

La experimentación como principio metodológico en la formación de nuevos dramaturgos: la experiencia cubana

{Resumen}

En 1980, en el Instituto Superior de Artes (ISA) de La Habana, la doctora Raquel Carrió inició, mediante el Seminario de Dramaturgia, la formación de dramaturgos a nivel profesional, generando una escuela sin precedentes en América Latina. La experiencia rápidamente produjo sus frutos, entregando al teatro cubano y latinoamericano jóvenes dramaturgos y dramaturgistas con una sólida formación teórica y capaces de innovar el lenguaje escénico. La formación ha continuado exitosamente hasta nuestros días. ¿Cuáles han sido las claves de esta interesante experiencia educativa la cual, en contra de las creencias de muchos, ha probado que es posible formar dramaturgos en la universidad? Ante todo, que dicha formación optó desde el comienzo por el establecimiento de un seminario-taller de libre creación, capaz de conjugar los aspectos teóricos y técnicos de la dramaturgia

con el trabajo práctico-creador. Se instauró como principio básico la experimentación de nuevas formas de escritura y análisis dramático, sin que ello significara renunciar a siglos de teoría y técnica, pero buscando la integración creadora de estos conocimientos a diferentes formas de escritura teatral. El no partir de un método establecido permitió una enorme libertad de búsquedas y ejercitación que convirtió al Seminario de Dramaturgia en un verdadero taller experimental. Después de 35 años la experiencia acumulada deviene un punto de referencia esencial para la formación de dramaturgos, así como para la comprensión de las particularidades de la pedagogía y de la investigación del arte.

Palabras clave: dramaturgos, enseñanza de arte dramático, estrategia de enseñanza, innovación pedagógica.

Adyel Quintero Díaz, Ph.D.

Investigador de la Escuela de Artes y Ciencias de la Comunicación
Corporación Universitaria Unitec
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
adyelquinterodiaz@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 09.11.2016
Aceptado: 14.12.2016

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Experimentation as a Methodological Principle for Forming New Playwrights: The Cuban Experience

{Abstract}

In 1980, in the context of the Dramaturgy Seminar at the Havana *Instituto Superior de Artes* (ISA), Dr. Raquel Carrió began forming professional playwrights and established an unprecedented school in Latin America. The experience rapidly proved successful, producing young playwrights for the Cuban and Latin American theater, with solid theoretical training and capable of innovating the theatrical language. This training has continued successfully to this day. Contrary to what many believed, this interesting educational experience has proven capable of forming playwrights at the university. So what are the keys to its success? First of all, from the outset the training process included the establishment of a freestyle creative seminar-workshop that combined theoretical and technical aspects of dramaturgy with practical-creative work. Experimentation of new forms of dramatic writing and analysis was established as its basic principle, without renouncing centuries of theory and technique, but rather seeking to creatively integrate this knowledge into different forms of theatrical literature. The fact that the workshop did not derive from an established method allowed for enormous freedom in exploration and exercise that turned the Dramaturgy Seminar into a truly experimental workshop. After 35 years, it has become a point of reference for training playwrights and understanding the particularities of art pedagogy and research.

Keywords: playwrights, dramatic arts education, teaching strategy, pedagogical innovation.

A experimentação como princípio metodológico na formação de novos dramaturgos: a experiência cubana

