

PEDAGOGIA TEATRAL EN PUERTO RICO: ENTRE EL METODO STANISLAVSKIANO, LA HERENCIA DEL REALISMO Y LA EXPERIMENTACION UNIVERSITARIA

José Luis Ramos Escobar
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

I.

Los estudios teatrales han sido parias en las universidades de habla hispana. De hecho, a nivel mundial, la incorporación a las universidades de la enseñanza del teatro es un fenómeno del siglo XX. Resulta obvio que si las universidades fueron generalmente fundadas en Europa por órdenes religiosas, y, dada la antipatía y rechazo de la Iglesia hacia la gente de teatro, gracias a las burlas y parodias que los mimos e histriones hacían de dicha institución religiosa, desde el momento mismo en que los cristianos se organizaban en torno a su credo hasta su consolidación durante la Edad Media, los estudios sobre el quehacer teatral no fueran considerados dignos del aula universitaria. Más aún, algunos intelectuales universitarios a menudo han considerado al teatro como una actividad marginal a la creación literaria y lo han relegado a la trastienda del proceso investigativo y analítico, estudiando únicamente lo relativo a las artes dramáticas en cuanto texto literario y desdeñando la dimensión teatral de dicho texto. A la par, los elementos de la representación fueron adjudicados a otras disciplinas universitarias: los teatros y lugares de representación a la arquitectura, la maquinaria escénica y luminotecnia, a la ciencia, el efecto sobre el público espectador y la interrelación entre estructuras teatrales y expectativas y respuestas de dicho público, a la sociología y la psicología, la relación entre el espectáculo y la afluencia de público, con el consiguiente éxito de taquilla, a la economía; en fin, que el teatro aparecía fragmentadamente en diversas disciplinas universitarias, pero no como una disciplina en sí misma. Y sin embargo, el teatro

reclamaba por derecho propio su incorporación al ámbito universitario.

Los primeros intentos sistemáticos para conferirle reconocimiento universitario a la actividad teatral se realizaron en los Estados Unidos a principios de este siglo. George Pierce Baker venía batallando para que se le permitiera ofrecer cursos universitarios sobre diversos aspectos del teatro. En 1903, Radcliffe College le permitió ofrecer un curso sobre dramaturgia (“playwriting”). En 1905, la Universidad de Harvard le permitió ofrecer el curso La Técnica del Drama, aunque todavía bajo el Departamento de Inglés. El curso se codificaba como Inglés 47. Baker continuó tratando de establecer al teatro como un campo legítimo de la enseñanza universitaria, frente a las alegaciones de que el mismo constituía un entrenamiento profesional poco apropiado para los estudios de una educación liberal. Convencidos de la contribución del teatro a la formación humanística de los estudiantes, un colega de Baker, Thomas Wood Stevens, logró que el Instituto de Tecnología Carnegie estableciese en 1913 el primer Departamento de Drama. Baker no tuvo la misma suerte en Harvard, pues la administración y la mayoría de los profesores se resistieron a sus intentos. En 1924, Baker renuncia a Harvard y se traslada a la Universidad de Yale, donde creó el Departamento de Drama, la Escuela Graduada de Drama y el Teatro de Repertorio. Este hecho resulta de particular importancia para el desarrollo de los estudios universitarios sobre el teatro, y para los propósitos de esta conferencia, como veremos mas adelante. En primer lugar, el programa establecido

por Baker en Yale sentó la pauta para una de las tres tendencias que dominan la enseñanza universitaria del teatro, a saber, la creación de escuelas profesionales dedicadas al entrenamiento profesional de los artistas teatrales (actores, directores, escritores, escenógrafos, luminotécnicos, regidores de escena...). El programa de Yale se convirtió en el epítome de los programas teatrales universitarios, conservando hasta hoy su primacía en el territorio estadounidense. Frente a ese desarrollo, universidades como Harvard y Princeton han mantenido su "pureza académica" y reconocen el teatro sólo como una actividad extracurricular. Princeton tiene una compañía teatral residente, pero no ofrece cursos académicos sobre teatro. La tercera tendencia que se observa en el ámbito universitario estadounidense, es una combinación del entrenamiento profesional y la formación académica más tradicional. Los grados universitarios que otorgan estas universidades, se diferencian de los que otorgan Yale y otras universidades con programas profesionales. Mientras en éstas se otorga un BFA para el bachillerato y un MFA para los estudios graduados, aquéllas otorgan BA y MA, grados similares a los que se otorgan para las demás disciplinas humanísticas. Hay universidades, como la Universidad de Nueva York, que ofrecen ambos programas y otorgan ambos grados, dependiendo del interés y talento del estudiante.

