

## Pedagogía teatral en el Perú

### Grégor Díaz

No existe política cultural en el país. Toda acción de cultura y arte (incluyendo las pedagogías correspondientes) pertenecen al entusiasmo de individuos y autodidactos, ya salidos de alguna escuela o academia y, por lo común, sin preparación pedagógica. De aquí que prima el adiestramiento sobre la formación y se represente, estereotipadamente, sólo los extremos de los sentimientos humanos: risa-llanto, amor-odio, etc.: actores actuantes, no intérpretes: persona-actor, actuante él de algunos roles frente al público, y no el personaje viviendo la eternidad de su tránsito de vida escénica sobre el escenario.

En Perú somos varias naciones; pero, las expresiones de estas naciones no son lo diversa que debieran, pues lo vital de la lengua de su expresión, es banalizado por el lenguaje expresivo aculturado de la capital. El difundido y ponderado lenguaje expresivo "culto" de la metrópoli no corresponde al modernismo de su generación (excluyente, detenido por vivir el presente, negando el pasado y no advirtiendo el futuro), sino a "la moda"; moda que asume preeminencia mientras en sus países de origen agonizan. Todo es variopinto e interrumpido.

Debemos aseverar que en el Perú, "el espectáculo escénico" en las dos últimas décadas se ha desarrollado en forma inopinada a nivel nacional. Su alcance y cobertura es notable. Se desarrolla preferentemente en las zonas marginales de la metrópoli (hecho inusitado) y en las provincias, especialmente (y con más importancia) en las serranas. Cobra un sentimiento de feria (fraternidad, alegría, confrontación) en las Muestras de Teatro Regional y Nacional. Estos espectáculos por lo común se escenifican mediante la creación colectiva, tomando como columna vertebral algún hecho sindical, social: pertenecen al "Espectáculo crónica," "Primera Plana," cuyo interés desaparece al siguiente día. Si bien es cierto que han salido de madre (políticamente), el retorno al cauce, quizás, si se liberan de los "estereotipos cultos" de la capital, permitirá que cada pueblo encuentre su natural estética de expresión, fluida, diáfana, vital como su lengua, sin medias máscaras, saltitos, zancos, ni hombres que se echen hombres a la espalda para dar un salto, alternar la posición y decir,

por ejemplo: ¡Yo . . .!, sin ton ni son; ni actrices que, para simular heroicidad, pongan cara, gestos y ademanes de varonas. Anecdóticamente, ya se estaba hablando de "Teatro de las cárceles" (?), actuado por subversivos asesinos de Sendero Luminoso. Sin embargo, el teatro ha retrocedido hasta la década del 50. Vanidosamente se lo ofrece con afeites de técnica y tramoya nueva, desde sus viejos edificios y locales viejos adaptados para la representación, con actores que emplean maquillaje social (la persona) y no de teatro (personaje), tanto en cosméticos y caracterización, olvidando que el espectador es público en reposo ubicado distante del escenario.

Para entender lo que se afirma, es bueno recordar que teatro es arte: como arte pertenece a las bellas artes y a las bellas letras. La arquitectura (el espacio vacío también se diseña y proyecta), pintura, escultura, danza y canto, conciernen a la primera; mientras corresponde, además a las bellas letras, por ser literatura (la palabra es un gesto . . .). Pero, sólo lo expuesto, no hizo sentenciar a los griegos: "El grado cultural de un pueblo se mide a través del teatro." Teatro es, así mismo, ciencia. Sabemos desde muy antiguo que la historia, sicología, sociología y semiología forman parte sólida de la estructura del teatro. Por eso, más allá de la expresión artística, el teatro interviene en la resolución de problemas grupales mediante el sociodrama, aliviando la salud mental en los sicodramas y, en la pedagogía, conduciendo al educando al estado civil, ciudadano, prójimo, a través de la Educación por el arte. Pero, por su naturaleza de creación del hombre, con el hombre y para el hombre, el teatro es medio masivo de comunicación (el primigenio), por ello, este teatro-dramaturgia en su versión escénica, revive recreado por actores para volver a ser recreado por el público al momento de la presentación. Revive sobre un escenario (techado, al aire libre; frontal, semi o circular; para un público en reposo—local o en tránsito—la calle) en la categoría de espectáculo, con el fin de entretener (Tener a uno detenido y en espera—divertir, distraer, recrear . . .). La suma de todas estas inteligencias humanas, conmensuran la palabra teatro y a ellas me atengo y por ellas hablo. Al respecto, recordemos que en las universidades, en los programas de historia, sociología y derecho, se estudia a los griegos Sófocles, Esquilo y Eurípides; en filosofía a Sartre y Camus, etc. Recordemos, así mismo, que uno de los importantes movimientos feministas se llamó el "Noradismo," en homenaje a Nora, el personaje femenino central de *Casa de muñecas* de Ibsen.