{Resumo}

Em 1980, no Instituto Superior de Artes (ISA) de La Habana, a doutora Raquel Carrió iniciou, mediante o Seminário de Dramaturgia, a formação de dramaturgos a nível profissional, gerando uma escola sem precedentes na América Latina. A experiência rapidamente produziu seus frutos, entregando ao teatro cubano e latino-americano jovens dramaturgos e dramaturgas, com uma sólida formação teórica e capazes de inovar a linguagem cênica. A formação tem continuado com sucesso até nossos dias. Quais tem sido as chaves desta interessante experiência educativa a qual, contra todas as expectativas, provou que é possível formar dramaturgos na universidade? Ante tudo, que dita formação optou desde o começo pelo estabelecimento de um seminário-oficina de livre criação, capaz de conjugar os aspectos teóricos e técnicos da dramaturgia com o trabalho prático-criador. Se instaurou como princípio básico a experimentação de novas formas de escritura e análise dramática, sem que isso significasse renunciar a séculos de teoria e técnica, mas buscando a integração criadora destes conhecimentos a diferentes formas de escritura teatral. O fato de não partir de um método estabelecido permitiu uma enorme liberdade de buscas e exercitação que converteu o Seminário de Dramaturgia em uma verdadeira oficina experimental. Depois de 35 anos a experiência acumulada oferece um ponto de referência essencial para a formação de dramaturgos, assim como para a compreensão das particularidades da pedagogia e investigação da arte.

Palavras-chave: dramaturgos, ensino de arte dramática, estratégia de ensino, inovação pedagógica.



¿Es posible enseñar cómo escribir obras teatrales? La misma historia de la dramaturgia parece haber respondido afirmativamente a esta pregunta, pues desde la *Poética* de Aristóteles hasta la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, el arte teatral ha contado con varios teóricos que han intentado definir cuáles son los principios fundamentales que rigen la técnica de escritura dramática. Podría pensarse que sus poéticas fueron diseñadas para el análisis literario o para la crítica del arte; sin embargo, por la forma en que están redactadas, es evidente que se dirigen ante todo a los escritores. De hecho, la academia francesa fue más directa al formular, en el siglo XVII, tomando como base a Aristóteles, una serie de principios que debían respetar los dramaturgos para que su obra fuese considerada dentro de los parámetros de la mesura y lo bello. No obstante, ¿los grandes dramaturgos tomaron en cuenta estos tratados para desarrollar su obra? ¿Aprendieron de estos? La verdad es que muchos de ellos redactaron, produjeron y redefinieron sus modos de concebir el drama a partir de su propia obra creativa, dejándonos como legado también unas «poéticas» que se convirtieron en paradigmas significativos para el teatro occidental. Tal es el caso de William Shakespeare o de Molière. Considerando lo anterior, Pavis (2008), al definir el concepto de dramaturgia, plantea esta

en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir

de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (p. 148)

Sin embargo, ¿el mero aprendizaje de las reglas garantiza el desarrollo de un buen ejercicio creativo? Es decir, si le enseñamos a alguien las poéticas dramáticas, ¿estará preparado para escribir textos teatrales? Los que se inscriben del lado de que «no se aprende a escribir», y que dicho ejercicio se debe más al talento y a la inspiración del artista, podrían decir que no es necesaria la academia, mucho menos el aprendizaje de estas normas, pues el dramaturgo «nace». Y seguramente, para apoyar sus argumentos, pondrían ejemplos como el de William Shakespeare, quien no fue de los poetas de la universidad, no tuvo escuela y, no obstante, son innegables su talento y legado. Ahora bien, tanto Shakespeare como Molière, y otros tantos que aparentemente no fueron formados, recibieron clases del medio teatral en el cual se desarrollaron. Ellos no partieron de la nada, sino que estuvieron vinculados con la escena viva de su tiempo, de la que, obviamente, aprendieron y

heredaron una teatralidad que supieron traducir, inscribir y, en algunos casos, reformular a través de sus textos. La propia dinámica de formación de los escritores en la historia del teatro occidental nos ha ofrecido claves para comprender cómo o bajo qué principios se puede educar un dramaturgo. Y estas claves fueron las que animaron la experiencia cubana que se inició en 1980 en el Instituto Superior de Arte (ISA), bajo la dirección de la maestra Raquel Carrió Ibietatorremendía.

Carrió era graduada de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de La Habana. Llegó al ISA como profesora de Literatura y de otras asignaturas del área humanística. En 1980 fue la encargada de iniciar el proceso de formación de los nuevos dramaturgos que reclamaba la escena cubana del momento.

