

Sobre el análisis de textos o escenificaciones en talleres de escritura teatral:

breve reflexión sobre una larga odisea

Patrice Pavis

Honorary fellow, Universidad de Londres
Londres, Reino Unido

Traducción: Renzo García Chiok

Corrección: Mirella Quispe Ramos

Resumen:

Del análisis de textos o escenificaciones en talleres de escritura teatral: una breve reflexión sobre una larga odisea – La metodología de análisis de textos sobre escritura teatral y escenificación ha atravesado varias evoluciones entre 1976 y 2016. La renovación de la dirección misma, así como de los talleres de escritura teatral y actuación, ha sido incluso más espectacular. Habiendo, volens nolens, seguido el movimiento de esta tumultuosa pedagogía en la era del empobrecimiento y comercialización de la universidad, el autor narra su experiencia en diversos contextos (París, Canterbury, La Habana, Seúl, Taipéi, Knoxville, Sofía).

Palabras claves: taller, escritura, dirección, globalización, gestión.

Abstract:

The analysis of playwriting texts and staging has passed through several evolutions between 1976 and 2016. The renewal of directing itself, as well as playwriting and performing workshops, was even more remarkable. Having, volens nolens, followed the movement of this tumultuous pedagogy in the era of impoverishment and commodification of the university, the author reports his experiences in various contexts (Paris, Canterbury, Havana, Seoul, Taipei).

Keywords: Workshop; writing; directing; globalization; management.



Parece que

casi ningún análisis sistemático y profundo de obras teatrales o puestas en escena se realiza en las universidades actualmente. A veces parece incluso como si estos dos pilares de los anticuados estudios teatrales, han sido gradualmente reemplazados por talleres de escritura y dirección, como si la comprensión del proceso creativo fuese obvia, dando lugar al taller de escritura dramática, análisis e interpretación de la escritura o la puesta en escena. Pero mientras los análisis de texto y de escena disfrutaban de una larga tradición y tienen métodos probados y comprobados, los talleres de escritura y dirección aún se encuentran en una etapa experimental, situación que bien podría perdurar indefinidamente, ya que las formas verbales y escénicas se renuevan a un ritmo veloz.

En este ensayo, que también asume el carácter de evaluación de la situación, quisiera examinar algunas de estas experiencias pedagógicas durante los últimos cuarenta años, en diferentes lugares y en diferentes momentos. Me tomaré la libertad de evocar años de mi carrera académica, no por una inclinación a ser autobiográfico, ni siquiera auto-ficcional, sino como un medio a través del cual rastrear una evolución – no solo mi propia evolución, sino la de un periodo entero en el cual los estudios teatrales se han investigado a sí mismos, constantemente, en busca de los mejores métodos para analizar texto y escena, y animando a los jóvenes a escribir o dirigir. Soy muy consciente de que uno difícilmente puede comparar un periodo de enseñanza de treinta años en Francia, diez en Inglaterra y dos en Corea, con unos pocos talleres de una – o dos – semanas en algún otro lugar del mundo. Sin embargo, observo que las

mismas preguntas surgen en todo lugar, incluso si las condiciones culturales, institucionales y artísticas varían de un país a otro.

Recordando estas cuatro décadas, entre 1976 y 2016, comprendo que mi viaje corresponde, más o menos, con la evolución de la estética teatral y las teorías dominantes durante ese periodo. Este no es un descubrimiento sorprendente: el viaje sigue a *grosso modo* el curso de la historia sociopolítica de nuestro tiempo. Si bien no siempre fui consciente de esto, todo el tiempo hice lo posible por enseñar teniendo en cuenta la situación política, económica y cultural del momento y del país al que llegaba, sobre todo cuando fui invitado al extranjero a ofrecer una conferencia o dirigir un taller. El hilo conductor de mi trabajo, tanto teórico como práctico, ha sido siempre la pregunta sobre la relación entre el texto y la escena, pero la manera en que he formulado la pregunta ha evolucionado constantemente. Soy consciente de que he pasado del análisis del texto en sí mismo al análisis del texto desde una producción dada. También he observado el status del texto en varias prácticas performativas y culturales. Y, finalmente, me encuentro interesado en este momento en el constante ir-y-venir entre la escritura del texto y la elaboración de la representación. Permítanme en este punto retornar a las diferentes etapas de este viaje, con sus descubrimientos y también sus callejones sin salida, porque solo después de todos estos años he llegado a entender que mi investigación depende tanto de las condiciones socioeconómicas como de mis propias ideas acerca de un tema. Esta evolución de un modelo de lectura crítica y escénica (en la década de 1960 a 1970), luego del taller de escritura y puesta en escena (desde 1980 hasta nuestros días) corresponde a la transición de un modelo político socio-crítico, a un modelo

El hilo conductor de mi trabajo, tanto teórico como práctico, ha sido siempre la pregunta sobre la relación entre el texto y la escena.

neoliberal que domina actualmente muchas de nuestras universidades. Esta es, en cualquier caso, la hipótesis que me gustaría probar aquí.

Universidad de París 3 Sorbonne Nouvelle (1976-1986)

Luego de los años tumultuosos de la expresión corporal y el teatro físico en la década de 1960, los talleres de creación literaria (*escritura creativa*) se desarrollan tímidamente. A pesar de que la Sorbona se llama a sí misma, desde 1968, *Nouvelle*, las universidades francesas permanecen por lo general escépticas sobre la posibilidad de enseñar escritura literaria o teatral. Nadie cree en la posibilidad o está preparado para asumir el riesgo. Por otra parte, el trabajo de la escena, que parte del repertorio, cuenta con una larga tradición, que se remonta a la formación actoral tradicional y a las pruebas de ingreso a conservatorios, así como a audiciones actorales¹. En los años post-68, las aproximaciones consideradas demasiado normativas (como la enseñanza del arte de la declamación y la dicción) son dejadas de lado, y el interés se enfoca en la reflexión estética o política de la re-lectura de obras, particularmente los clásicos, los cuales son reinterpretados con la mirada puesta en una renovada puesta en escena.

Sin embargo, resulta muy difícil, en estas relecturas y en las primerísimas clases de escritura, escapar del análisis psicológico de los personajes, desde que estos personajes aún son equiparados a personas reales cuyas motivaciones más profundas deben ser interrogadas, con la ayuda de Stanislavsky. Nadando contra la corriente, yo baso mi análisis de personajes en un modelo neo-aristotélico y neo-brechtiano; reemplazo los interminables análisis de motivaciones con esquemas actanciales inspirados en Greimas (1970). Aun cuando, en esos años, Roland Barthes y Michel Foucault ya habían declarado la *muerte del autor*, los actores jóvenes y escritores principiantes a menudo sucumben a la ilusión de que sus

1 Por ejemplo, en la prueba de ingreso para el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático (París): en 2017, los postulantes debían presentar cuatro escenas: una en alejandrinos, dos más del repertorio – previo a 1980 y posterior a 1980 – y la última es llamada «proceso libre», «expresar otra arte de la escena o la interpretación de un texto no teatral» (*Présentation du règlement du concours*).

personajes son tal como las personas reales, que son *personajes en busca de un autor*.

Después de esta oleada de estructuralismo, hemos sido testigos, desde el fin de la década de 1970, de una oleada de teatro intercultural que, en la teoría más que en la práctica, impone la noción universal de *cultural performance*. El elemento lingüístico es degradado y ha pasado a ser solo un elemento entre muchos más. Ya no figura como algo indispensable, pues numerosas tradiciones performativas funcionan sin este. El proyecto de dirigir talleres de escritura retrocedió entonces, o, más bien, se limitó a tratar obras estandarizadas, piezas bien-hechas, comedias ligeras, que tienen reglas relativamente simples y son por lo tanto fáciles de enseñar. La universidad francesa, como institución, «pierde el paso» en esta fase intercultural y por lo tanto en los Estudios de Performance. En consecuencia, la educación superior y la política parecen impotentes, e incluso en negación, cuando son confrontadas con la aceleración de la globalización y la deriva neoliberal. Para los talleres de escritura teatral, esto señala una nueva partida, pero es en realidad una falsa partida. Esta impresión la confirmaría luego en el transcurso de mis años en París 8².

2 Dejo de lado en esta revisión la malla dedicada entera y específicamente al entrenamiento de autores y directores. Estos programas pueden durar dos o tres años, en el marco de una escuela de teatro. Extrañamente, en esta malla no se pueden encontrar detalles acerca de la técnica de escritura, sino más bien gran precaución en la exposición de contenidos. Así, la ENSATT (Escuela Nacional Superior de Artes y Técnicas de Teatro) en Lyon anuncia: «En lugar de ofrecer aprendizaje académico, la cuestión es el soporte y apoyo a la búsqueda individual de una originalidad artística radical» (Prospecto). Para el diploma de dirección de la misma escuela, el programa de estudio es entregado, pero los detalles son igual de escuetos: se ha implementado «una entrega de habilidades técnicas pluridisciplinarias [...], un entrenamiento intelectual [...] y un entrenamiento actoral». Por todo ello, «no se trata tanto de alcanzar una verdad sino de proveer los medios que le permitan a uno aseverar una verdad» (Prospecto). Encontramos la misma modestia en el *curriculum* del programa *Szenisches Schreiben* de la Universität der Künste en Berlín, que por mucho tiempo fue dirigida por Jürgen Hoffmann: «El núcleo del trabajo, el proceso altamente personal y complejo del entrenamiento y aprendizaje es fundamentalmente imposible de representar». [*Leibhaftig schreiben, Welten phantasieren. Zwanzig Jahre Studiengang Szenisches Schreiben Universität der Künste Berlin* (Ed. Stefan Tigges, 2009, p. 5)]. El programa de la Academia de Teatro de Oslo es un poco más específico, pero al final, pone toda la responsabilidad en los estudiantes: «El programa apunta a introducir al estudiante en diversas maneras de crear guiones teatrales. Los aspectos iniciales incluyen conceptos, material documental, temáticas políticas y actuales, prosa, personajes y situaciones, modelos teóricos, y otras formas textuales. Los estudiantes desarrollarán un amplio entendimiento de lo que los textos dramáticos son y pueden ser. El curso requiere que los estudiantes asuman una considerable responsabilidad en

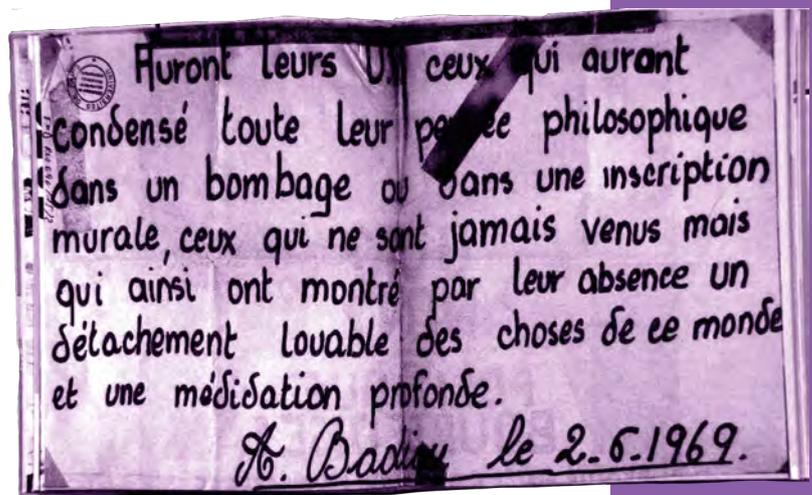
Universidad París 8 Vincennes-Saint Denis (1987-2007)