La creación colectiva (ya en retirada) aportó mucho. La técnica llamada "Cambiar personaje delante de público" vitalizó el espectáculo pero, el "mira como puedo ser tu papá y después tu hermano y hasta tu mamá, con la misma ropa, a escasos minutos" no fue el cambio de personajes, sino de roles. Los personajes pertenecen al teatro del mismo modo que los roles a la vida-persona. Otro tanto, por ejemplo, ocurrió con la "inversión de roles," también de gran

efecto dramático, entretiene; pero, en arte, lo entretenido tiene que ser interesante. Aquello que llamamos "teatro para leer" es un híbrido, no teatro. El destino natural del teatro es tomar de la lengua y habla de un pueblo las contradicciones y pugnas humanas y llevarlas al lenguaje escrito para su perennización, y de allí, mediante actores, retorne en lengua y habla del pueblo, al público. Cuando digo palabra, digo gesto; pues ambos son lo que materia y espíritu para el hombre, y el gesto antecede a la palabra.

La pedagogía teatral, en estas circunstancias, desde el aula (o el escenario), tiende a alcanzar aquello que "el poder cultural" estima su teatro: una ilusión de modernismo que recusa el pasado (obsoleto, "momio") y vive el presente sin considerar el futuro. Esto es detención y, en la vida, nada se detiene. Esto, entonces, es "moda" y la moda, finalmente, tan dañina como el conservadurismo. El modernismo es esa actitud generacional que alimentada por el pasado, en el presente vive aquello que presiente será el futuro. En la pintura, uno advierte de dónde viene esa mujer que nos mira y puede vaticinar hacia donde va.

Si la moda es "el espectáculo escénico," entonces, el personaje se guarda en el viejo baúl; y, la persona asciende al escenario al igual que en la vida, sólo para representar roles. Y, todos sabemos que en el teatro impera el personaje, del mismo modo que en la vida, la persona representando incansablemente los roles que la vida ofrece (son las máscaras de las que hablaba Pirandello).

Molière creó un personaje para el cual necesitaba un actor. Lo halló. Era un actor. Fué al grupo y les dijo: "Lo encontré . . . es Fulano de Tal. Ahora tendrá que dejar de ser él, para ser más él." En la vida, ese actor era lo que su personaje; pero Molière no lo precisaba para la vida sino para el teatro. Por lo tanto, tendría que dejar de ser mortal, conmensurable, para transformarse en inmortal, sin medida de tiempo, eterno: personaje.

Si este es el teatro en Perú, cualquier centro de enseñanza tendrá como objetivo final satisfacerlo. Como centros formativos y de adiestramiento tenemos la Escuela Nacional Superior de Arte Escénico (E.N.S.A.E.), *Escuela de Teatro de la Universidad Católica* (ETUC), *Escuela Nacional de Arte Dramático de Trujillo* (546 kilómetros de Lima) y el Club de Teatro de Lima (cumple 40 años de labor ininterrumpida). Existen, además, cursos en algunas universidades y talleres eventuales dirigidos por actores y directores.

