. No puede ser, bajo ningún punto de vista, que el alumno que egresa termine saliendo por la misma puerta por donde entró.

Quien aprende debe saber olvidar. Debe proponerse olvidar todo. Y aquellos que por momentos formamos actores, los guiamos, debemos perder el miedo a no saber. A medida que pasan los años, y ya son varios, tengo menos certezas. Pude verme seducido por el presente de personalidades muy importantes en mi formación, que siempre consideraré incompleta, sin embargo, aprendí a despegarme de aquellas verdades ajenas. Y cuando formé las propias supe también cuestionarlas. Repetir y mejorar es lo único que permanece intacto a través del tiempo y de las técnicas o estilos abordados. Es mi único tesoro inalterable. Un cuerpo en un espacio que crea un mundo. Reafirmación que delinea un presente y lo pone a prueba. Certeza que estoy dispuesto a refutar a pesar de todo. Idea que deseo olvidar para activar un sentir-pensar de nuevo. Soy actor entonces acciono. Soy guía entonces señalo un camino. Soy artista entonces interpreto, dispongo y reflexiono. Soy los tres en uno entonces coexisto.

El umbral supone interrogantes. El dintel que se forja en ellos y los estimula encuentra respuestas más valiosas aun en la ingenuidad de quien recién da sus primeros pasos.

*** Leído el 5 de octubre de 2012, participando de la mesa de debate y reflexión con el núcleo temático: Marcos de formación actoral. En el Teatro Municipal de Bahía Blanca.**

Ponencia presentada y seleccionada para participar durante las Primeras Jornadas de Teatro Nacional y Regional, organizadas por AINCRIT Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral y el Teatro Municipal de Bahía Blanca. 4 al 6 de octubre de 2012