Al cambiar de una universidad parisina a otra, de París 3 a París 8, me beneficié porque obtuve una mayor libertad pedagógica, pues cuando fui transferido en 1980 a Saint-Denis, la de Vincennes ya no era tan experimental: los tiempos habían cambiado y la estrella utópica había disminuido. En ese sistema pedagógico no existen notas finales: uno decide si otorgar o no una *unidad de valor* (para validar un seminario o taller), sin ponerle un número al desempeño del participante. El bello gesto de permitirle al estudiante evaluar su propio trabajo también ha sido abandonado. Es cierto que los estudiantes en Vincennes tendían a otorgarse bajas notas, elección muy injusta. ¡Hoy ya no es posible seguir la directiva (provocativa y humorística) de Alan Badiou de que los ausentes debían recibir una validación *poética* por el seminario (Imagen 1)! No más notas entonces, solo notas simbólicas, pero también, a menudo, un *feedback* personal y directo: ¡los veteranos de Vincennes aún lo recuerdan! Pues mientras la universidad francesa continuaba siendo casi gratuita, tanto los profesores como los estudiantes de artes y letras se las arreglaban a menudo para ignorar las instrucciones burocráticas del Ministerio de Educación.

Para mí, poco ha cambiado en los 90s, pese a la ascendente fuerza de la globalización y a la degradación de la universidad de masas en una sociedad cada día más desigual. Yo todavía trabajo con estudiantes sobre escenas de su elección o mía. Mistalleres prácticos permanecen separados de mis seminarios teóricos. La *practice as research*, inventada en Gran Bretaña en los 90s, aun no es introducida en Francia. A veces los actores crean una nueva escena, pero esta no es la práctica estándar. La relatividad del significado de un texto, de su recepción y de su reelaboración por el lector o intérprete es algo permitido y aceptado como reto por los actores. La crítica propuesta por una escena sigue su propia lógica, su propio rango de acciones, su propia coherencia asumida, sus propios errores de detalle, sus propias posibilidades de

su propio aprendizaje».

mejora. Este método de tantear el propio camino nos enseña a ver el significado del texto como algo relativo, a redirigirlo, a tener en cuenta todos los signos en el trabajo y entonces emplear la escenificación y la dirección como herramientas para re-leer los textos. Hay un riesgo de que la metodológica duda Cartesiana y el relativismo se conviertan en escepticismo, en una deconstrucción generalista, en un mero manejo semiológico de los signos.



(Imagen 1 – Foto del poster en Vincennes en 1969). «Tendrán sus unidades validadas aquellos que han condensado su pensamiento filosófico en un graffiti o inscripción mural, también aquellos que nunca han asistido a clases pero que, de esta manera, mostraron con su ausencia un loable desapego de las cosas de este mundo y una profunda meditación». (Djian, 2009, pp. 54-55).

Aquellos años, tanto para mí como para otros académicos, siguen siendo los del análisis dramaturgico. Pero esta era una dramaturgia renovada por un retorno del texto, el progreso en la publicación teatral, y las nuevas formas de prácticas escénicas (y *no-escénicas*). La dificultad, —en mi análisis— de obras francesas contemporáneas, fue no solo adaptar herramientas de análisis dramaturgico a obras contemporáneas (posdramáticas o no) y empezar con el microanálisis de los textos (Pavis, 2002), sino también encontrar los medios de probar cada noción y cada uno de los cinco niveles de análisis que propuse, a través de aplicaciones prácticas, incluso en ejercicios actorales, sin perder la mirada sobre la dramaturgia textual o escénica en general. Todas estas nociones

están a menudo localizadas en un alto nivel de abstracción; por lo tanto, eran accesibles tanto al dramaturgista como al director, pero eran difíciles de conceptualizar para los actores, preocupados como estaban con aspectos como la motivación, concentración, energía, identificación, herramientas de supervivencia que eran renuentes a abandonar a cambio de análisis abstractos que parecían fuera de su campo de acción.

Nos enfrentábamos contra los límites de las relecturas de las obras, sean clásicas o contemporáneas, a través de puestas en escena que eran consideradas como nuevas en cada ocasión. El director o directora pensaba haber encontrado la lectura correcta, una lectura original y sin precedentes que cancelaba las previas. Luego, confrontadas con el juego formal de interpretaciones, el lector o espectador terminaba creyendo que todo tenía el mismo valor, que todo era relativo y posible. De acuerdo a la creencia política (como la de Roger Planchon, por ejemplo), un buen director era quien había finalmente hallado la lectura política más efectiva para leer nuestros tiempos; de acuerdo con la creencia formalista (como la de Antoine Vitez), las variaciones interpretativas eran incontables, por lo tanto, relativas, desde que conducían a lecturas contradictorias. El análisis político en el estilo de Planchon pronto se volvió autoritario, simplificador e incluso simplista, mientras que las variaciones formales de Vitez pronto se volvieron un impresionante juego de deconstrucción, dejando al espectador ligeramente desorientado.

Este límite en la relectura de textos, las dificultades de proponer una teoría del texto dramático, de actualizar y extender la concepción occidental de teatro, y este escepticismo sobre los talleres de escritura también pueden ser explicados por un gran cambio en las prácticas escénicas y no-escénicas. Con la irrupción del interculturalismo y de formas performativas interculturales, mi trabajo dramático sobre los textos perdió cierta relevancia. Por otra parte, en estas formas no-europeas o mezcladas (interculturales), el texto no se encontraba en el corazón de la escenificación, sino que era a menudo accesorio, secundario, como si fuese transparente, reemplazado por tradiciones ancestrales de la actuación: por ello la dificultad, o incluso el peligro de virar dramaturgia textual a trabajos para ser analizados o creados en el taller de escritura. Por otro lado, el enemigo-hermano del teatro intercultural, el llamado *teatro posdramático*, constituido como reacción a los directores de los 60s y 70s, también tendía

a marginalizar el texto y a rechazar cualquier análisis dramático o sistemático de los textos. El resultado fue un profundo escepticismo hacia un tipo de taller basado en aprender reglas textuales, *know-how* dramático o unos cuantos trucos de dirección.

Reflexionando sobre esto, me doy cuenta que hubiera sido posible, con tiempo, esfuerzo y paciencia, probar sistemáticamente las categorías de mi modelo analítico en las nuevas formas performativas³, incluso poner en cuestión un modelo todavía muy textual y dramático. Sin embargo, la universidad no percibió correctamente los tiempos y las mentalidades cambiantes, en su búsqueda de ser directamente profesional, se rindió al culto de la urgencia, la expresividad, y el individualismo. Esto es aún más claro en el caso de la universidad británica, la cual adoptó una lógica de rentabilidad inmediata, que derivó en un desastroso modelo neoliberal.

University of Kent at Canterbury (2007-2016)

Comparadas con las universidades francesas, las británicas dan la impresión de una riqueza y organización impecables. Indudablemente, junto con la innegable atracción del lenguaje, esto es lo que atrae a incontables estudiantes del continente europeo que uno encuentra en el campus de la University of Kent en Canterbury. La experiencia de la *Practice as Research* fue en gran parte desarrollada en las universidades del Reino Unido (a inicios de los 90s), antes de expandirse al resto del mundo de habla inglesa y luego al resto del mundo. En Canterbury este enfoque produjo excelentes resultados, pero casi exclusivamente a nivel de maestrías o doctorados.

He sido capaz de observar esto como miembro del jurado de numerosos programas de maestría, luego como profesor a tiempo parcial. El trabajo responde a mis expectativas por una teoría encarnada (o práctica intelectualizada). La mayoría de veces, la disertación aportó conclusiones útiles, no solo para los alumnos sino para toda la comunidad académica. Al supervisar una clase de escritura dramática de

.....

3 Ver Pavis (2002). Ver la edición extendida, Pavis (2016).

tercer año para el programa de *Bachelor of Arts*, fue grande mi sorpresa al darme cuenta que la reflexión teórica y práctica del *Practice as Research* había desaparecido de la reseña del curso y de las expectativas de la mayoría de estudiantes. El sílabo impone una separación entre las sesiones teóricas, en forma de exposiciones, y los talleres propiamente dichos, en un espacio teatral con los estudiantes sentados al frente, cual público de un espectáculo. Esta eterna diferencia entre aquellos que hacen y aquellos que observan se ve entonces reproducida, como una barrera de seguridad y protección, lo cual no contribuye al surgimiento de la creatividad.

Pero la extrema planificación de la clase no acaba ahí. Una *Module Specification Template* detalla forzosamente todo en dos páginas, el mismo tenía que ser necesariamente aprobado y firmado por un *School Director of Learning and Teaching/School Director of Graduate Studies (as appropriate)*. Luego es confiado a un *module convenor*, que puede convocar a un tutor o tutores invitados. Pero este no es el fin de las

al de los «Administradores desencarnados»⁴ que Marie-Anne Dujarier llama «*Planeurs*» (un neologismo francés que combina el sentido de «planificación» con el de «deslizarse»): «los que conciben dispositivos, estando tan distanciados de lo ‘real’, [y que hacen planes de alto vuelo] y no tienen idea de lo que está ocurriendo [abajo en el piso]» (Dujarier, 2015, p. 67). Los «*Planeurs*» (P.S.), en la terminología de Dujarier, lo planean todo, hasta el mínimo detalle (tan «Ubu-escos» como son Kafkaescos); se deslizan o elevan al cielo de las directivas de altura, cual globos de aire caliente, sin tener contacto alguno con la tierra firme. El problema es que los *Planeurs* administrativos quisieran convertir a los profesores en *planeurs-pedagogos*. Las demandas de la universidad mercantil son tales que el profesor-investigador debe convertirse en un auto-planificador, un auto-emprendedor, el administrador de un conocimiento pre-masticado, preprogramado, normalizado que ahora solo debe ser confirmado, sin hacer olas. O sin proyectar una sombra, a la manera del Peter Schlemihl de Chamisso⁵, quien descuidadamente vende su sombra al diablo. Sin

sombra, sin libertad de investigación, un profesor-investigador se vuelve una mera sombra de lo que antes él o ella fue.

Toda iniciativa, cualquier deseo de originalidad, cada experimentación es rápidamente canalizada. Todo debe ser planificado: la inalterable secuencia

de temas, las bibliografías estandarizadas, el orden de sesiones con los tópicos determinados por adelantado, el ensamblaje de las partes constituyentes de la teoría delineados sistemáticamente, el registro de asistencia para ser completado sin excepción por el profesor-controlador. Este profesor, y por lo tanto el estudiante, queda con poco espacio de maniobra.

