

La Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires y su experiencia educativa (1984-1990)

Roberto Perinelli

Escribo esta nota sobre la experiencia educativa de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires, estimulado por la oportunidad de ponerla a consideración de un lector que, al mismo tiempo, tendrá a su alcance la descripción de un conjunto de emprendimientos pedagógicos de envergadura, desarrollados todos a nivel continental, y por lo tanto podrá cotejar y hacer comparaciones.

La escribo, por otra parte, cuando ya han pasado tres años del momento en que forma compulsiva y arbitraria, contra mi voluntad y la expresa oposición del medio teatral en su conjunto, que repudió la medida, fui separado del cargo. El tiempo transcurrido, no obstante, aporta la ventaja de permitir ponerme a distancia de los acontecimientos, de los más felices al más traumático, en beneficio de la ponderación y la reflexión serena.

Sin embargo, y lo adelanto a modo de disculpa, el panorama aportado por esta nota no será exhaustivo, siquiera en el nivel menos comprometido de la información. Las limitaciones de espacio, y las mías propias como cronista de los acontecimientos, me obligarán a olvidar o a no saber cómo incluir hechos y personas que en mucho contribuyeron al prestigio ganado por la EMAD.

También anuncio mi propósito, determinado ya en el título, de escribir sólo sobre la experiencia desarrollada durante el período en que la escuela estuvo bajo mi dirección: de 1984 a 1990. Seis años. No corresponde extenderme sobre la actuación de las personas que me sucedieron y que sé tratan de sostener la coherencia del proyecto inaugural en medio de la fenomenal crisis que, en la actualidad, atraviesa la educación oficial en la Argentina. Esta crisis, sin duda, se hizo presente mucho antes y también nos afectó, aunque con un grado menor de virulencia que consentía su tolerancia o el sorteo de los inconvenientes.

Cualquier argentino moderno deberá admitir que 1984 marca, en la memoria colectiva, una instancia importante en la historia del país. En 1984 (a fines de 1983, para ser más precisos) abandonaba el poder uno de los más

aberrantes regímenes militares argentinos, autotitulado proceso de reorganización nacional y responsable de desquicios administrativos y del genocidio de miles de compatriotas. Mediante elecciones libres, forzadas luego de la derrota en Malvinas en 1982, se dio paso a la asunción de un gobierno democrático (10 de diciembre de 1983). Se recobraba, después de mucho tiempo, el normal andar de las instituciones republicanas.

No obstante, el país parecía proponerse algo más que el restablecimiento de las instituciones: apostaba a un verdadero renacimiento. Ahora a la distancia podemos mensurar ese entusiasta propósito, en todo su valor y también en su inmensa ingenuidad.

Los organismos culturales del nuevo gobierno—como pocas veces ocupados por hombres del arte y de la cultura—fueron muy sensibles a este estado de ánimo general. Con un bienvenido pragmatismo y empuje, generaron o dieron aire para prosperar muchos proyectos que contenían la participación activa del ciudadano, desde el acceso a expresiones culturales de envergadura en carácter de espectador, hasta el facilitado ingreso al aprendizaje de las técnicas artísticas (en este sentido se destaca la inmensa labor del Programa Cultural en Barrios, que en la época se puso en marcha en Buenos Aires y que hoy subsiste en estado desesperante).

La EMAD—desde siempre una escuela oficial afectada a la jurisdicción de la importante Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, que el gobierno puso a cargo del dramaturgo Pacho O'Donnell—fue llevada al análisis con el inocultable designio de ponerla al día. La escuela mostraba la nada desdeñable virtud de haber sobrevivido a los militares; la propuesta pedagógica, en cambio, se ofrecía como muy envejecida. Acaso estos objetivos, opacos y anacrónicos, actuaron como clave del éxito, de que la escuela pasara desapercibida a los ojos castrenses, por lo habitual desconfiados cuando de enseñanza artística se trata.

El diseño curricular en vigencia adolecía de una falla visible: respondía a la certeza de contar con un asegurado mercado de trabajo para el actor. Cuando llegamos a la dirección de la EMAD (se repite, a comienzos de 1984), pusimos muy en duda este pronóstico optimista, para nosotros fuera de toda realidad. Al actor le costaba conseguir trabajo y mucho más obtenerlo de un modo que le garantizara la continuidad en la tarea, siquiera con los altibajos que desde antiguo eran aceptados por los profesantes del oficio, acostumbrados al vaivén ocupacional. Esta situación se hacía más grave cuando se trataba de egresados de escuela, que no podían agregar a su oferta el aporte de la experiencia y el conocimiento del medio.