Se optó entonces por crear un *seminario-taller* de libre creación, capaz de conjugar la impartición de aspectos teóricos y técnicos de la dramaturgia con el trabajo práctico-creador. Con un programa abierto a modificaciones, en proceso de perfeccionamiento, se estableció como principio básico la experimentación de nuevas formas de escritura y análisis dramático, sin que ello significara renunciar a siglos

de teoría y técnica dramática, pero buscando la integración creadora de estos conocimientos a nuevas formas de escritura teatral. El no partir de un único método establecido, nos permitió una enorme libertad de búsquedas y ejercitación que convirtió al *Seminario* en un verdadero taller experimental. (Carrió, 1988, p. 72)

La experiencia rápidamente produjo sus frutos, entregando al teatro cubano y latinoamericano jóvenes profesionales, con una sólida formación teórica y capaces de innovar el lenguaje escénico. La formación ha continuado exitosamente hasta nuestros días. Muchos egresados del Seminario de Dramaturgia actualmente son dramaturgos, guionistas, docentes, investigadores, directores, teóricos y dramaturgistas con gran reconocimiento tanto en Cuba como en el extranjero. La maestra Carrió continúa su trabajo docente como profesora titular del Seminario de Dramaturgia, y como profesora del Taller de Argumentos que reciben los estudiantes de Guion de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Ha desarrollado una notable labor académica en diversas universidades del mundo enseñando dramaturgia, y ha trabajado como escritora, asesora e investigadora del grupo Teatro Buendía,

uno de los más importantes y vanguardistas del teatro cubano y latinoamericano. Por sus aportes a la enseñanza, la escritura y la investigación, ha recibido numerosos premios y condecoraciones a nivel nacional e internacional. Varios de sus textos y versiones de obras clásicas han sido publicados y representados en teatros del mundo entero. ¿Cuáles han sido los principios pedagógicos que permitieron el éxito de la experiencia desarrollada en el ISA bajo la dirección de la doctora Carrió?

No a las fórmulas

En la enseñanza del guion es frecuente que un teórico, guionista o *script doctor* desarrolle un manual con un conjunto de reglas para escribir. La mayoría toma como base el legado hollywoodense y los reclamos de la industria cinematográfica, en especial del circuito comercial. Luego dichos manuales se vuelven biblias para los docentes, los cuales, empeñados en contar con un «método» ya probado y eficaz para ayudarle al estudiante a escribir, se vuelven dadores de la «fórmula mágica», pero sobre todo, asesinos de la creatividad. Sin embargo, no hay que descalificar dichos manuales; su aporte esencial radica, desde mi punto de vista, en el aparato conceptual que

manejan, el cual deviene eficaz para el análisis de la dramaturgia de las películas que han sido producidas bajo esa égida, además de que, en algunos casos, ofrecen soluciones técnicas que pueden resultar efectivas para situaciones particulares. Pero hacer de dichos tratados un algoritmo compacto que el estudiante debe aprender y luego reproducir, paso a paso, es limitar la creatividad y tratar de producir obras en serie, todas bajo los mismos patrones, descuidando algo que resulta esencial en el hecho artístico: su singularidad. Como decía el escritor cubano José Martí en el prólogo a sus *Versos libres* (1880):

Estos son mis versos. Son como son.
A nadie los pedí prestados. Mientras
no pude encerrar íntegras mis visiones
en una forma adecuada a ellas,
dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto
áureo amigo que ya nunca ha vuelto!
Pero la poesía tiene su honradez, y
yo he querido siempre ser honrado.
Recortar versos, también sé, pero no
quiero. Así como cada hombre trae
su fisonomía, cada inspiración trae
su lenguaje. (§ 1)