Obviamente solo puedo hablar por mí mismo: por un lado, me siento como un sujeto *subjetivizado*, constituido como profesor

Las demandas de la universidad mercantil son tales que el profesor-investigador debe convertirse en un auto-planificador, un auto-emprendedor, el administrador de un conocimiento premasticado.

preliminares que preceden al acto creativo del estudiante, el cual aún tiene que lidiar con algo más, pues se le ordena leer un contrato con cuidado: «USTED DEBE consultar su GUÍA DEL ESTUDIANTE DE TEATRO para informarse acerca de: procedimiento de solicitudes, criterios para su evaluación, módulos de evaluación». Si queda alguna duda, el estudiante debe consultar con su profesor/profesora, quien siempre puede referirle las 58 páginas de la *Guía de Personal*, u otras directivas disponibles *on-line*...

Uno podría vincular fácilmente esta serie de filtros y dispositivos que la universidad continuamente coloca entre ella y «sus» estudiantes a los métodos que los sistemas administrativos colocan «entre directivos y trabajadores». Este proceso es comparable

.....

4 Nota del editor [Se refiere al texto *Le Management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail* de la autora citada].

5 Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Suhrkamp Basis Bibliothek 37, 2003 (1813). La novela cuenta la historia de P. S., quien vende su sombra al diablo.

responsable de un grupo de estudiantes, pero también de una investigación original que le debo a la comunidad; por otro lado, y cada vez más, me siento *desubjetivizado*, pues las directivas, las instrucciones de uso, dependen de los *PlaneurS* y no de la experiencia pedagógica acumulada o la experticia en un campo en particular. Me encuentro prisionero entre el discurso administrativo de los *PlaneurS* y la experiencia concreta de los estudiantes. En esta situación difícil, me encuentro fragmentado, como aplastado, entre una enseñanza normativa y una investigación direccionada.

La práctica ya no da lugar a la investigación, como la *Practice as Research*, nacida en el Reino Unido, nos había permitido esperar. En este punto, rápidamente volvemos a caer en la enseñanza pseudo-profesional de *How to... (write a play)*. Todos los mecanismos de control y verificación están ahí para asegurarle al cliente que las cosas procederán sin contratiempo. Esta póliza de seguros, vendida a alto precio y obsesivamente a los estudiantes, va de la mano con la creciente precariedad del equipo de profesores. Según mi propio análisis artesanal de una obra o performance, con su aspecto necesariamente experimental, esta colisiona con las nuevas normas neoliberales de esta nueva empresa mercantil educativa (estandarización, eficiencia, deslocalización, subcontrato). Sin embargo, la universidad inglesa es solo un ejemplo, que tiende a extenderse a todas las sociedades neoliberales.

Sigo convencido de que lo importante en esta experiencia es que cada participante del taller escriba acerca de lo que le provoque y siga su propio ritmo. Por lo tanto, animo a cualquiera a empezar a escribir una obra, sea una pieza autónoma o parte de un proyecto mayor. Cada sesión de tres horas semanales era dedicada a actuar lo que los estudiantes habían escrito en casa, que me habían enviado la noche anterior (o la misma mañana) por correo electrónico, y que proveía material para jugar. Este modelo de escenificación en vivo a menudo ofrece un rico material, al menos para evaluar lo que ha sido entendido, a dónde nos lleva la historia,

**La investigación
ya no pertenece a
los investigadores.
La enseñanza está
desconectada de
la investigación,
por ello la
investigación ya
no alimenta la
enseñanza.**

qué trampas hay que evitar. Con grupos de más de quince participantes, es usual pasar por siete u ocho escenas en una mañana, lo que le permite al grupo (o la mitad del grupo) hacer una evaluación preliminar, aunque superficial, antes de profundizar más. En mi opinión, la prueba de atravesar una versión todavía en proceso de escritura es crucial. Pero uno debe ser capaz de analizar el texto con detalle, si es posible de acuerdo a todos sus parámetros (Pavis, 2002, p. 13), para luego emprender un análisis semiológico del

extracto mostrado. Mucho tiempo de explicación no es posible, dado el tiempo limitado, porque ello podría generar que de los demás participantes, sentados en las primeras filas del auditorio, se sientan luego impacientes o contrariados.

Uno debería, sin embargo, encontrar tiempo para experimentar con otras formas de actuación e incentivar una mayor audacia, ambigüedad y riesgo. Los ejercicios de actuación (aun cuando son inventados) podrían ser útiles en este momento. Sin embargo, yo sigo escéptico ante aquellos ejercicios que emplean límites formales, para superar el bloqueo de escritor y/o para animar la escritura, pero que son ejercicios más útiles para los niños, los adolescentes o los neófitos (Danan, 2012, pp. 62-71). La excepción que prueba la regla sería el libro de *Les Essif, The French Play*, que teoriza el montaje de una producción, que atraviesa las diferentes etapas y propone ejercicios de escenificación para desarrollar la conciencia de la escena en los estudiantes, particularmente estudiantes de francés (Essif, 2006).

Una escuela de arte, incluso una universidad, requiere una atmósfera cálida para funcionar y sobrevivir. He encontrado esa atmósfera en todos lados, incluso en Canterbury, hace algunos años. Desde entonces, la universidad ha mostrado su verdadero rostro: neoliberal, consumista, burócrata, mercantil (Hibou, 2012). La investigación ya no pertenece a los investigadores. La enseñanza está desconectada de la investigación, por ello la investigación ya no alimenta la enseñanza. Los profesores son obligados a producir resultados inmediatos, marketeables, y proyectos probables de atraer financiamiento y la atención de una

audiencia más amplia. Aterrorizados por la administración y sus silentes y furtivos *Planeurs*, los profesores nos hemos vuelto todos «Animales enfermos de la peste»⁶: «No todos hemos muerto, pero todos hemos sido golpeados». Abrumados con tareas administrativas, tanto fútiles como inútiles, con una frenética búsqueda de fondos para financiar la escuela; enganchados en proyectos ya explorados, pero de moda en el momento; en caminos estereotípicos de investigación, aburridos o repetidos mil veces antes, o alejados de sus verdaderos intereses, muchos profesores de teatro no se encuentran en el estado de componer una opereta.

University de Tennessee, Knoxville (2011)

Un paréntesis: Universidad de Tennessee, Knoxville (2011)

Para escapar, brevemente, de esta restrictiva atmósfera, acepté una invitación para pasar dos semanas bajo los amplios cielos estadounidenses, con emocionante música *country* así como universidades que cobran exorbitantes pensiones. Pero cuando una universidad norteamericana ofrece un lucrativo programa de becas a nivel de posgrado, el proceso de selección, aunque draconiano, ofrece a unos pocos afortunados estudiantes y profesores la oportunidad de un trabajo colaborativo que está más allá de sus sueños más salvajes. Este es el caso del programa de Maestría en Bellas Artes de la Universidad de Tennessee en Knoxville, donde participé en un taller de escritura y actuación sobre el tema de envejecer.

En este ambiente tan protegido, es que conozco a «mis» ocho o diez actrices y actores, un conjunto de actores purasangre podría decir, si me atreviera. Actores destinados a, o ya involucrados, con los grandes teatros, con ofertas de cine en su futuro. Ya entrenados, muy dúctiles y manejables, fácilmente adaptables a cualquier nueva situación, la universidad no tiene mucho más que enseñarles. Incluso menos, considerando que, en este punto, todavía no estoy experimentando con la relación entre escritura y

.....

6 Jean de la Fontaine: «Les animaux malades de la peste» en *Fables* («Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés»).

escenificación, el «teatro poema» que describe Joël Pommerat.

Ya que su especialidad es la interpretación de un rol bajo la supervisión de un director, desde la perspectiva de un actor, yo, de todas maneras, me siento autorizado a incluir un poco de teoría actoral. Por ello sugiero que reflexionen sobre algunas cuestiones de la escenificación. Será suficiente con reproducir mis notas a continuación:

Preparación para el taller

- 1) Leer el material (sobre el envejecimiento) y si es posible, el libro de Elinor Fuchs *Making an exit: a mother-daughter Drama with Alzheimer's machine, tools and laughter*.
- 2) Busca tu propio material, en la forma de obras teatrales o escenas de diversas obras.
- 3) Considera e investiga casos de discriminación por edad¹ (un tipo de 'racismo' y discriminación contra personas mayores) de los que hayas sido testigo. Trata de reconstruir la escena.
- 4) Busca 3 o 4 fotos de ti: como bebé, niño/a, adolescente, mujer/ hombre joven, e imagínate «cuando (tú) llegues a viejo» (Texto de Jonathan Swift de 1699).

Antecedentes teóricos:

¿Qué significa puesta en escena?
Dirección/escenificación/actuación
¿Cuáles son las operaciones necesarias?
Usa mi ensayo: «Sobre la fidelidad»² (no

.....

1 Nota del traductor: La palabra original empleada por Pavis es «ageism», que no tiene traducción exacta en castellano.

2 Patrice Pavis. 'On Faithfulness: or the difficult life of the couple that is text-performance', *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Abingdon: Routledge, 2013, pp.293-308.

hará daño). Haz una investigación personal sobre la cuestión de la puesta en escena ¿Cuándo es que una puesta en escena está «verde», madura, vieja? ¿Envejecen las puestas en escena? La puesta en escena como manejo del tiempo, como método de envejecimiento.

Prepara la escenificación de algo de tu material, centrado en la cuestión de envejecer.

Posibles métodos del taller:

- 1) Dérive/Deriva: empleando textos ya existentes (escenas de obras, cuentos, guiones de cine, etc.) improvisa tu propia situación, reescribe escenas en tus propias palabras, usando posiblemente algunas palabras de los textos originales.
- 2) Vuélvete consciente de las diversas etapas de la deriva/puesta en escena.
- 3) Finalmente, elige tu propio guion/diálogo/texto. Escenificalo como si fuera un texto foráneo para ti. Escenifica textos de otras personas, así como los tuyos.
- 4) Trabaja con diversas escenas que has reunido, como actor o director.

Todas estas indicaciones pueden ser consideradas ejercicios en la investigación del material. Estos ejercicios, sin embargo, no son preparación para el empleo de herramientas y elementos constituyentes del análisis dramático. Para los actores, entonces no es un taller de escritura, sino de investigación en el material para entrenarse uno mismo a dirigir e interpretar nuevos roles.

A pesar de los convincentes resultados en términos de la calidad de las actuaciones, la elección de los materiales y de las

escenificaciones, siento una cierta insatisfacción respecto a los métodos de entrenamiento actoral. Mucho después, Nicolás Bouchaud, un actor con un fuerte compromiso político, señaló claramente mis expectativas frustradas cuando describió su propio proceso en estos términos: «Empecé a llevar lecciones de actuación, pero no estaba cómodo con la manera de acercarse al texto y al personaje, ni con esa pedagogía del actor tan individualista. Para mí, tú no te conviertes en actor para ti mismo sino en una sociedad determinada, para crear algo diferente a ti mismo»⁷.