Puesto a redactar nuestro Perfil del Egresado—uno de los primeros actos de nuestra gestión—encaramos la situación aceptando sino la inexistencia, por lo

menos la extrema debilidad del mercado de trabajo para el actor, al cual le poníamos la posibilidad de ser ampliado, pero con recursos distintos a los habituales. Apoyados en el criterio de que el teatro posee un carácter artesanal que permite darle vida aún cuando se carezca de apoyo tecnológico (sólo aquellas cuatro tablas y una pasión de Lope), buscamos alentar desde el documento a nuestros egresados para generar proyectos propios, independientes de decisiones empresariales, factibles de ser llevados a cabo en "cualquier ámbito y bajo cualquier circunstancia." Seguimos proponiendo desde nuestro Perfil del Egresado que "ese moderno hombre de teatro en posesión de una sólida preparación y dominio de sus medios expresivos" estaría en condiciones de explorar las posibilidades de los espacios no convencionales, el alcance del teatro de calle, por ejemplo, e incluso decidirse a cumplir con "su cometido fuera de los centros de producción artística habituales y más reconocidos, aportando en zonas del país, incluso de los centros urbanos, que total o parcialmente carecen de actividad propia y duradera."

La última mención sostiene las posibilidades de realización que ofrece un país de gran extensión, con mercados inexplorados o desatendidos, acaso con un potencial poco investigado hasta entonces por el teatro comercial y, mucho menos, por los ineficientes organismos culturales nacionales, incapaces de asumir la labor de promoción y apoyo para los cuales fueron creados.

Toda esta propuesta requirió de una decisión previa que más allá de su simplicidad, nos permitió seguir pensando el proyecto desde un ángulo bien definido: la EMAD se proponía como una institución de formación teatral, exclusivamente. Esta posición no respondía, como pudiera creerse, al criterio elitista de poner al teatro por encima de las otras artes del espectáculo, desconociendo o desacreditando el potencial expresivo que contienen tanto el cine como la televisión. En realidad, asumíamos la certeza de que la EMAD nunca iba a contar con la estructura necesaria para desarrollar con cierta margen de seriedad la enseñanza de estas artes que, al contrario del teatro, plantean exigencias tecnológicas que, aunque mínimas, requerían un alto costo. Porque la magnitud del aliento que recibíamos de las autoridades para llevar adelante el proyecto de renovación de la EMAD no se compadecía con el presupuesto que podíamos manejar, magro cuando iniciamos la gestión y mucho más magro cuando dejamos el cargo.

Hubo necesidades que nunca pudimos cubrir, incluso para los módicos requerimientos de la enseñanza teatral, que si como aceptamos más arriba puede exigir muy poco para su práctica profesional, también poco pide para el aprendizaje. Pero es imposible negar que para la enseñanza es indispensable contar con espacios generosos en dimensiones y comodidades, aptos para el desarrollo de las asignaturas corporales, por ejemplo. Como también es imposible

ignorar las ventajas, para las materias teóricas, de contar con una buena biblioteca, que nos hubiera permitido superar situaciones que no pudimos hacer frente con la propia de la EMAD, no obstante su decoro. Tampoco es posible dejar de lado los problemas suscitados por el estado casi ruinoso del edificio de la EMAD que aún ocupa en la calle Perú, como tampoco los provocados por el fracaso en obtener un espacio apto para la representación teatral, una pretensión tan legítima como la de una escuela de medicina pidiendo un quirófano para sus estudiantes de cirugía, que habría sido destinado a poner en contacto las producciones de nuestros alumnos (que en esos 6 años llegaron a realizar casi 100 espectáculos) con la comunidad que le daba sustento.

A fuerza de ser sinceros, debemos aceptar que este contacto tuvo lugar de todos modos, empujados por la obstinación que siempre pusimos en este propósito. Lo hicimos utilizando una sala en desuso, en muy precario estado de conservación, obtenida mediante una cesión administrativa hecha a regañadientes, siempre condicionada y conflictiva. Hablamos, por fin y para ponerle nombre a las cosas, de la Sala Sarmiento aún plantada junto a las instalaciones que ocupa el Jardín Zoológico de Buenos Aires, por ese entonces inhabilitada por el servicio de bomberos en prevención de catástrofes en el caso de activación, y que nosotros, con una temeridad al borde de la imprudencia, abrimos al público. Ahí ofrecimos las muestras finales que cada año preparaban los alumnos de las dos carreras que se dictaban en la escuela: Puesta en Escena y Formación del Actor, y otros espectáculos que no respondían a los objetivos de promoción. Y esa sala de espectáculos se convertía en ámbito de enseñanza durante el período escolar, en atención de que el actor en algún momento de su aprendizaje debe exponerse a las exigencias del escenario y el director teatral tiene que hacerlo siempre.