Si cada inspiración trae su lenguaje, es tarea del escritor descubrir, mediante el propio proceso de escritura, lo que se aviene con él, lo

que es orgánico, vital para este. Y ese ha sido uno de los preceptos esenciales que ha guiado la pedagogía del Seminario de Dramaturgia. Porque lo que ha pasado y pasa con el guion también se hubiera podido aplicar al teatro. Para la academia habría sido cómodo recoger las técnicas y principios desarrollados por las poéticas del pensamiento dramático occidental (o por al menos una sola de ellas); obligar al alumno a aprenderlas y escribir según sus postulados. Sin embargo, el seminario optó por instituirse como un laboratorio donde el ejercicio de escritura se convertía, para cada alumno, en un acto de conocimiento de la teoría y la técnica de la dramaturgia, así como de sí mismo; en una investigación sobre su particular manera de asumir, entender el lenguaje teatral y encontrar un estilo. En ese sentido, lo que se diseñó fue un modelo de ejercitación: cada semestre el alumno desarrolla unos ejercicios de escritura, los cuales, en la medida en que avanza la carrera, devienen más complejos. De acuerdo con este modelo, ¿cómo enseñar la teoría que el alumno necesita?

La teoría no condiciona la escritura, sino que se deriva de la misma

En cada semestre hay unos objetivos que resultan guías para que el seminario vaya desarrollando en el alumno las capacidades de fabulación y estructuración del material dramático. Esto permite que no se caiga en el caos y haya un proceso académico de calidad. Es claro que para ser un graduado universitario de cualquier carrera se debe contar con unos conocimientos mínimos del área profesional que, en el caso de la dramaturgia, están relacionados con el aparato técnico y conceptual que ha acumulado la disciplina a lo largo de su existencia. Pero la transmisión de dichos elementos no es previa al ejercicio de escritura sino que se da en el seminario, naciendo de dicho ejercicio. En cada clase los alumnos presentan sus escenas, secuencias de escenas o actos, obras cortas, guiones, adaptaciones, según sea el caso; el docente, partiendo del análisis de estos materiales, trae a colación los conceptos y las técnicas. Estos últimos surgen de manera orgánica en cada actividad. No hay un orden preestablecido, sino una especie de menú semestral, del cual se va extrayendo lo necesario. Al finalizar el semestre deben haber sido abordados unos contenidos mínimos esenciales; pero incluso

al aproximarse a dichos contenidos, el docente toma en cuenta los diferentes criterios y tendencias y, junto con el alumno, encuentra las raíces de su surgimiento. Por ejemplo, existen varias definiciones del concepto de dramaturgia: la de Bertolt Brecht, la de Patrice Pavis, la de Eugenio Barba, entre otras; ¿cuál es la correcta? Esta no es la pregunta que propone el seminario, sino más bien: ¿cuál es el origen de cada una?, ¿qué práctica significativa la sostiene?, ¿qué teatralidad la ha generado? Esto garantiza un aprendizaje, no basado en la mera reproducción de conocimientos y saberes, sino en la vivencia, la experimentación, desde el mismo ejercicio creativo de la teoría y la técnica dramáticas. Algo parecido a lo que han vivido históricamente muchos dramaturgos para quienes no se trató de seguir la poética de otros, sino de entender y hacer emerger, desde sus textos, sus propias poéticas, teorías y técnicas.

Articulación permanente con la práctica teatral

Shakespeare, Molière, Esquilo, Sófocles y Eurípides, como dije, escribieron inmersos en una tradición escénica. Sus obras estuvieron condicionadas, influenciadas y definidas por la teatralidad del momento, o por lo que Barba

y Savarese (1990) definieron como la «cultura de la escena»:

Existen, y han existido, una cultura del texto y una cultura de la escena. Estas dos culturas han vivido (y viven) en ritmos y formas distintas, avanzando paralelamente o a través de líneas divergentes: a menudo ignorándose entre sí. Han «contraído matrimonio» individualmente con otras culturas y en ocasiones, en precisas circunstancias históricas, han «contraído matrimonio» entre sí, dando origen a los teatros. (p. 315)