Las escuelas nacionales de Lima y Trujillo son tradicionales, formales; abundantes en cursos teóricos. Rigurosos en los estudios de telón para adentro, como si el teatro fuera un arte de actores para actores y no creación que vuelve al pueblo constituido en público. Los magros presupuestos que sólo cubren planillas (70 dólares mensuales gana un profesor-promedio) obligan a conformar un plantel de profesores con los egresados. Más del 90 por ciento son actores, por muy respetables, carentes de conocimientos pedagógicos. Por ello,

adiestradores, no formadores. Y, en muchos casos, ganados por el uso y abuso de esa percepción sensible del mundo que tiene el educando de arte, convertirlo en megáfono de efectos sociales, no del entendimiento de las causas inmersas en un todo social nacional para los trascendentales cambios a que aspira el hombre.

Quién adiestra da de sí lo que tiene y, eso pertenece al pasado, pues sus adiestradores pertenecen a la generación anterior. Se requiere una escuela de maestros, formadores. Hombres capaces de descubrir y fomentar el desarrollo de las capacidades sensibles y de reflexión, etc., del educando, para que él sea él, dentro de una estética coherente con su generación, más allá de los gustos y preferencias del adiestrador. Se forma un creador, no un satélite.

En teatro sabemos la importancia de las unidades de espacio y tiempo. ¿Será posible crear lo bello en el viejo local del ex-Restaurante-Boite "La Cabaña"? Allí funciona la E.N.S.A.E., a un costado del viejo parque de la Exposición, más conocido como el "Parque del Amor-Sexo," dormitorio de vagabundos y decenas de niños-pirañas que se lanzan sobre el que pasa para "desmantelarlo." Nuestra Juanita Gonzáles, vestuarista del Teatro Nacional (ya jubilada), con trajes de ropería, atendió el alumbramiento de una pobre mujer al costado de la puerta de la E.N.S.A.E.

En cuanto a la unidad de tiempo, las clases se imparten en horario diurno, que más favorece al profesor que puede cachuelear (un extra) en las noches como actor, director, escenógrafo, etc. Pero . . . ¿y el alumno? ¿Quiénes estudian en la E.N.S.A.E.? Jóvenes de las clases populares de un país donde la desocupación y la pobreza compiten heroicamente para pagar los intereses de la "deuda nacional" que en nada los favoreció. Quizás, me digo, como en "Aladino y la lámpara maravillosa," se esperancen pensando que al frotar sus empobrecidos bolsillos, el teatro, con su magia de crear una ilusión que asemeje la verdad, por dos horas le dé "algo parecido a la verdad, con el hechizo de la ilusión": sesenta minutos de vida humana, a la que tiene derecho un hombre.

Para ser actor, escenógrafo o profesor de teatro, deben estudiar en jornadas diurnas siete horas diarias durante cinco años. Después de este lapso, previa tesis, a nombre de la nación recibirán el título de Actor Profesional, Escenógrafo o Profesor de Teatro. Cristina Ureta, hija del actor César Ureta, Secretario General del Sindicato de Artistas del Perú, quien estudia actuación en la E.N.S.A.E., al ser consultada "¿Para qué te sirve el título?," respondió: "¡Para nada!" Los egresados de esta escuela o hacen teatro en la calle o forman pequeños grupos informales para montar espectáculos escénicos y venderlos a los colegios. Esta es una muy triste experiencia del actor: trabajar para un público cautivo, con asistencia obligatoria y, por lo general, fuera del horario de clases y la agravante de escribir un comentario que llevará nota. Las funciones se interrumpen en muchísimos pasajes y los actores soportan comentarios

impertinentes. Los que reciben título de Profesores de Teatro tienen la posibilidad, explica Cristina, de solicitar algunas horas de clase-trabajo en "colegios nacionales de las zonas populares." (La Educación por el arte, como modalidad educativa, desapareció con el gobierno de Alan García.)