Esta cuestión nos acerca a otro tema que contó con nuestra especial atención: la vinculación estrecha entre la teoría y la práctica. Esos 100 espectáculos creados por los alumnos garantizan el interés puesto en el objetivo, transformados en requisitos indispensables de promoción anual. La convocatoria de profesores con acreditada trayectoria en el medio respondió, también, al interés de contar con docentes que debido al tránsito ya efectuado por la profesión, estuvieran en condiciones de alentar, perfeccionar y exigir este fundamental encuentro entre la teoría y la práctica.

Este aspecto fue siempre una de las atracciones del proyecto educativo de la EMAD. Superábamos así un antiguo déficit de la enseñanza artística: la distancia entre la teoría y la práctica, un motivo de descrédito permanente de las escuelas de arte de todo tipo, en especial de aquéllas que se aplican a la enseñanza teatral.

Otro elemento de seducción que empleamos para atraer profesores con trayectoria (puesto que el nivel de salarios, por su modestia, nunca podía actuar

de eficaz sefuelo), fue la decisión de encuadrar los programas de estudio en muy pocos principios rectores—algunos mencionados más arriba—dejando librada la actividad escolar a una reformulación permanente. Diciéndolo de otro modo y aceptando que la tarea debió comenzar a partir de un primer y elemental currículo de asignaturas, ignoramos la preexistencia de programas de estudio, dejamos que el tránsito escolar nos fuera proveyendo de contenidos para redactarlos después, aunque nunca a esa redacción le dimos carácter definitivo, abiertos los programas a los cambios que nos dictara el futuro.

Este modo de operar nos ponía a gran distancia de cualquier otro emprendimiento educativo oficial, que como norma actúan precisamente al revés, imponiendo de entrada programas de estudio, que aún se supervisan para su cumplimiento estricto. A esta llamativa y sorprendente diferencia habría que agregarle la práctica de una efectiva libertad de cátedra, que permitía al docente poner atención en las particulares necesidades de su grupo y actuar en consecuencia. De este modo hubo métodos que demostraron idoneidad en un curso, pero no cumplían con las expectativas si nos permitíamos trasladarlos mecánicamente y aplicarlos al aprendizaje de un grupo distinto, dueño de necesidades propias que requerían de otro enfoque para lograr los mejores resultados. Esta manera de operar nos imponía mantener los mismos profesores con los mismos alumnos a lo largo de la carrera, asegurando con eso la continuidad de las propuestas conjuntas y los pactos concertados, como así también dando un tiempo amplio para la puesta a prueba de iniciativas individuales del docente o del docente y sus alumnos.

Por otra parte, esta reformulación permanente duplicó para nosotros el esfuerzo puesto en la tarea cotidiana, pues requería de una atención continua y de una valoración muy atenta de la marcha escolar, ya que tampoco el propósito admitía la adopción de cambios en forma repentina, en función de los primeros signos de fracaso o de éxito de cualquier modelo, sino que las modificaciones se hacían como consecuencia de la ponderación, cuando quedaban muy pocas dudas sobre la necesidad de efectuarlas. Por regla general preferíamos acumular las experiencias y recabar las opiniones de alumnos y profesores al cabo del año escolar, de modo de producir la transformación en el siguiente período. Vale decir que la escuela casi no era la misma puesto en cotejo el diseño curricular de un año con el otro, puesto que se advertían modificaciones de cargas horarias o la existencia o desaparición de materias. Esta capacidad de absorción nos permitió prestar atención a experiencias ajenas, con el deseo de rescatar del conjunto el o los aspectos que fueran útiles a nuestros objetivos.

En este sentido inscribimos las dos visitas que nos hizo el Odin Teatret de Eugenio Barba (una en 1986 y otra en 1987). Trabajando con un grupo de alumnos avanzados de la EMAD, en ambas oportunidades se desarrolló un

seminario de investigación sobre el teatro callejero, que dio como resultado un espectáculo de ese género al cabo de cada experiencia, ofrecidos en las calles de Buenos Aires. Estas pueden ser consideradas las dos primeras expresiones públicas de la escuela y que la pusieron a consideración del medio teatral porteño, inquietado por la aparición del mítico Odín y sorprendido que la visita fuera la respuesta a una expresa invitación que le había cursado la EMAD.