Korea National University of the Arts (2011-2012)

Para mí también la investigación continúa, quizás incluso recién se haya iniciado. Ahora tiene lugar de una manera *ad hoc* en lugares muy diferentes. Tengo mucha expectativa de nuevos contextos para resolver el enigma de la escritura, la magia de la encarnación escénica y, sobre todo, el *milagro* del ir y venir entre texto y escena.

Cuando fui invitado a Seúl por la Korea National University of the Arts, pude elegir libremente lo que iba a enseñar: uno o dos seminarios teóricos sobre análisis y estéticas de puestas en escena contemporáneas, un taller práctico con estudiantes de actuación, dirección y dramaturgia. Los estudiantes de otras categorías (escenografía, dramaturgismo, estudios teatrales) están pobremente representados en mi taller semanal. Mi propuesta es trabajar sobre una escena escrita en coreano por un participante diferente cada semana, escena de la que recibo una traducción al inglés. Luego de una corta deliberación, cada uno de los (de seis a diez) participantes tiene la tarea de proponer una escenificación básica de la escena escrita para la sesión. Comparamos las diferentes versiones, las criticamos, las corregimos, a veces intentamos una síntesis a partir de las propuestas que nos parecen más relevantes. Yo no intervengo en cuanto al texto en coreano propuesto, a menos que parezca necesaria una observación de carácter dramático (sobre la historia, la acción, la coherencia, por ejemplo). Después de todo, este no es un taller de escritura, sino un taller de lectura crítica e interpretación escénica.

.....

⁷ Télérana n° 3462, 18/05/2016. (Traducción del traductor).

Curiosamente, no tengo dificultades con los autores-actores-directores en mi taller: ni en cuanto a elecciones temáticas, ni en estilo de actuación, y menos con las puestas a nivel de dramaturgismo o escenificación.

Entre las universidades coreanas, en su mayoría privadas, y por lo tanto con altas mensualidades, la University of the Arts tiene un status especial, es una escuela muy prestigiosa, elitista, que recluta a sus estudiantes solamente luego de una selección muy estricta y pruebas difíciles. Por poner un ejemplo, solo cinco estudiantes de dirección son elegidos cada año de entre 600 postulantes, seleccionados por examen y por su dossier de estudiante, con criterios, honestamente, más allá de mi comprensión. El mismo proceso de selección draconiano es aplicado a postulantes de dramaturgia, escenografía, y actuación. El proceso de selección para la sección de estudios teatrales, por su parte, es menos severo.

Desde una perspectiva técnica, no tengo ningún problema con mis alumnos coreanos, especialmente porque el programa de estudios sigue el modelo estadounidense. Se escenifican las obras de varios autores norteamericanos y británicos. Los jóvenes autores coreanos, incluso cuando tocan temas coreanos, parecen influenciados por la escritura realista occidental, pero a veces también por una manera de escribir bastante abstracta y posdramática. A veces tengo la impresión de que los estudiantes, sus profesores (a menudo graduados de universidades norteamericanas), y la población en general están más occidentalizados y globalizados que yo. En el caso de la tecnología, sean microprocesadores o el funcionamiento de las universidades, es cegadoramente obvio. Sin embargo, e indudablemente, las mentalidades aún mantienen influencias de su cultura, su historia, su religión y el confucianismo. Sea como fuere, la educación, el entrenamiento, la política pedagógica y universitaria tienen dificultades para evolucionar, encerradas en sus propósitos y políticas culturales conservadoras. Solo unos pocos jóvenes artistas y profesores, aquellos muy críticos de la sociedad y la política, tan marginales como radicales, intentan resistir, sin oportunidad alguna, por el momento, de lograr un cambio de curso. Si bien la Korea National University of the Arts no censura a estos jóvenes artistas, estos sufren para sobrevivir en el mundo profesional luego de dejar la universidad.

En el curso de ese periodo, 2011-2012, estaba decidido a tener en cuenta este contexto cultural coreano. Para poder refinar mis

reflexiones sobre la escritura dramática y escénica, para entender el lugar de la educación en un sistema económico tan capitalista, excepto en unas pocas escuelas de élite, fui cuidadoso al inspirarme en las tradiciones culturales coreanas y su situación económica. Sin embargo, desde el momento que la instrucción es escribir primero un texto, luego interpretarlo y escenificarlo a la manera estadounidense – raramente a la manera europea – uno toma lugar en la tradición dramática occidental. Uno no puede esperar que los actores-autores contemporáneos tomen directamente las tradiciones de las danzas populares y propongan coreografías, música, know-how físico o incluso acrobático, o celebraciones populares. Desde la perspectiva de la formación en esta escuela, estos estudiantes-autores deben proveer un texto. La escritura dramática y la tarea de escritura (como es presentada a los autores) son primero un acto intelectual de composición escrita, antes que la elección de los artistas de la forma del juego y la escena. Una buena parte de mi trabajo consistía, principalmente, en definir conceptos de dramaturgia europea. La dramaturgia clásica (Aristóteles), neoclásica (Brecht) y posdramática (Lehmann) van apuntalando nuestros análisis. No me puedo conformar con comentarios y explicaciones *dramaturgísticas* sobre una obra y su escenificación por un(a) dramaturgista, como se encuentra en las primeras páginas de un programa de mano, en el cual se explica el significado de la obra y se indican los elementos clave de la puesta en escena.

¿Pero qué hay de los directores y actores de mi taller? Fueron sorprendidos, ciertamente, pero ¿se ha modificado su espíritu crítico, su entendimiento de la política? Yo jamás di órdenes o direcciones incuestionables a los actores; jamás sugerí que conocía la manera correcta de escenificar sus textos. Yo no me arriesgué a ningún análisis político de la situación. Los estudiantes vivían dentro de la burbuja cerrada y elitista de la universidad, protegidos temporalmente del mercado laboral de las artes, con el cual se confrontarían pronto, cuando salieran de la escuela (Pavis, 2017).

La Habana (2016)

Luego de París, Seúl y Canterbury, no puedo imaginar un contraste más marcado que aquel del Instituto Superior de Arte de La Habana, recientemente rebautizado, quizás para

darle un aire global, como Universidad de las Artes. Esta fue mi oportunidad de revisar todas mis convicciones y poner a prueba algunos de mis descubrimientos.

Mis experiencias en Seúl y Canterbury me confirmaron el inherente valor de la literatura dramática y legitimidad de los talleres de escritura teatral. El texto dramático es considerado un trabajo en sí mismo, sea o no publicado o incluso escenificado. Uno es capaz de leerlo en papel e imaginar una escenificación que le convenga a este (y a nosotros). Michele Wandor nos hace observar, de manera correcta, que «el proceso de crear (de escribir) un texto dramático es, desde la perspectiva del escritor, completo en sí mismo» (Wandor, 2008, p. 117). Esta revelación parece extraordinaria luego de todos los años *performativos*, precisamente porque la teoría y semiología de las puestas en escena por mucho tiempo han tendido a no considerar el texto –si es que aún había un texto– como un paso en el camino para llegar a la escenificación y la imagen.

Gracias a autores-directores-teóricos como Joël Pommerat y Michelene Wandor (2008) ha tomado forma una concepción más clara del vínculo entre texto y escena. Uno «no puede», dice Pommerat, «separar en mi trabajo la escritura del texto y la escritura de la escena. Esto ocurre en paralelo en constante movimiento de ida-y-vuelta». Wandor parece hacer eco de esta afirmación: «Los significados son creados en la interfaz entre escritura y escenificación» (Wandor, 2008, p. 117). Asumiendo esta certeza, que parecería obvia, pero es el resultado de una profunda reflexión, llegué a la isla de Cuba el 1 de abril de 2016.

La educación universitaria en Cuba es completamente gratuita. Eso es bueno ya que con un salario de US\$ 50 mensuales, los estudiantes y sus padres jamás podrían costear los cobros al estilo británico o norteamericano.

Cuando fui invitado por la Universidad de las Artes de Cuba a pasar diez días en La Habana elegí dar un taller acerca de un tema de mi propia elección: globalización y vida privada. Debido a que mis notas del taller resumen el estado real de reflexión sobre la relación entre escritura y escenificación, y reflejan también cómo los estudiantes cubanos viven el diario dominio de la globalización y sus dificultades al estar al margen de nuestro mundo neoliberal, resumo aquí mis notas de una semana altamente política:

Sesión 1, propuestas políticas:

1. Decir unas pocas palabras y realizar una acción para mostrar quién eres y cómo te posicionas y reaccionas de cara a la globalización, su impacto en tu vida cotidiana y personal. Realizar una breve presentación personal de dos minutos.
2. Tomar unos cuantos fragmentos de material, previamente presentado, improvisar un proceso de expansión o, por el contrario, de concentración de los materiales (situaciones físicas o fragmentos de texto).
3. Ir y venir entre escenas representadas (sin palabras) y palabras que «emergen» de situaciones improvisadas; por lo tanto, moverse del texto a la actuación y a la inversa, buscando las maneras en que se complementan entre sí, así como con lo que tú, poco a poco, pareces querer decir, lo que deseas decir.
4. Al escribir, como al actuar, haz lo mejor posible por materializar (hacer concreto) y luego desmaterializar (hacer abstracto) una situación, un lenguaje físico, un texto, y así tratar de hacerlos tangibles, y luego intangibles. Introduce una elipsis al texto o a la situación. Introduce al texto o a la actuación puntos de claridad o, inversamente, ambigüedades. Regula y dosifica lo que debe o no debe ser representado.
5. En el método Pommerat: la idea básica es que
 - a. [...] estos dos momentos, lo que llamamos escritura y escenificación, no están separados. El acto de escribir un texto, la escenografía, los movimientos de los actores, sus gestos, su fisicalidad, sus voces, las ropas que usan, el sonido, la luz, todos estos crean significado. Yo escribo con todos esos elementos. Escribo para la escena y con ella, en complicidad con todo un equipo (Pommerat, 2010, p. 51)

El trabajo de los estudiantes cubanos consiste en crear un fragmento de teatro a través del ir y venir entre escribir y actuar, sin empezar con un texto acabado, sino ir desarrollando paso a paso la escritura y la actuación, probando una con la otra.

Sesión 2

Revisamos las varias propuestas de los grupos y de cada miembro del grupo. Hay dos preocupaciones principales: 1) Hacer avanzar la narración, desarrollarla y organizarla. Poco a poco, encontramos la fábula esperada y construimos la trama, o al menos enlazamos unos pocos fragmentos de acuerdo a cierta lógica narrativa, estableciendo progresivamente la estructura narrativa, marcando los puntos de apoyo, las diferentes etapas, la secuencia de eventos, con las contradicciones, las ambigüedades, las elipsis. 2) La segunda preocupación es acercarse a la colocación de temas, específicamente la globalización y lo que estamos empezando a comprender acerca de ella. ¿Qué queremos decir al respecto? ¿Cómo se desarrolla la investigación? ¿Cómo es que la experiencia de cada participante contribuye a señalar los temas elegidos?

La noción de dispositivo, propuesta por Foucault y Agamben, sirve como enlace entre el dispositivo espacial de la escena y el dispositivo donde el poder se manifiesta, particularmente el poder de controlar gente.