Ya fuera de los Estados Unidos, el establecimiento de programas de teatro en las universidades es más reciente. En Inglaterra se resistieron a estudiar el teatro y entrenar a los artistas en las universidades, hasta que en 1947 la Universidad de Bristol fundó un Departamento de Drama. En Suecia, la primera cátedra de teatro se estableció en 1946, en el Colegio de la Ciudad de Estocolmo. En España es de todos conocida la dura batalla que libran profesores como Ricard Salvat y César Oliva, para lograr la incorporación definitiva del teatro a los estudios universitarios.

Con el riesgo de predicarle a los conversos, permítaseme recapitular sobre los métodos de la enseñanza teatral en la universidad, para luego analizar en detalle nuestra particular experiencia al respecto en Puerto Rico, con sus logros y limitaciones. Frente a los que arguyen que al concentrarse en la disciplina teatral, los estudios universitarios pierden amplitud y limitan su visión, resulta evidente que los estudios teatrales exigen precisamente una perspectiva abarcadora interdisciplinaria. El teatro exige el trabajo conjunto de las disciplinas tradicionales, para poder abarcar en toda su complejidad la estructuración y significación de la puesta en escena. Es, precisamente, la extrema especialización de las disciplinas universitarias, la que ha fragmentado el conocimiento. El teatro, siendo el arte de las artes, como lo denominó Richard Wagner, da como resultado la integración del conocimiento, al combinar especializaciones de la física, como la óptica, con la artística, con las matemáticas y las ciencias de computación, con el análisis histórico, con la psicología (recuérdese la frase de Eugene O'Neill: Los dramaturgos eran sicólogos antes de que se creara la psicología.), la sociología, la lingüística, las lenguas extranjeras, en fin, que con el teatro, cuyos estudios no conocen fronteras nacionales, la universidad adquiere su más plena y auténtica dimensión. Si no fuese por los Departamentos de Drama y los teatros universitarios, gran parte del caudal de las obras maestras del teatro mundial serían prácticamente desconocidas para el público. Más aún, al presentar y evaluar los valores morales de diversos grupos sociales y comunidades, el teatro se convierte en un medio extremadamente útil para comprender la personalidad humana y su interrelación con su ambiente natural y social. La condición humana, nuestra relación con los dioses, nuestros crímenes y castigos, en fin, toda la actividad del ser humano en su estadía sobre esta tierra, nos llega vía el teatro, vínculo viviente entre civilizaciones y entre épocas. El entrenamiento para

la profesión tampoco debe desdenarse, pues provee al estudiante disciplina, control y dedicación, pero, sobre todo, la imaginación creativa que permite desarrollar la capacidad de discernimiento, la habilidad para razonar y evaluar y la posibilidad de comunicar los resultados de su razonamiento. En su mejor expresión, los estudios teatrales universitarios incluyen tanto la comprensión y la formación, como el desarrollo de las destrezas necesarias para la representación.