Esta amplitud de visión, la declarada disposición a ser atravesados por otras prácticas, que incluso pusieron en tela de juicio lo que cotidianamente alcanzábamos en las aulas, se convirtió en una de las preciadas virtudes de la institución, elogiadas en el momento por el mismo Barba y César Brie, su asistente y coordinador de los seminarios que el Odín dictó en la EMAD. Con esta actitud nos permitimos otros emprendimientos similares con los grupos Potlasch y Tascabile, de Italia, y la recepción de personalidades de prestigio internacional que nos visitaron por esos años: Enrique Buenaventura, Juan Carlos Gené (el director, actor y autor argentino por esos años residente en Venezuela), Roberto Cossa, Onofre Levero, entre otros.

La invitación a participar del 7 Festival Internacional de Teatro de Caracas, que tuvo lugar en 1988 y adonde debíamos concurrir con una ponencia sobre nuestra experiencia pedagógica, que debía exponerse en los foros de discusión organizados por el Centro Latinoamericano de Crítica e Investigación Teatral (CELCIT), y con un espectáculo generado por nuestros alumnos para actuar en el marco del festival (viajó "1,2,3 . . . Va!", dirigido por Eduardo Condell, uno de los directores surgido de la primera promoción de nuestra carrera de Puesta en Escena), fue vivido por la comunidad educativa de la EMAD, que en 1988 ya mostraba una gran consistencia, como un reconocimiento estimulante. Mucho más gratificante para nosotros resultó la especial mención que en el texto de Recomendaciones y Acuerdos, redactados al final de los encuentros de discusión, se hizo de la EMAD de Buenos Aires: "El encuentro se permite señalar a la consideración de las instituciones pedagógicas, docentes y organismos estatales, que la estructura, finalidades, planes de estudio y filosofía docente de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD), Argentina, bajo su actual conducción y orientación constituye un ejemplo claro de una pedagogía original, profunda y orgánica, destinada a una formación congruente con el medio latinoamericano y a la realidad específica del país al que sirve. . . ."

La precaución de haber previsto la imposibilidad de llegar a un análisis exhaustivo de la experiencia de la EMAD, me evita dolores por lo mucho que no pude transmitir. En lo personal, debo agregar que fueron seis años de un trabajo intensísimo, asumido con alegría y compromiso. No debo ignorar que el marco fue propicio o, por lo menos, no alcanzó nunca para nosotros la envergadura que la estructura burocrática suele adquirir, con la facilidad para transformarse en una

impune máquina de obstruir. En todo caso supimos cómo colarnos por las hendiduras del aparato administrativo, sacándole provecho y salvando con éxito las exigencias burocráticas que de algún modo hubieran mortificado el modelo de enseñanza abierto que nos propusimos desarrollar.

Cabe quejarnos con razón de la penuria económica que fue una constante y que nos impidió la concreción de un número de proyectos que si bien no requerían de cifras excesivas, debían llevarse a cabo con un módico respaldo presupuestario que pese a su modestia nunca tuvimos. Apostamos a la paciencia, creímos que a medida que la EMAD se fuera enriqueciendo de prestigio las autoridades iban a prestar oído a nuestros pedidos de auxilios financieros. No fue así, pero sin duda porque el contexto de dificultad económica del país fue alcanzando niveles desesperantes (cabe hacer mención sólo a los períodos de hiperinflación, que alteraron las reglas económicas y la salud mental de los argentinos). Cuando nuestro reclamo se hace ilegítimo es ante la incongruencia de contratar a un Pavarotti con cifras millonarias, para actuar en bienvenidos conciertos populares, olvidando las autoridades que con muchísimo menos de ese presupuesto se le habría dado aire y sangre a una excepcional institución de formación artística. Por estas limitaciones fuimos impedidos de efectuar el registro sistemático de lo hecho, pues no pudimos asumir el costo de ediciones o de filmaciones de video, como tampoco el gasto que imponía una equitativa vinculación con otras instituciones del país y del mundo que trabajaban muy cerca de nuestros objetivos y nos proponían encuentros de intercambio.

En fin, fuimos muy pobres, pero en el tesoro, donde no guardábamos dinero, tuvimos siempre mucha imaginación, compromiso y entusiasmo. Y con eso hicimos todo.

Buenos Aires