Sesión 3:

Según Pommerat:

Uno debe distinguir dos aspectos de nuestro trabajo. Hay primero una búsqueda por «dejar ser», una búsqueda por un abandono en términos del trabajo del actor y luego una gran maestría y mucha precisión, por lo tanto restricciones, en términos de puesta en escena y colocación de los cuerpos (Pommerat, 2010, p. 51).

Sesión 4:

Esta está dedicada a los problemas de escritura y reescritura, la elección de una versión y el establecimiento de una posible escenificación. Sin embargo, todavía estamos en la fase de prueba y no en la etapa de explicación. El actor, nos dice Pommerat, debe evitar absolutamente «falsear, *hacerse el actor* con la meta de que ocurra algo» (Pommerat, 2009, p. 94)

Sesión 5:

El ir y venir entre escritura y actuación es sencillo en el papel, ¡para decir lo obvio! Dicho de otra manera: es más fácil escenificar material textual que escribir o reescribir algo basado en lo que los actores muestran, ya que, en el segundo caso, debemos ir directo a verbalizar, no solo en nuestra cabeza, sino también transformar nuestras impresiones, nuestras ideas, en palabras sobre el papel, palabras que otros algún día podrían leer e interpretar de otra manera.

Conclusiones habaneras:

Estos ejercicios y estrictas instrucciones de mi plan quinquenal ejecutado a lo largo de cinco días en Cuba corresponden al estado de mi investigación al momento de mi tranquilo aterrizaje. Pero esta investigación necesitaba ser probada, incluso refutada, por la práctica de esta nueva generación de estudiantes. La pregunta era saber si los participantes del taller se preocupan por la globalización o si se sentían protegidos de este fenómeno, aislados como están en su isla, lejos aún de una universidad neoliberal y mercantil. La leve provocación de mi parte consistió en incitar a los participantes a reflexionar sobre sus futuros en vista de la globalización y la liberalización de la economía: ¿Tiene su sistema político –fundado en un aislamiento forzado y frenético–, en su opinión, alguna oportunidad de sobrevivir? ¿Se consideran a sí mismos

como *los últimos Mohicanos*⁸? ¿Pueden seguir produciendo este excelente teatro experimental contemporáneo, y a qué costo? Por supuesto, esperaba protestas: «¡Pero, nosotros también, especialmente nosotros, somos víctimas de la globalización!» En Cuba, según me han dicho, la globalización es un producto de lujo, cuentan con un acceso a Internet de alta velocidad, pero este «aparato» desafortunadamente no les sirve a los oficiales políticos que buscan mantener y mejorar el contacto con el extranjero; por otra parte, es buscado por los jóvenes para establecer comunicación a nivel individual con el mundo exterior, particularmente a través de las redes sociales.

Sea como fuere, al final de esa semana de trabajo la pregunta que surge nuevamente es acerca de cómo este trabajo práctico en La Habana sobre la globalización en Cuba puede haber cambiado mi teoría y métodos de investigación, así como mi comprensión de la globalización y de una universidad cada vez más y más neoliberal fuera de Cuba.

En un nivel *puramente* teórico, sentí que debía adaptar mi análisis a la estrategia discursiva local, a su sentido del humor, ironía, doble sentidos, a su facilidad para jugar con el significado de un texto, a sus silencios, a sus no-características, a su frágil relación con el poder a todo nivel. En este taller habanero, los efectos y trucos de la globalización derivan en una serie de situaciones diversas y cómicas. En Cuba, la globalización se sufre, viene de afuera, los más astutos se las arreglan para lucrar con la situación mediante toda clase de trucos y negocios. Cada momento del día, la mayoría de cubanos sufre esta situación, cuando se preguntan qué hay para comer y con qué moneda deben comprar su comida.

A nivel *crudamente* político, tanto ellos, como yo, debemos decir las cosas de manera indirecta: los doble sentidos e ironías son nuestras principales maneras de hablar, una manera de aguantar el sistema y sobrevivirlo. Uno puede ciertamente criticar el abuso de control, el doble discurso sobre la gente y la igualdad, pero los estudiantes e intelectuales que conozco no rechazan la totalidad del sistema, y algunos aún tienen la esperanza de reformarlo. Emprendedores, en el mundo económico o cultural, se prepararon para negociar, adaptar, resucitar una economía moribunda. En la

.....

8 En el sentido de los últimos representantes de un grupo; cf. F. Cooper. *El último de los mohicanos* (1826)

vida cotidiana y social, la lucha de clases está regresando, incluso si la gente común no tiene oportunidad, por ahora, de revertir la clase de los más privilegiados del régimen, emprendedores o de Estado, incluso si este es el máximo tabú que no debe ser violado, al menos no directamente. La mayoría de artistas de grupos relevantes viven modestamente de su arte, pero sobreviven, por ahora. En una sociedad neoliberal preocupada solamente por márgenes de lucro, no tendrían oportunidad. Al mismo tiempo, y esta es la paradoja que los europeos no siempre entienden, esta creatividad siempre está en libertad condicional, en un estado de respiración artificial, y en un sistema político basado en la represión. Es por eso que me siento solo como un visitante en Cuba y no desearía vivir ahí. Tendría demasiado miedo y sentimiento de culpa: aunque dirigí este taller, no debería olvidar el recrudescimiento de la represión⁹.

En sus ejemplos de globalización, con sus causas y efectos, los participantes del taller supieron encontrar el objeto concreto, la típica situación cotidiana para colocar una pequeña piedra al monumento global de la frustración. Pero siempre lo hacen con simpleza y elegancia: un detalle particular, una alusión, una hipótesis, una caricatura, o un guiño. El resultado es una fotografía grupal, una captura global y abstracta que abre el camino a una explicación, a la manera brechtiana.

Después de Cuba: ¿Qué hacer y en qué universidad?

Al concluir mi taller, los participantes ya no parecen bloqueados: ni en escritura y menos aún en actuación; cada uno de ellos domina una parte de la verdad y la presenta en un sketch personal y de acuerdo a un destino colectivo. Los resultados estéticos y políticos superan mis expectativas. El celular y la computadora son instrumentos frecuentemente usados como utilería demostrativa, como objetos empleados para ilustrar un momento de verdad, sea

.....

9 «El bloqueo (económico) va acompañado por un resurgimiento de la represión. El número de arrestos de opositores va en aumento: la Comisión Cubana por los derechos humanos y la reconciliación nacional (afiliada con la Federación Internacional de Derechos Humanos) suman un total de 1416 en marzo de 2016, a pesar de la presencia del Presidente estadounidense. Estos arrestos son a menudo acompañados por violencia física». Paulo Paranagua, «Le parti communiste de Cuba retombe dans ses vieux travers» (*Le Monde*, 26 de abril de 2016).

manipulado o alcanzado, utópico o posible. A veces, cuando las cosas van bien, el gesto artístico creado por actores-directores, provoca, para ellos o para los espectadores, una súbita intuición, una iluminación, casi un *satori*, y una imagen que permite que los fenómenos sociales sean entendidos de una manera crítica, política o poética. El trabajo formal –dramatúrgico, textual, escénico– conduce necesariamente a una reevaluación de los contenidos, a un cuestionamiento de las evidentes divisiones entre lo público y lo privado, lo social y lo individual. Para que esto ocurra, es necesario que el trabajo artístico sobre la forma dispare en el espectador una repentina conciencia de un posible significado, un entendimiento de algún aspecto de la realidad social, ayudándonos a reflexionar sobre los contenidos que la forma transmite o produce. En estos momentos, cuando lo más concreto está asociado a lo más abstracto, esta imagen de la verdad, o al menos de una verdad posible, nos libra de largos discursos o confusas explicaciones. Es así que nos ofrece lo que estábamos buscando desde el inicio de «Proyecto Globalización»: un mejor conocimiento de la realidad social y política a través del trabajo artístico. En diversas formas y experimentos, esto es lo que a veces llamamos «dispositivo» (Foucault y Agamben), o «estructura de sentimiento» (Williams, 1973)¹⁰.

10 «Estructura de sentimiento»: «Es tan firme y definitiva como 'estructura' sugiere, pero está basada en los más profundos y a menudo menos tangibles elementos de nuestra experiencia. Es una manera de responder a un mundo particular que en la práctica no se siente como una única forma entre otras – una 'forma' consciente – pero es, en la experiencia, la única forma posible. Eso significa, que sus elementos, no son proposiciones o técnicas; son sentimientos encarnados, vinculados. En el mismo sentido, es accesible a otros – no por argumento formal o por habilidades profesionales, por sí mismas, sino por experiencia directa – una forma y un significado, un sentimiento y un ritmo – en la obra de arte, la obra de teatro, como un todo» (Williams,

A veces, cuando las cosas van bien, el gesto artístico creado por actores-directores, provoca, para ellos o para los espectadores, una súbita intuición, una iluminación, casi un satori, y una imagen que permite que los fenómenos sociales sean entendidos de una manera crítica, política o poética.

Luego de todos estos viajes y desvíos, de París a París, vía Canterbury, Seúl o Cuba, ¿mis ideas sobre la enseñanza de teatro, en particular la teoría de textos, de su escritura y escenificación, se han transformado? No tanto como hubiera deseado. Han evolucionado con el paso del tiempo, la experiencia, la Historia. El teatro, es banal decirlo, ha cambiado muchísimo desde la década de 1970. Los tipos y lugares de puestas en escena han evolucionado; su identidad estética y función social han cambiado continuamente. Pero, al final, se mantienen en su puesto, un poco como yo: ¡Fiel en su puesto! Como yo, el teatro es una eterna cigarra, siempre lista para llorar de hambre: «En la casa de la hormiga, su vecina, / Rogándole que le preste / Un poco de grano para sobrevivir / Hasta la próxima estación»¹¹. El grano, sin embargo, no es barato; cuesta bastante, incluso el grano de la locura. En todo lugar el precio a pagar es alto, incluso si los términos de pago varían de un país a otro.

- París, se acabó para mí, desde que dejé la universidad francesa hace diez años. Mis ex colegas y mis lecturas recientes (Jourde, 2011)¹² me informan que los franceses también han entrado en una era de supervisión obsesiva, y de cuestionarios idiotas que deben ser completados constantemente. Si bien la profesión del maestro-investigador no se ha convertido en una búsqueda de becas y subsidios (no hay dinero para las artes y humanidades), aquí también la tarea de los *PlaneurS* se ha vuelto supervisar, controlar y controlar a los controladores. Los *bullshit*

1973, p. 10).

11 Jean de la Fontaine, La cigale et la fourmi.

12 En particular: La destruction de l'enseignement et de la recherche, pp. 75-109.

*jobs*¹³ florecen, los *PlaneurS* del Ministerio de Educación dictan su ley y sobrevuelan cada vez más alto. No estoy seguro de que en París aún pueda realizar una investigación sobre escenificación con un pequeño grupo de actores.