II. LA ENSEÑANZA TEATRAL EN PUERTO RICO

Entre los países de América Latina, Puerto Rico ocupa una posición privilegiada en cuanto a la enseñanza del teatro en la universidad. Debido a nuestra situación política, territorio estadounidense desde 1898, estado semiautónomo, semi-colonial desde 1952, los puertorriqueños tuvimos acceso a la educación universitaria estadounidense desde principios de este siglo. De ahí que muchos de nuestros intelectuales y artistas fueran educados y entrenados en Estados Unidos, como en el pasado lo fueron en España. En este contexto surge la figura de Leopoldo Santiago Lavandero, quien estableció el Teatro Universitario en la Universidad de Puerto Rico y dictó los primeros cursos de actuación que allí se ofrecieron en 1942. Santiago Lavandero fue a estudiar a Yale University, y trajo a Puerto Rico todo el bagaje de la Escuela de Drama de Yale. De ahí que el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico se configuró originalmente, de acuerdo con los lineamientos y características de los departamentos teatrales estadounidenses, en particular el de Yale. Esto le dio un impulso significativo a la enseñanza teatral universitaria, cuando en la mayoría de los países latinoamericanos la enseñanza se limitaba a institutos y entidades particulares.

La figura de Leopoldo Santiago Lavandero domina el ámbito teatral universitario por varias décadas, e impone una manera particular de pedagogía teatral en el país. Junto con Rafael Cruz

Eméric, quien también estudió en Yale, en su caso una Maestría en Escenografía e Iluminación, Santiago Lavandero creó un currículo con requisitos similares a los de los programas profesionales de las universidades estadounidenses. Dado que el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico forma a la inmensa mayoría de los teatristas del país, la enseñanza teatral que allí se imparte ha influido de manera determinante en cómo se hace teatro en la Isla.

Posteriormente, el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico se sitúa en la tercera vertiente de la enseñanza teatral estadounidense, es decir, en la que combina la formación integral del estudiante junto con el adiestramiento profesional. De ahí la dualidad que tiene en su estructura y finalidad. Por un lado, es un departamento académico que otorga un grado dentro del Colegio de Humanidades y como tal se rige por la formación teórica, el análisis crítico y la investigación; por el otro, es un departamento profesional y artístico que combina el adiestramiento con la práctica de las artes de la representación. Como consecuencia de esto, el sistema de enseñanza teatral que se desarrolla en el Departamento de Drama es de carácter integral, pues parte de una base teórica en historia del teatro y la teoría del drama, para entonces adiestrar al actor en actuación, dicción y pantomima, y brindarle una formación práctica en escenografía, vestuario e iluminación, culminando con la puesta en escena en el curso de Dirección Escénica. Cada una de estas materias constituye un curso universitario, siendo los cursos de iluminación, escenografía y vestuario de un semestre de duración y los demás, de un año. Luego se le ofrece al estudiante la posibilidad de cursos electivos en las diversas disciplinas. La meta de este sistema de pedagogía teatral es la preparación de teatristas que dominen las diversas manifestaciones de las artes dramáticas y teatrales, aunque puedan especializarse en una de ellas mediante cursos más avanzados en tal disciplina. Esta es la intención a nivel del diseño del

programa, pero en la realidad, la inmensa mayoría de los estudiantes toma cursos avanzados de actuación, mientras los cursos de teoría dramática permanecen casi desiertos. En tal sentido, se crea un desbalance en las posibles especializaciones, por la marcada preferencia de los estudiantes por la práctica de la representación, situación que no parece ser muy diferente en otros países de habla hispana. Sin embargo, la finalidad del Departamento de Drama no es la de preparar actores exclusivamente.

El curso básico de actuación, que constituye el único requisito de actuación para el bachillerato, utiliza como método de actuación el método de Stanislavski. Esto es obvia consecuencia de la influencia de los departamentos de drama norteamericanos. De hecho, en Yale este es el método utilizado, y en la Escuela Graduada de Drama se utiliza el teatro realista, en especial Ibsen y Chejov, para adiestrar al estudiante en actuación. Surgen aquí las conocidas cualificaciones de este método, que sigue siendo el más utilizado en las escuelas, institutos y universidades. Obviamente, el método de Stanislavski no sólo es el único disponible como método, sino que por su grado de sistematización y codificación puede resultar extremadamente útil para el actor. El problema radica en el uso y función que se le otorga en la enseñanza del teatro. En tal sentido, coincido con José Monleón cuando señala, con respecto a la enseñanza del teatro en España: "Se estudia el Método como un "corpus" que garantiza el aprendizaje de una determinada técnica, en lugar de verlo como la expresión de una investigación abierta, cuyas conclusiones resultaban continuamente alteradas por la observación y la experimentación."¹