Lo que ha ocurrido en la historia del teatro fue reproducido entonces por el proceso de enseñanza-aprendizaje en el Seminario de Dramaturgia. En algunos casos, los estudiantes se asomaron a las aulas de actuación y a los procesos de montaje de los directores más relevantes del movimiento teatral cubano del momento; esto les permitió ser partícipes del hecho escénico y «contraer matrimonio» con esas teatralidades. En otros casos los discípulos, ya fuera por rebeldía o por vocación, llevaron el ejercicio creativo hacia la búsqueda de nuevas maneras de concebir el teatro, generando una «cultura del texto» que, con el paso del tiempo, influyó en la «cultura de

la escena» y originó otros grupos teatrales, otras búsquedas y experimentaciones con el lenguaje escénico, alejadas de la escena tradicional. Esto le permitió a la academia impactar positivamente al movimiento teatral del momento, convirtiéndose en un verdadero laboratorio para repensar, investigar, conducir, refractar lo que ocurría «afuera». Así, el estudiante escribía desde y para el teatro de su momento, y se garantizaba un vínculo permanente y fructífero entre las prácticas artísticas y los procesos académicos.

Desarrollo de la investigación artística desde la propia escritura

En un proyecto de investigación desarrollado en la Corporación Universitaria Unitec por el profesor Pedro Morales y por mí, planteamos una clasificación para los diferentes tipos de investigación que se realizan en el arte. Los resultados de dicho proyecto fueron publicados en el libro *Investigación en artes: una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret* (2012). En ese texto definimos las *investigaciones artísticas con fines artísticos* como aquellas que

están orientadas a ampliar y profundizar los conocimientos técnico-artísticos, culturales o de otra naturaleza necesarios para la concreción de un proyecto artístico dado. Se acometen por artistas individuales o colectivos artísticos, generalmente estos últimos bajo la guía o coordinación de un especialista-investigador o de un líder artístico con habilidad y experiencia investigativa. Sus resultados se presentan como obras de arte, y se archiva todo el material informativo que se acopió y que sirvió de base para la creación de la obra. En dicha obra se reflejan, de un modo u otro, las exploraciones de contenido y forma que debió efectuar el creador para llegar al producto final. (p. 49)

En el origen de semejante definición se encuentra, entre otras, la experiencia del Seminario de Dramaturgia del ISA, conocida de primera mano por el profesor Morales y por mí. Cada clase, cada semestre, cada ejercicio en el seminario es concebido como un momento dentro de la investigación artística que realiza el estudiante a lo largo de toda la carrera. El alumno asume el ejercicio creativo como un laboratorio donde la experimentación está guiada por la búsqueda de

un estilo, la exploración de las gravitaciones de un concepto, una técnica, una estructura; la profundización en la dramaturgia de una época, un movimiento, un autor, no para reproducirlos mecánicamente, como se dijo, sino para visitarlos con la ironía que caracteriza la relación del hombre moderno con su pasado, según lo plantea Eco en las *Apostillas a El nombre de la rosa* (1988).

A menudo este tipo de investigaciones ha sido descalificado en nuestro país y en otros lugares del mundo porque no se considera «científico», o porque no responde ni siquiera a los modelos definidos para la llamada investigación cualitativa, frecuentemente usada en las ciencias sociales y las humanidades. Sin embargo, la postura que defendemos el profesor Morales y yo en el libro, y que de manera reiterada hemos expuesto en diferentes eventos académicos, es que el arte ha generado sus propias metodologías de investigación, con normas y métodos particulares que definen las especialidades artísticas. En el caso concreto de la dramaturgia, el establecimiento de un sistema de ejercitación amparado por la investigación constante desde la escritura garantizó un pleno desarrollo de la creatividad de los estudiantes y una fuerte vocación hacia la innovación, la renovación y la experimentación de formas, estilos y lenguajes, de