La Escuela Nacional de Arte Dramático de Trujillo es análoga a la de Lima; los títulos de actor y profesor se expiden después de cinco años, una vez aprobada la tesis. En muchos, la profesión de actor se convierte en pasatiempo que se practica después de haber trabajado en otra actividad para poder vivir. Sirve el título y oficio de actor, en casos que se dedique a la política, para mejorar su curriculum. Las izquierdas lo han empleado con gran efectividad para sus molinos, desnaturalizándolo, efectuando espectáculos escénicos—sin actores—incluso, en las cárceles.

Desde hace 40 años (1953) ininterrumpidamente, funciona el Club de Teatro de Lima y con él, su academia de teatro. Esta es de gobierno particular. Los cursos, eminentemente prácticos, se dictan en dos o tres jornadas de dos horas cada una, por semana. El alumno puede retirarse o continuar. Los que persisten terminan con buen adiestramiento. En las carteleras, siempre, figuran egresados del Club.

¿Y las universidades . . . ? ¿Hay un teatro universitario . . . ? ¿En que forma se valúa al teatro en las universidades. . . ?

Aquello que, "El teatro es arte sólo cuando está sobre el escenario," fue causa suficiente para que el teatro fuera expulsado de las facultades de literatura y pedagogía de las universidades. Antiguamente, en el programa de literatura se estimaba la poesía, la narración, (novela y cuento) y el teatro.

Tal bárbara aseveración equivaldría a sentenciar que las creaciones de Mozart y Beethoven, por ejemplo, "son arte sólo cuando una murga o sinfónica las interpreta." Entonces, ¡bienaventurado el director y los músicos; bienaventurado el director y los actores. ¿Las excelencias del teatro griego nos han llegado por los actores. . . ?

En los programas de Ciencias de la Comunicación, se imparte el curso de "Dirección de actores para cine y televisión" y punto. A través de las oficinas de Proyección Social o Bienestar Universitario, algunas universidades sostienen un grupo de teatro, generalmente ajeno al espíritu de la Universidad, con el afán de montar espectáculos que puedan competir con los de la cartelera, y justificar presencia y partidas. En las universidades, el teatro es de participación optativa. Pasan muchos alumnos por el taller, pero pocos quedan a ofrecer un trabajo. Naturalmente, el sistema pedagógico a seguir es el del dominio del profesor. En otras universidades, en las facultades de Derecho, obligan a los alumnos que tomen un curso de teatro (un semestre). Es decir, el teatro actuando no como arte sino medio para el desarrollo de sus facultades expresivas que permitan un

mejor desarrollo del ejercicio de la profesión que persiguen. Otras, con actores profesionales contratados, montan pequeñas obras destinadas a la difusión de teatro, en las zonas marginales. La difusión es sólo parte de un proceso cultural donde lo importante es la promoción y el fomento del teatro.

En las escuelas y academias la pedagogía, aunque con partida de Stanislavsky, es variopinta. Las instituciones no desarrollan escuelas escénicas; por eso, no se escucha el "soy stanislavskiano, brechtiano, etc." Es lo que el profesor: su gusto, su preferencia. Es más, hoy, el gusto del poder cultural de la metrópoli: los espectáculos escénicos, medio rojos, medio rosados.

El sistema de las improvisaciones (llega a Lima en 1952), sigue imperando. La creación colectiva y los espectáculos escénicos se construyen con ellas. Si lo que domina hoy es "el espectáculo," la pedagogía debe serle consecuentemente. Ahí la razón de curso de "máscaras y medias máscaras," "cursos de zancos," de "zampoñas, charango, quena" (instrumentos musicales nativos), etc. Quizás ésta sea una de las razones de haberse desarrollado tanto los espectáculos escénicos en nuestra serranía. El mundo andino es pródigo en el ejercicio de la música y danzas, en la creación en colectivo; maestro en el diseño, y confección de máscaras y vestuarios y espectáculos al aire libre. Esta es la actitud que se debe fomentar, y dejar que el Señor Eugenio Barba se eche a la espalda los hombres que quiera, que de saltitos dé todas layas, con máscaras o sin ellas, que use zancos, etc. El teatro de la sierra ha creado una estética para el cetrino, grande en su tamaño (1.65 mts.).

*Lima*