Es decir, el problema surge por los que hacen del método un dogma, una doctrina. En esto no se diferencian las universidades de las escuelas o institutos particulares. El ceñirse exclusivamente al método de Stanislavski puede resultar regresivo para el quehacer teatral, en la medida en que limita al

actor a las opciones realistas, a partir de las cuales el maestro ruso desarrolló su método. Cuando el actor se enfrenta a las corrientes vanguardistas del siglo XX, el teatro del absurdo, por ejemplo, el método le resulta cuando menos inadecuado. Cómo entonces ceñirse a esa metodología, en un currículo que se supone prepara al estudiante para las múltiples exigencias del escenario contemporáneo. En tal sentido, el método fija en el tiempo y en el espacio al actor y le impide adaptarse a diversos estilos y modalidades, que retan los postulados del realismo y se insertan en la experimentación continua. Esta polémica ha sido tratada en diversos foros, tanto en España como en América Latina, señalándose que la sistematización de Stanislavski puede servir como referente para una búsqueda, de una nueva perspectiva, que asuma las propuestas de Artaud, Brecht, Grotowski, Augusto Boal, Eugenio Barba, entre otros, en una dinámica procesal que tenga como fundamento la experimentación y la flexibilidad de adaptación a las exigencias de determinado montaje. Es mi afirmación que esa búsqueda tiene en la universidad el espacio idóneo para su realización.

El dilema de la utilización del método de Stanislavski se complica por los múltiples intermediarios que tiene el mismo. En tal sentido, la interpretación del método que realizaron Lee Strassberg y Elia Kazan en el Actor's Studio, todavía matiza la enseñanza del Método en diversas universidades y escuelas. Jesús Campos resumió de manera diáfana lo que significa esta mediación: "El cine que necesita un tipo de actuación de gesto pequeño e interior, encuentra en las gentes del Actor's Studio a los actores que necesita; de algún modo este acercamiento al lenguaje cinematográfico se vuelve en contra de los grandes gestos teatrales, de las metáforas gestuales, que son de algún modo apartadas del mundo de la interpretación reduciendo el campo del actor a códigos naturalistas. Creo que esta deformación del Método actúa contra la naturaleza del teatro"...²

En la Universidad de Puerto Rico hemos tratado de evitar ese entrapamiento, mediante la experimentación en cursos de actuación y cursos destinados a montajes, llegando inclusive a los cuestionamientos postmodernistas del concepto mismo de método. Y es aquí que surge una de las ventajas enormes de los estudios teatrales universitarios: la experimentación continua es viable en la medida en que no se depende de “las fauces abiertas de la taquilla”, como diría Lorca. La libertad que provee el medio universitario en mi país, permite que se cuestione el gusto establecido, el credo estético normativo y cualquier noción de infalibilidad. La limitación en nuestro caso es que tal libertad existe a nivel del profesor y su libertad de cátedra, es decir, que un determinado profesor puede incluir en un curso avanzado de actuación determinadas técnicas y propuestas, para adiestrar al estudiante en otras metodologías y formas de escenificar obras específicas, en el contexto de sus particulares exigencias actorales. Esto, sin embargo, no es parte del currículo, lo que se presta para que haya tantas variantes como profesores ofrezcan el curso. Esta multiplicidad de enfoques, puede ser muy dinámica y propiciar un enriquecimiento del actor, pero para algunos puede resultar confusa, dado que los cursos no necesariamente siguen una secuencia y las representaciones que se realizan de acuerdo a la óptica de cada profesor pueden resultar excluyentes, tanto en su concepción como en su realización. Así, se ha dado el caso de que se ha privilegiado el método de Stanislavski durante largos años, reduciendo las opciones actorales al realismo-naturalismo y al llamado “under acting”, fruto del Actor's Studio. Por otro lado, la experimentación con las tendencias recientes de escenificación exigen una formación actoral más amplia, de manera que pueda utilizar todos los instrumentos corpóreos de voz, movimiento y pensamiento para encarnar o deconstruir su personaje. Por tal razón, en el Departamento de Drama hemos complementado los cursos de pantomima, basados en la escuela europea