manera personalizada. Cada alumno, mediante este proceso, iba encontrando «su voz» en la escritura dramática. Y en ese sentido, el seminario no priorizaba ningún género o estilo en particular. Si un alumno quería explorar la comedia, lo podía hacer, porque los ejercicios propuestos lo permitían. Por ejemplo, se le mostraba al estudiante una pintura y se le pedía que, tomando como base los personajes que aparecen en esta, desarrollara una sinopsis argumental, pero en ningún caso se le incitaba a que dicha sinopsis debía ser, verbigracia, «cómica» o responder a los patrones de un estilo determinado. Una vez que el alumno planteaba su sinopsis y desarrollaba una secuencia de escenas, si el docente veía una marcada tendencia hacia una variante de la comedia, o encontraba que el estudiante, por el tipo de teatro de su preferencia, las lecturas o autores que más le gustaban y sus propios deseos expresados en clase, se orientaba hacia la exploración de un estilo específico (por ejemplo, el naturalismo), le sugería la indagación sobre este tema y le ofrecía pautas creativas que le permitirían descubrirse a sí mismo dentro de ese estilo o género. Es decir, hay una ejercitación base, mas los ejercicios que sigue cada estudiante dependen de sus necesidades creativas y de su proyecto investigativo dentro del seminario. Dicho proyecto algunas veces se

vislumbra muy claro desde el comienzo; otras veces el discípulo lo va encontrando. «Es así, porque lo que el Seminario sistematiza no es un único método de ‘escribir teatro’; sino un método de búsquedas e investigación, de libre ejercitación de temas, técnicas y formas artísticas» (Carrió, 1988, p. 74).

La integración con el resto del currículo

Uno de los problemas que enfrenta cualquier diseño curricular es que esté estructurado de tal manera que permita una integración orgánica de todos sus componentes. En ocasiones el estudiante recibe un cúmulo de asignaturas, todas aparentemente necesarias, pero tan desarticuladas que al final el alumno se gradúa con una gran confusión y una acumulación de información que, cuando intenta aplicarla en la práctica profesional, se halla de manos atadas, sin saber qué hacer.

La experiencia del seminario ha sido exitosa en la medida en que este se ha aprovechado, desde su fundación, de los contenidos y las prácticas aportados por materias como Historia del Teatro, Literatura, Metodología de la Investigación y el Análisis Teatral, Teoría del Teatro, entre otras. De hecho, los trabajos

finales de estas asignaturas, con frecuencia, estaban vinculados a los ejercicios creativos y a las investigaciones que el estudiante venía realizando como parte de su proceso de escritura. Por ejemplo, si un alumno estaba desarrollando una investigación sobre las técnicas de construcción y desarrollo del personaje, según la dramaturgia épico-dialéctica de Bertolt Brecht, lo que había obtenido hasta ese momento en su exploración le servía para plantear, de manera formal, un proyecto en Metodología de la Investigación y el Análisis Teatral. Y los avances que tenía al respecto en esta asignatura le aportaban datos que le facilitarían y le permitirían orientar de manera más clara sus búsquedas en el seminario. Esto, obviamente, amerita una interacción permanente entre los docentes de las asignaturas referidas, y ello se ha logrado con la agrupación de estas en un departamento, llamado de Teatrología y Dramaturgia, el cual se encarga de coordinar dichas interacciones. Pero el plan curricular está incluso armado de tal manera que cada materia, aunque tiene sus especificidades y progresa según su propia naturaleza, va aportando a cada semestre del seminario lo que el estudiante requiere según la complejidad técnica y conceptual en que se encuentra su proceso de aprendizaje y ejercitación. Aun así, la flexibilidad del currículo permite que, si un alumno necesita

para su proyecto de investigación-creación adelantar algún tema o contenido de otras materias, tiene la opción de hacer consultas con el docente encargado, o el profesor del seminario le provee la bibliografía y la guía necesarias para completar su exploración. Podríamos decir que el proceso creativo es el verdadero rector de la enseñanza y que las demás cátedras se vinculan a este en una simbiosis permanente de conocimientos que le permite al alumno aprender integrando conceptos, categorías, teorías y métodos, y no a partir de informaciones dispersas, sin hilos conductores que gestionen su acoplamiento.