- En Canterbury, tuve la fortuna de dirigir, en condiciones muy buenas, seminarios de maestría con estudiantes británicos e internacionales. La competencia por estudiantes entre instituciones es feroz y el reclutamiento de estudiantes de maestría es insuficiente para asegurar la viabilidad de programas de estudio de alta especialización y, por lo tanto, de un plan de estudios de posgrado coherente. La situación es difícilmente mejor a nivel de pregrado. A pesar de contar con un excesivo aparato de administración (para localizar fondos, controlar y supervisar las publicaciones apropiadas y elegibles para financiamiento nacional, etc.), el reclutamiento de nuevos estudiantes es un gran reto, aunque quizás también sea por los enormes gastos de registro y préstamos que son difíciles de pagar. Y, sin embargo, las presentaciones en los *University Open Day*, para los potenciales postulantes y sus dudosos padres, sugieren algo idílico; debido a que las declaraciones de los estudiantes de grados superiores son elocuentes y los porcentajes de satisfacción anunciados son *soviéticos*.
- En Cuba, la situación es muy diferente: los intelectuales (los profesores, no los funcionarios o autoridades) creen que sus reformas a los estudios teatrales, sus reflexiones teóricas, tendrán el poder de influenciar las políticas culturales de su país y luego la política en general. Sería suficiente, dicen, reformar el funcionamiento de los asuntos culturales, luego, desde adentro, el funcionamiento del aparato estatal, con la meta no solo de evitar un desvío liberal, sino también de reformar el régimen socialista. Su reto principal es el de distanciarse del discurso oficial marxista que se espera de ellos y en el que de alguna manera todavía creen, y colocar todos los problemas en un marco internacional y globalizado. Ellos saben muy bien que un sistema neoliberal de educación significaría su aniquilación intelectual y socioeconómica. Tomando distancia de los errores del sistema, porque

obviamente se arriesgan a ser denunciados por burócratas y autoridades, ellos que son jóvenes lobos pseudo-marxistas bien colocados y siempre enmascarados, engreídos por el régimen y por lo tanto en posiciones de poder. Esta esquizofrenia masiva, este juego de roles de mis colegas profesores de teatro es conmovedor, pero también desconcertante y desesperanzador. Nada de esto conduce a la calma: uno siente en ellos gran cansancio y desencanto, pero jamás cinismo.

El profesor puede entonces elegir entre el cinismo del vendedor y la desesperanza del mentor que fracasa. A menos que se vea obligado a elegir entre ambos, arriesgándose así a una severa esquizofrenia.

Si tomamos el contraejemplo, el de una universidad en un sistema ultraliberal como aquel de la universidad británica, notamos una situación igual de cerrada, pero cuyo espiral de deriva y de amenaza a estudiantes y profesores es palpable, pero sin ninguna forma a la vista para detener el mecanismo de alienación global. Sin embargo, la confianza necesaria para cualquier intercambio pedagógico está marcada por la sospecha de que el trato entre maestro y estudiante no es un *fair deal*: el profesor teme que él o la estudiante piense que no está obteniendo algo de valor por su dinero; entonces él o ella desconfiará de los estudiantes, adaptará el currículum, así como cualquier comentario, a las sensibilidades de los clientes de los que depende, quiera hacerlo o no. Inversamente, el cliente pensará no solo que tiene el derecho de controlar al profesor, sino que el profesor no le dice toda la verdad y, por lo tanto, de cierta manera, no le da algo de valor por su dinero. En el caso de un juicio puramente estético de un trabajo en proceso, de una casi existencial experiencia de creación, a menudo la primera experiencia de ese tipo para el estudiante, las consecuencias de esta desconfianza y del *deal* pueden ser devastadoras. El profesor puede entonces elegir entre el cinismo del vendedor y la desesperanza

13
Para esta noción de bullshit jobs (trabajos de mierda), ver: David Graeber, Strike, 17 de agosto, 2013. Cf. Hibou (2012).

del mentor que fracasa. A menos que se vea obligado a elegir entre ambos, arriesgándose así a una severa esquizofrenia.

¡Pero volvamos, *in fine*, a pensamientos más esperanzadores! Estos comentarios finales reviven la tesis central de mis reflexiones: lo que importa en nuestra búsqueda de una teoría del texto y la escena no solo es su sofisticación o incluso, para usar el término de Brecht, su verdad; es también el arte de establecer cómo esta clase de conocimiento teórico se vincula con la sociedad (en este caso, en la política universitaria y cultural), influye sobre ella, cómo y en qué medida. Con la ayuda de Foucault, reflexionamos en la relación de conocimiento y poder. Adaptemos sus teorías al modesto asunto de un taller de teatro:

Ahora, observa como llevados por recientes acontecimientos, nuevos problemas salen a la luz: ya no cuáles son los límites del conocimiento (o sus fundamentos), sino ¿quiénes son aquellos que conocen? ¿Cómo se realiza la apropiación y distribución del conocimiento? ¿Cómo se forma el conocimiento en una sociedad, se desarrolla, moviliza recursos y se coloca al servicio de una economía? ¿Cómo se forma el conocimiento en una sociedad y se transforma a sí mismo? A partir de ahí hay dos series de preguntas: algunas de naturaleza teórica, acerca de la relación entre conocimiento y política; y otras, más críticas, acerca de la universidad (las facultades y las escuelas secundarias) como un lugar aparentemente neutral donde un conocimiento objetivo se supone es distribuido equitativamente (Foucault apud Djian, 2009, p. 150)¹⁴

Podemos pensar que el conocimiento del texto y la escena, o sobre talleres de escritura tiene un impacto, aunque sea modesto, en la sociedad y sobre todo en la universidad. Sin embargo, todavía nos queda describir los diferentes tipos de conocimiento, de análisis, y de conciencia que este conocimiento permite. Luego debemos evaluar lo que este conocimiento implica para las políticas universitarias y, en general, para la sociedad en la que está inscrita. Por lo tanto, es necesario que el saber producido a través del análisis textual y escénico se someta constantemente a un proceso de historización de sus teorías y métodos. Estos deben ser confrontados con las condiciones socioeconómicas en las que los diferentes

.....

14 Foucault, «Le piège de Vincennes», Le Nouvel Observateur, 9 de febrero de 1970. Texto citado en Vincennes. Une aventure de la pensée critique (Djian, 2009, p. 150).

conocimientos teóricos impactan en los poderes de la sociedad. ¿Pero qué tipos de saber están involucrados en el caso del teatro?

Tres tipos de saber:

1) Saber leer en varios niveles es saber leer el texto dramático o la puesta en escena en diferentes niveles, alejándose de la superficie del texto. Estos niveles, fuera de la superficie textual, son los de la trama (I), fábula (II), acción (III), ideología y lo inconsciente (IV)¹⁵. El saber producido en cada nivel refiere a una conciencia más precisa de un elemento y su funcionamiento dentro del todo. Nada nos impide aplicar este modelo para el texto ficcional a la realidad social, teniendo cuidado de trasponer las categorías de los cinco niveles en conceptos que explican el funcionamiento de la sociedad y su narración. Las preguntas son entonces: ¿cómo es descrita la sociedad (A)? ¿Qué es lo que cuenta (I)? ¿Qué es lo que en el fondo cuenta (II)? ¿Gracias a qué fuerzas actantes (III)? ¿Para contarnos qué y con qué propósito (IV)?

2) Saber reconocer las indicaciones de la puesta en escena: al intentar recrear las elecciones de cualquier puesta en escena, las instrucciones dadas a actores y colaboradores para construir toda la estructura de la representación, nos volvemos conscientes de las convenciones del espectáculo. Por analogía, comprendemos que toda la sociedad está basada en convenciones y reglas. A veces, una puesta en escena es reconocible por la sociedad que representa y de la cual depende. A veces, sin embargo, una sociedad es capturada y se vuelve legible a través del modelado e imaginación que ofrece el teatro. La puesta en escena y la sociedad jamás son idénticas; el lector o espectador debe reconstruir el proceso de imitación-deformación-recreación.

3) Saber redirigir un texto es uno de los grandes talentos de directores y otros políticos. Sin embargo, no son los únicos que practican este arte de la redirección. Fundamentalmente, uno debe siempre leer en otro nivel, no solo para mentir o engañar, sino para enriquecer, aumentar, apropiarse, redistribuir un texto que es demasiado banal o por el contrario demasiado oscuro. Uno leerá un poema, por ejemplo, en múltiples niveles, antes de decidir cómo entenderlo. En esta línea, Benoît Lambert (2010, p. 7) nos recuerda que Vitez definió *mise en scène* como el arte del aumento. Ciertamente, Lambert nos dice, «[...] el director reproduce e

.....

15 Para más detalles ver: Patrice Pavis (2016).

incrementa, consciente y deliberadamente, los potenciales significantes que inicialmente este posee, incluso sin saberlo». Para el espectador es, ciertamente, usando las palabras de Foucault, una cuestión de «apropiación y redistribución del saber» que será útil a la sociedad porque le permitirá descubrir aspectos desconocidos de la experiencia humana transmitidos en la obra. Lo que la audiencia hace con esta relectura será una acción más o menos visible, un poder simbólico. Thomas Ostermeier recientemente se quejó de que «hoy no hay suficientes autores que estén haciendo el trabajo de sacar a la luz conflictos escénicos intelectuales, sociales, económicos y geopolíticos»¹⁶. Este pertinente comentario nos recuerda de manera oportuna que: un texto de ficción no solo es capaz de describir y criticar lo real, sino también de contribuir, insertarse y actuar en consecuencia. Esta forma de conocimiento que es la ficción se coloca a sí misma, de esta manera, al servicio de un poder político y económico. De manera contraria, la economía y la marca de la sociedad nunca dejan de influenciar el saber ficcional que es el teatro, a veces al punto de amenazar la propia existencia de este.

Al volver una última vez más a mi proyecto inicial, mi plan de teorizar o simplemente describir y lograr un taller de escritura teatral, soy consciente —debo confesar— de no haber sido capaz de lograr, con este ejercicio, lo que estoy habituado a hacer a través del análisis de textos dramáticos o puestas en escena: hacer visible algunas líneas claves, explicar cómo funcionan texto y escena. En cuanto a decirle a la gente cómo escribir y escenificar — incluso si supiera cómo hacerlo, tendría mis reservas, pues siempre he considerado que este hecho pertenece a un acto creativo individual y privado. El taller de escritura o dirección entonces permanece para mí como una frontera final que no puede y no debe ser cruzada. En cualquier caso (y esto me tranquiliza y consuela en cierto nivel), esta frontera siempre está retrocediendo mientras uno se acerca: las técnicas de escritura y las estéticas de la escena están en constante mutación, tal como la realidad social y cultural que siempre se nos escapa de alguna manera, a pesar de nuestros esfuerzos de atraparla y expresarla por medio del arte.

Parecería, sin embargo, que los diversos tipos de saber sobre y alrededor del teatro, «su manera de situarse en la sociedad» (Foucault), terminan reuniéndose y complementándose entre sí:

.....

16 'Sortir de la crise du théâtre', *Le Monde*, 6/7 de julio 2014.

Tres tipos de saber del teatro:

1) Saber cómo leer un texto (una obra escrita para la escena o cualquier texto usado en esta) implica conocer y saber utilizar algunas reglas dramáticas.

2) Saber observar una puesta en escena implica comprender cómo la mirada del espectador se posa sobre la puesta en escena.