de entrenamiento corporal, particularmente en el entrenamiento de Jacques Lecoq, con cursos electivos en danza moderna y movimiento corporal, diversificando así el entrenamiento que reciben los estudiantes. La misma situación descrita para los cursos de actuación se da en los cursos de pantomima y danza, es decir, que predomina aquella tendencia que encarna determinado profesor. Así, durante casi tres décadas, hubo un predominio casi absoluto de la pantomima, gracias a la presencia en el Departamento de la destacada mimo y directora Gilda Navarra. Sus clases y montajes produjeron un grupo significativo de actores-mimos, con un entrenamiento magnífico en Commedia Dell'Arte. Desde su retiro, se manifiesta una nueva tendencia de entrenamiento mediante la danza moderna y experimental, que prepara a los actores para otro tipo de montaje.

En contra de la tendencia experimentalista, se han levantado objeciones diversas que van desde las posturas clasicistas hasta el purismo más recalcitrante. Muchos parecen coincidir con el estadounidense William I. Oliver cuando refiriéndose a los experimentos en deconstrucción post-modernista, afirma:

“The resulting theatre has a kind of circus quality and its demands upon actors are far from those made by most of the authors of the past. Actors must be able to eliminate logic from their process in order to frolic through the arbitrary changes required of them, or to play against the grain of language, or to ignore a whole line of thematic concerns that do not please the “genius” of the director. By affecting directors, these tendencies have affected our teaching and thus come to affect the skills of our actors who presently encounter much difficulty when confronted with the demands of period plays and classics.”³

Esta postura privilegia el entrenamiento para actuar el teatro clásico y desdeña la búsqueda de nuevas posibilidades de entrenamiento actoral que se aparten de lo establecido. Aquí surge una interesante polémica con respecto a la finalidad de la educación teatral. A menudo se arguye que la educación teatral debe preparar al actor para el teatro que va a hacer cuando termine su formación, es decir, para el teatro que se representa en su país. Se quejan algunos de que las escuelas están formando a actores perfectamente preparados para hacer un teatro que no se hace.⁴ El peligro de esta postura es que reduce el papel de la educación teatral a un adiestramiento para el empleo, encajando nuestros cursos y talleres en las expectativas del mercado. Por supuesto, que todos coincidimos en que el actor precisa trabajar como actor y para hacerlo debe poder acoplarse a las prácticas escénicas, que predominen en su presente. Pero, al mismo tiempo, el desarrollo del teatro quedaría trunco si nos conformáramos con integrar al actor a la práctica teatral predominante. En tal sentido, los estudios teatrales universitarios proveen, o deben proveer, al estudiante, el entrenamiento y la formación para que, además de poder integrarse a esa práctica teatral, sea capaz de cuestionarla y contribuir a su renovación. Eso se logra si estimulamos en el estudiante su imaginación a la par de una actitud crítica que le permita evaluar lo que hace y proyectar hacia el futuro lo que podría hacer. Es por tal razón que los estudios teatrales universitarios deben incluir la experimentación con rupturas, con nuevas perspectivas y planteamientos que tensionen la creación dramática y posibiliten nuevos desarrollos en el teatro.