3) Saber escribir una obra de teatro implica conocer algunas reglas dramáticas (1) mientras se imagina el espacio escénico (2) en el que el texto será interpretado.

Si hago coincidir los tres tipos de conocimiento en la sociedad como Foucault los describe y las tres formas de saber teatral que acabo de enumerar (leer, observar, escribir), me doy cuenta de que corresponden más o menos a las tres etapas de mi propia investigación. Al final de estas tres etapas hay una concepción dominante del teatro, pero también una política del saber y tras esta una política de las universidades, y una política en sí. Permítanme nombrar estos tres momentos de mi viaje a través del teatro:

1) El análisis estructural de los textos se realizó en contra de la filología clásica: no más como una interpretación hermenéutica definitiva de textos, sino como la posibilidad de leer el mismo texto en diferentes niveles.

2) La semiología de la puesta en escena hecha en contra de la idea de significados textuales como si solo fuera suficiente transferirlos término por término para producir una puesta en escena necesariamente fiel. El punto era entonces conferir al teatro, a través de la puesta en escena, una identidad autónoma. Esta mirada era contraria a la idea de un referente estable, del teatro visto siempre como una representación mimética de la realidad.

3) El taller de escritura y puesta en escena, que es la última etapa de mi actual investigación, se mueve entre la escritura y la escenificación. Al introducir una interacción, un juego infinito, entre textos y actores. Se relativizan todos los métodos de análisis. Rechaza la eficiencia, la verificación, la reproductibilidad a bajo costo, la cuantificación económica del conocimiento ¡Malas noticias para los *Planeurs*!

Conclusiones (demasiado) generales

El taller de escritura tiene algo imposible. Pero algunas imposibilidades nos dan el valor, justamente, de repensar las fronteras institucionales más artificiales entre las especialidades de estudios teatrales y los *performance studies*. Por lo tanto, depende de nosotros re-imaginar el programa de estudios, en particular la distinción hecha por los conservatorios y universidades entre actuación, puesta en escena, escritura escénica y dramática, escenografía, el acto de documentación, activismo y las políticas del «artista del teatro». A nosotros también, estudiantes y enseñantes, nos toca reflexionar sobre los sistemas políticos y económicos con los que queremos vivir y trabajar.

Por lo tanto, debemos retornar al discurso gerencialista que subyace al teatro y su enseñanza, la actividad de organizar un saber creativo y teórico. Uno no debe desacreditar a *priori* la noción de la *management* de los estudios o la organización de un taller de escritura. Debemos, sin embargo, acordar el modelo de administración económica y social que semejante *management* implica.

Este *management* tiene hoy la opción de elegir entre un modelo neoliberal, anglosajón, norteamericano y un modelo más socialdemócrata, tanto latinoamericano como nórdico. El primero de estos modelos es Taylorista: busca promover la eficiencia, productividad, rendimiento, y la racionalización de las ganancias. El segundo modelo, por el contrario, está preocupado con el entendimiento de las condiciones concretas de trabajo de la gente involucrada¹⁷. Estos dos modelos parecen encarnar, de una manera casi caricaturesca, los ejemplos británico y cubano.

En Canterbury, los *Planeurs* se alinean con el razonamiento gerencialista, al confirmar — más que al innovar —, los pasos requeridos de una producción dramática en la línea de ensamblaje del taller liberal. El conocimiento preestablecido se vuelve una lista de verificación, una camisa de fuerza para los jóvenes, un sistema de seguridad. El ideal administrativo de la universidad

británica es el de la «excelencia», una idea tan pretenciosa como ingenua y estúpida. Los *prof globs*, actualmente «br-excitados» por la idea de toda la experimentación artística continental, víctimas del pseudo-racionalismo de la administración desencarnada, no se han rendido y aguardan tiempos mejores.

En Cuba, mis colegas de una semana, anti-*Planeurs* en su mayoría, aun disfrutaban un respiro, luego de una economía planificada tenazmente, desde la década de 1960 hasta la de 1980 y antes de — uno teme —, la deriva neoliberal y el ahogamiento a través de la burocracia. Ellos aprovechan la situación, con derecho, para trabajar en un modelo de enseñanza y de entrenamiento que les da a los estudiantes la oportunidad de usar su talento para estudiar, teorizar, actuar, y bailar salsa. Como este sistema no busca competir con el Taylorismo liberal y la producción capitalista, existe un inesperado espacio de libertad y experimentación. Esta libertad no es (¿todavía?) frenada, como en el Reino Unido, en Corea o en muchos otros lugares donde se sigue el modelo productivista y gerencial. Entonces, sea que uno estudie medicina o teatro, uno puede estar seguro, en Cuba, de una mera supervivencia: Entonces ¡por qué no elegir la comedia!

Entre estos dos extremos, británico y cubano, el modelo francés parece dubitativo y atascado: anarquismo, individualismo, y deconstruccionismo son la sangre vital de Francia. El *méthode* está siempre en el *discours*, en un permanente estado de *déconstruction*. La profesión teatral se ha vuelto escéptica a la teorización que no va a ningún lugar, y que no está siempre vinculada a la sociedad actual. Sabe muy bien que, como la academia, no puede escapar a la influencia de los *Planeurs* y gerentes. Está en la búsqueda de aquellas formas de administración comprensivas y participativas. Así, el especialista en organizaciones humanas, Jean-Michel Saussois, aboga por un modelo de gestión que, en lugar del Taylorismo y el desempeño, enfatice la comprensión y el trabajo real. Este modelo concibe las organizaciones «en tres diferentes maneras: como problemas a ser resueltos [...]; arquitecturas que siguen los principios de construcción [...]; procesos de acción en los que la acción colectiva continuamente se estructura a sí misma» (Saussois, 2012). Para mí el líder/gerente del taller ganaría de acercarse a las cosas como un gerente de la comprensión, como es descrito por Saussois (citado por Reverchon, 2016, p. 5):

.....
17 Esta distinción está inspirada por Antoine Reverchon en 'Le règne des manageurs', en Le Monde, 10 de septiembre de 2016.

El gerente debería poder conformarse con decir: «Ustedes son los que saben del tema, adelante, avancen, pero puedo ayudarlos con la experiencia y métodos que he adquirido». Debe ser un gerente-acupunturista, que solo interviene para desbloquear una situación. Las empresas mueren por exceso de gestión, por «indi-gestión». Pero las bases de la autonomía yacen en la autonomía de las bases.

Una epistemología del teatro

¿Cuáles serían las conclusiones teóricas a las que me llevaron estos diferentes talleres? Una reflexión sobre el teatro, así como sobre los estudios de teatro y performance, la cual confirma la necesidad de una epistemología del teatro. Una reflexión sobre la metodología del taller como preparación al estudio y oficio de la puesta en escena. Ambas son la base de estas últimas notas.

Una epistemología del teatro

Sea cual sea el tipo de taller, su método y práctica presuponen cierta clase de teoría implícita. Por lo tanto, un taller es siempre una manera de repensar, reexaminar y rehacer la teoría. Esto nos lleva a una posible epistemología del teatro, la cual estudia los diferentes métodos o acercamientos de una ciencia o, en nuestro caso, de un arte como el teatro. La historia de las diferentes formas de conocimiento y tipos de teoría nos ayudan a formalizar diversos métodos de análisis del teatro (escrito o escenificado), de acuerdo a nuestro punto de vista y al objeto observado. Algunos de estos métodos son, por ejemplo: el análisis estructural de la narración; la semiología de una producción teatral; la estética de la recepción; la fenomenología de la recepción, etc. La epistemología del teatro, por lo tanto, no describe una serie lineal de ciencias, separadas por un claro quiebre epistemológico (*rupture épistémologique*). Simplemente distingue diferentes métodos, una serie de nuevos paradigmas (a veces llamados «giro»). Por ende, no existen métodos o teorías definitivas o finales. Acá podríamos emplear la noción de Bachelard de «obstáculo epistemológico»: un obstáculo

evita que la ciencia continúe progresando y nos obliga a quebrar con los métodos y disciplinas existentes, proponiendo así nuevas teorías y métodos.

Al revisar diferentes clases de talleres, nos cruzamos con algunos obstáculos epistemológicos y subsecuentes quiebres. Permítanme mencionar aquí solo unos pocos momentos de teoría, en los últimos cuarenta años. Tomemos la noción de representación teatral, la cual ha sido testigo de varios quiebres, giros y, a veces, progresos.

Puesta en escena

La noción de puesta en escena fue muy útil cuando se trabaja sobre escenas de un texto escrito y se busca una adecuada ilustración visual del texto, gracias al análisis dramaturgico. Casi podría ser descrita como un sistema semiológico cerrado. El autor del texto fue solo remplazado por la noción del autor de la representación (director). Este fue un quiebre epistemológico: el teatro parecía estar basado en el significado ya definido de un texto, pero en el momento en que era escenificado, había una interpretación visible y específica, que tenía su propia lógica y coherencia. Por ello cuando un director afirma que ha descubierto el enigma del texto y la manera correcta de encarnarlo, la puesta en escena se vuelve autoritaria y cerrada. Como reacción a esto, la puesta en escena a veces se convertía en una estructura abierta, tanto a nivel de texto como de representación: es decir, podría afirmar cualquier significado (o ningún significado en lo absoluto). La puesta en escena no pretendería representar e interpretar un texto escrito, hacer esto lleva casi automáticamente a la noción de performance.

Performance

El término «performance» se refiere aquí tanto al arte de performance como a la producción de cualquier pieza (texto, no texto, acciones, performance cultural, entre muchas otras presentaciones). «Performance» es así cualquier acción hecha para ser vista. Es por ejemplo una puesta en escena donde la presencia del director no es necesariamente sentida o, si quiera, necesaria. He intentado en otros lugares, como en *puesta en escena contemporánea*,

describir la diferencia entre puesta en escena y performance, y he llegado a la conclusión de que no siempre es posible diferenciarlas. Puede que estén a menudo mezcladas: ¿estamos frente a una *perfo*puesta o una puesta en *perfo*?

De vuelta a la puesta en escena como el resultado de un taller

Si se puede mantener como noción central a la puesta en escena como punto de llegada de cualquier labor teatral, deberíamos examinar cómo la investigación teatral puede ayudar a mejorar nuestro entendimiento de un taller preliminar y de puesta en escena ¿Qué disciplinas y métodos podrían ser útiles?

Genética

El estudio de los procesos creativos durante ensayos inmediatamente nos viene a la cabeza. Un observador entrenado nos ayuda a entender como la puesta en escena es construida gradualmente. Él/Ella podría revelarnos algunos secretos de fábrica, revelar las ideas constitutivas de la producción, y el proceso de trabajo durante el taller preliminar o los ensayos. Si el proceso consiste solo de unos pocos trucos y el saber de los actores y directores, generalmente no es útil conocerlos. Si, por el contrario, el proceso involucra ya el sistema de la puesta en escena, entonces es obviamente importante que el espectador sea consciente de ello. Las «elecciones» de la puesta en escena, la textura de la representación, la composición visual en general, todo construye un sistema en proceso que el espectador desea conocer (y, obviamente, para los estudiantes de escenificación, observar a diversos de los así llamados maestros del teatro no puede dañarlos, incluso si ello no lo transformará automáticamente a ellos en maestros).