En el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico hemos intentado durante la última década abrir nuestros cursos y montajes a la experimentación, sin que ello signifique el abandono de la tradición sobre la que se cimentó el Departamento y que produjo grandes logros en la representación de los clásicos y del teatro realista-naturalista. No ha sido fácil por la oposición

resultante entre ambas tendencias, aunque algunos hemos planteado que el problema debe verse como parte de la misión de la universidad, visualizada como multiversidad, con el convencimiento de que podemos aspirar a una síntesis entre ambas tendencias. Así, hemos instituido un curso de montajes dedicado al ciclo contemporáneo, con miras a adiestrar y formar al actor y a los teatristas para el teatro del siglo XXI. Se trata de ejercitar al estudiante en la creación experimental, para que cuando se integre al medio artístico del país, no sea un ente pasivo que ocupe su lugar en la maquinaria teatral existente, sino un participante activo en el proceso de creación y escenificación de una obra. Así, hemos creado obras junto con ellos, exigiendo que traigan propuestas, no sólo de escenas y diálogos, sino de cómo resolver escénicamente las exigencias y particularidades del texto. Esa participación activa exige a la par destrezas de actuación y movimiento, conocimientos y vivencias propias y adquiridas, investigación exhaustiva y capacidad de discernimiento y evaluación, para la toma de decisiones relativas a la puesta en escena. No se trata del método de creación colectiva, aunque en algún momento hemos trabajado con los planteamientos de Enrique Buenaventura, Augusto Boal y Santiago García, sino de llevar a la práctica el conocido axioma de que el teatro es una labor de conjunto. El actor sale así mejor preparado para trabajar como tal y contribuir al desarrollo de su profesión y su arte. Reitero que la Universidad es el lugar más adecuado para esta formación medular y cabal del actor y del teatrista.

En Puerto Rico no existe una Escuela de Teatro, por lo que la enseñanza del teatro se da fundamentalmente en el ámbito universitario, con el Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico estableciendo la pauta. No obstante, existen en el país una serie de academias privadas, que buscan adiestrar a los futuros actores. Por lo general, estas academias están dirigidas por actores de televisión que han sido desplazados por la ausencia de programación local y que buscan sobrevivir realizando alguna actividad relacionada con su oficio.

El énfasis de estas academias es la práctica de la representación, prescindiendo a menudo de la formación teórica, y con el predominio de la actuación para televisión. En tal sentido, se trunca la formación del actor, dado que estas academias limitan su perspectiva y su entrenamiento. Con raras excepciones, no existe en estas academias ningún tipo de experimentación ni estímulo para la innovación.



Constantin Stanislavski

Por otro lado, se producen en Puerto Rico unas formas espontáneas de pedagogía teatral. En las comunidades pobres, en los arrabales, en los lugares de mayor privación cultural ha surgido un teatro popular realizado por teatristas autodidactas, que han contribuido significativamente a expandir la actividad teatral y la enseñanza del teatro. Teatristas como Zora Moreno y Ramón Conde, surgieron en la barriada Tokio en San Juan, movidos por inquietudes propias que buscaron salida en escenarios improvisados. Aprendieron por sí mismos y crearon grupos de teatro que desarrollaron métodos alternos de formación teatral y de representación, basados en la improvisación y en la pobreza de medios y la riqueza creativa. Esta pedagogía popular del teatro continúa como corriente paralela a la institucional y funciona de manera espontánea, con gran frescura y candidez, pero, a menudo con gran efectividad. Obviamente, no ofrece un entrenamiento profesional, pero su trabajo es estimulante y atrevido por lo experimental e imaginativo.

En resumen, la enseñanza del teatro en Puerto Rico enfrenta los mismo dilemas que en otros países. Nuestra experiencia en la Universidad nos muestra que, no sólo se dignifica y se brinda reconocimiento al teatro al incorporarlo como disciplina universitaria, sino que la universidad es el lugar idóneo para resolver la falsa oposición entre teoría y práctica, entre tradición y renovación y entre entrenamiento y formación. Sin que sea una garantía de su talento o de su feliz incorporación al medio teatral, el actor y el teatrista formado en un programa como el que he descrito, está mejor preparado para contribuir al desarrollo del arte teatral.

¹ José Monleón. **La enseñanza teatral**, Separata de **Primer Acto**, 1987, p. 19.

² Jesús Campos. **La enseñanza teatral, Primer Acto**. 1987, p. 19.

³ William I. Oliver. **The Shaping of American Theatre Education, Latin American Theatre Review**, 27/ 1, otoño de 1993, p. 94.

⁴ Jesús Campos, Op. Cit., p. 13.