Historia

Sería posible, aunque difícil, escribir una historia de los talleres de teatro, para mostrar cómo han evolucionado y cuáles son los diferentes tipos de taller. Sin embargo, más importante que

esta enumeración y descripción de talleres es nuestro entendimiento de las razones históricas de por qué y cuándo se inventaron nuevos tipos de talleres. Hemos visto que el taller ya no es el ejercicio normativo para practicar lo que ya conocido y aceptado, como era el caso cuando, antes de la aparición de la puesta en escena, la única idea era entrenar técnicamente a los actores y hacerlos moverse y hablar de acuerdo a las reglas de declamación. Con la «invención» de la puesta en escena, la meta del taller es permitir a actores, y a todos los artistas involucrados, adaptarse a la interpretación elegida por la dirección. Tan pronto como la idea de una única y definitiva solución a la interpretación es cuestionada, el taller buscará mantener la ambigüedad y apertura de la puesta en escena. Estos tres momentos (entre muchos otros) corresponden a elecciones estéticas específicas, pero también a diferentes momentos en la historia del teatro. Una historia cultural detallada buscaría explicar cómo estos tres momentos (los cuales he ilustrado aquí) corresponden a tres momentos epistemológicos en la historia del teatro y, más generalmente, en la historia cultural desde el siglo XVIII al XXI, al menos en Europa y, más específicamente, en Francia. Si la historia cultural, como una «historial social de las representaciones», es aplicada al teatro europeo, tenemos la esperanza de «reconstruir sus orígenes, precisar sus objetos en su coherencia: la coherencia de la mirada sobre sus fuentes, su modo de cuestionar, lo cual es, así, un cuestionamiento del mundo» (Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, 2004, portada).

El tercer tipo de taller, en esta presentación, es decir el taller tipo Pommerat, es en realidad un ensayo, y puede ser considerado un laboratorio para probar decisiones de escritura y escenificación. El autor-director prueba lo que ya es parte de la puesta en escena, pues esta emplea actores reales en un espacio específico, mientras que la conexión entre texto y escenificación aún está abierta. Este momento es un paso necesario, un primer esbozo para texto, actuación y escenificación, una aproximación a materia todavía sin forma. Así, en este taller, el bricolaje, los retoques y el hazlo-tú-mismo son el punto de partida y el impulso de cualquier trabajo teatral, incluso si no sabemos que estamos todavía en el taller. Las ciencias sociales y el dramaturgismo nos ayudan a organizar e iniciar. Estos son el camino real que lleva a la puesta en escena, así como a la puesta en escena del inconsciente. He evitado el taller de pura escritura dramática, que se ha desarrollado espectacularmente desde la década de 1980, en Europa.

Al final del viaje, me pregunto si un taller es lo que nuestros estudios teatrales realmente necesitan. Para actores y directores, parece obvio que sí, al menos como oportunidad de inventar y probar sus habilidades de actuación y escenificación. Pero, para los teóricos y eruditos del teatro, podría parecer, a primera vista, algo muy alejado de sus preocupaciones ¡Entiendo! Por otro lado, he conocido muchos teóricos – sean estudiantes o maestros – que, de hecho, siempre han querido ser directores o actores. He visto menos actores y directores que dijeron extrañar la teoría, que pensaban que la teoría podría potenciar sus carreras actorales o directoriales. Entonces, me pregunté, ¿por qué no mezclar los dos grupos: eruditos y artistas? Solo tenemos que inventar un tipo de taller que pueda incluirlos

Con el tiempo, me he acostumbrado al trabajo de parchar textos y de probar cosas en la escena. Hace tiempo perdí cualquier ilusión de la naturaleza científica de la teoría. Estoy listo para probar todo tipo de soluciones, cosas astutas, bromas atrevidas.

a todos. Podría ser cambiando los diferentes roles, probando sucesivamente cada función de la puesta en escena, combinando, por ejemplo, diferentes especialidades, como espacio/actuación/escenificación; o espacio/luz/lectura o habla; o música/texto/luz. Al trabajar juntos en estos grupos de prácticas, los participantes pronto se darían cuenta cómo necesitan de cada especialidad para mejorar y profundizar su propia habilidad.

Algunos estudiosos, e incluso más artistas, son escépticos respecto a la posibilidad de enseñar cómo convertirse en escritor, director o actor. Todo depende de la clase de transmisión

que un profesor pueda otorgar. Incluso si hay varios libros sobre *cómo escribir una obra de teatro*, la mayoría de líderes de talleres de escritura se abstienen de darle a los estudiantes recetas e instrucciones de cómo escribir, actuar o escenificar. Si son escritores renombrados, tienen mucho cuidado de no imponer su propia manera de escribir y su estilo identificable. Ellos, por ejemplo, propondrán ejercicios preparatorios basados en el azar, o juegos muy alejados de cualquier idea preconcebida. Así pues, Michel Vinaver les diría a sus estudiantes: «Ningún tema o contenido es propuesto. El acto de escribir viene primero. Temas y contenidos deben emerger del ordenamiento accidental de las palabras. Al menos al comienzo. Y a lo largo del proceso, el método del taller consiste en dejar la puerta del taller abierta al accidente, a lo que el autor no sabe aún». Queda por ver si este método de juego de azar y accidente no lleva de alguna manera a un estilo de escritura *à la Vinaver* en el trabajo de los estudiantes. Debemos, en cualquier caso, recordar que un líder de taller puede tener muchas identidades: él/ella puede ser solamente escritor/a; o director/a; o docente e investigador/a especializado/a en análisis dramaturgístico; o incluso un/a director/a profesional de talleres. Cada posible identidad ofrece ventajas. Puede ser un vehículo: a la escritura para principiantes; a la escritura dramática y escénica (puesta en escena); al dramaturgismo y análisis de obras; y a todas estas funciones si él/la líder se ve a sí mismo/a como intermediario vinculando estos diversos aspectos del taller creativo.

Los talleres más bellos son a menudo aquellos que permanecen o siempre están en un estado de conversión. Es la naturaleza del ser humano no estar nunca satisfecho. Y es la naturaleza del taller preparar o reparar lo que está destinado a no funcionar algún día. Lo que uno considera roto o reparable varía de un momento a otro. Con el tiempo, me he acostumbrado al trabajo de parchar textos y de probar cosas en la escena. Hace tiempo perdí cualquier ilusión de la naturaleza científica de la teoría. Estoy listo para probar todo tipo de soluciones, cosas astutas, bromas atrevidas.

Disfruto mucho los talleres donde todo está abierto a discusión desde el inicio: texto escrito por adelantado, los primeros pasos hacia la escenificación. Una de las experiencias más gratificantes fue un taller en Taiwán, nuevamente en una Universidad Nacional de las Artes, el

TNUA de Taipéi, en 2012¹⁸. Previo a mi llegada, los participantes habían ya escrito y aprendido sus textos, ensayado, probado muchas cosas. Todo lo que quedaba era observar, proponer cosas en lugar de construir o incluso deconstruir; uno podía hacer sugerencias que podrían ser o no tomadas en cuenta, o transformadas, mejoradas, refinadas. El análisis regresó; la teoría era ahora ligera y jubilosa, destinada a mejorar una

situación ya encontrada y aceptada. No me sentía obligado a decir cómo hacerlo, ni a juzgar, o dar lecciones a los actores, o dar notas, ni siquiera al estilo de Badiou. Podíamos seguir riendo, juntos, e incluso en chino: saber cómo reírse, y saber cómo introducir a jóvenes a la actividad artística, ¿no vale su generoso costo en términos de energía y placer?

Este ensayo también está disponible en su versión original en inglés:

<https://cutt.ly/patrice>



.....

18 Lili, Yang. 'Searching for the Exact Route to Pass through the Forest of Text: Reflections on Patrice Pavis' Workshop on Theoretical and Practical Questions of Staging Contemporary Chinese Plays at TNUA. En su resumen en inglés, Yang Lili presenta, mejor de lo que yo podría, una idea precisa de mi taller. Estoy agradecido por esto: «Patrice Pavis vino a Taiwán para dirigir un taller de seis días titulado Theoretical and Practical Questions of Staging Contemporary Chinese Plays en la Universidad Nacional de las Artes de Taipéi a fines de junio de 2012. Este artículo resume y reflexiona acerca del contenido, metodología, teorías y prácticas del taller. Muy significativamente, el taller de Pavis comparte la misma base con la pedagogía actoral de Antoine Vitez; ambos sostienen que la interpretación del texto solo viene de la exploración y la creación. Ello constituye el espíritu fundamental del taller».

Agamben, G. (2007). <i>Qu'est-ce qu'un Dispositif?</i> París: Payot.	Lambert, B. (2010). <i>Lettre à Jean Lambert-wild</i> . Carneum, n. 12, p. 7.
Chamisso, A. (2003). <i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i> . Berlin: Suhrkamp Basis Bibliothek 37.	Paranagua, P. (26 de abril 2016). <i>Le parti communiste de Cuba retombe dans ses vieux travers</i> . Le Monde, París
Danan, J. (2012). <i>L'Atelier d'Écriture Théâtrale</i> . París: Actes Sud Papiers.	Pavis, P. (2002). <i>Le Théâtre Contemporain</i> . París: Armand Colin.
Djian, J. (2009). <i>Vincennes: une aventure de la pensée critique</i> . París: Flammarion.	Pavis, P. (2016). <i>L'Analyse des Textes Dramatiques de Sarraute à Pommerat</i> . París: Armand Colin.
Dujarier, M. (2015) <i>Le Management Désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail</i> . París: La Découverte.	Pavis, P. (2017). <i>Performing Korea</i> . London: Palgrave.
Essif, L. (2006). <i>The French Play. Exploring Theatre 're-creatively' with Foreign Language Students</i> . Calgary: University of Calgary Press.	Pommerat, J; Gayot, J. (2009). <i>Troubles</i> . Actes Sud.
Graeber, D. (2013). «Strike». <i>Le Monde</i> , París, 17 de agosto.	Pommerat, J. (2010). <i>Écrire pour le théâtre</i> . Les carnets du Grand T, n. 16, Éditions Joca Seria, 2010.
Greimas, A. (1970). <i>Sémantique Structurale</i> . París: Larousse.	Reverchon, A. (10 de septiembre 2016). <i>Le règne des Managers</i> . Le Monde, París.
Hibou, B. (2012). <i>La Bureaucratization du Monde à l'Ère Néo-libérale</i> . París: La Découverte.	Saussois, J. (2012) <i>Théories des Organisations</i> . París: La Découverte.
Jourde, P. (2011). <i>La destruction de l'enseignement et de la recherche</i> . En: JOURDE, Pierre. <i>C'est la Culture qu'On Assassine</i> . París: Balland. P. 75-109.	Wandor, M. (2008). <i>The Art of Writing Drama</i> . London: Methuen.
	Williams, R. (1973). <i>Drama from Ibsen to Brecht</i> . London: Pelican Books.