Un currículo abierto que propició la formación de diversos especialistas

Cuando se diseña una carrera, uno de los aspectos clave en el cual se piensa es en las opciones profesionales que tendrá el egresado. Al formar un dramaturgo podríamos imaginar que sus opciones son limitadas: está preparado, básicamente, para escribir textos dramáticos. Desde un primer momento, en el Seminario de Dramaturgia la flexibilidad de este y su apertura a la diversidad de lenguajes permitió también que los estudiantes se educaran para desempeñarse en diferentes

campos. Si su pasión es la escritura para medios audiovisuales, el estudiante está preparado para escribir guiones y libretos; si le llama la atención la investigación, cuenta con las herramientas para hacerlo al más alto nivel; si quiere trabajar como asesor dramático, su nivel teórico y conceptual se lo permite; asimismo, puede desempeñarse en la docencia de la especialidad, asesorar colectivos danzarios, etc.

Todo lo anterior es posible porque, aunque existen varias definiciones para el concepto de dramaturgia, el seminario ha optado por una muy contemporánea que responde a la evolución del concepto mismo, de acuerdo con los desarrollos que tuvieron la cultura del texto y de la escena en el pasado siglo XX. Las relaciones entre texto y escena, durante la segunda mitad de dicho siglo, empezaron a mutar, consolidando un nuevo principio: la ausencia de una tiranía del texto sobre la escena. El cambio de perspectiva motivó una nueva mirada sobre algunas definiciones clásicas del teatro. Barba y Savarese (1990) comenzaron a hablar de dramaturgia en términos de «tejido de acciones operantes», entendiéndolas como aquellas «que operan directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su sinestesia» (p. 76). Estas

acciones se definen también como «todas las interacciones entre los personajes, o entre los personajes y las luces, los sonidos, el espacio» (p. 76). En ese sentido, hablaban de la existencia de una dramaturgia del actor, una dramaturgia del director, una de los componentes de la escena. Posteriormente nos legaron una definición más sintética y sistematizadora, al afirmar que dramaturgia es *montar la atención del espectador*. Semejante apertura del concepto nos lleva a pensar la dramaturgia como una disciplina que está vinculada de manera directa con todos los procesos escénicos, y un especialista en esta área debe estar entrenado para participar activamente en estos, ya sea en calidad de escritor, asesor, analista e incluso como asistente del director. Esto es algo que ha venido ocurriendo de forma orgánica en el seminario; sus graduados históricamente se han desempeñado en diversas áreas, desarrollando labores de gran calidad. Y muchos, hoy en día, son dramaturgos reconocidos en Cuba y en el extranjero.

La pedagogía como un acto creativo

Sin duda, una de las experiencias pedagógicas más importantes desarrolladas por el teatro

contemporáneo ha sido la del Odin Teatret, bajo la dirección de Eugenio Barba. En su experiencia el proceso de transmisión-aprendizaje de saberes se convirtió en un proyecto paralelo a todas sus demás investigaciones (sobre la técnica del actor, la dramaturgia del texto y de la puesta en escena, entre otras). Su idea de una escuela teatral que permitiera la renovación constante del teatro y el trazado de caminos para el futuro de este arte está presente en la mayoría de sus escritos. Dicha idea nació, en primera instancia, del examen de los procesos de transmisión de la técnica actoral, desarrollados por Stanislavski, Meyerhold y Copeau, entre otros. Barba analizó los escritos de estos maestros y complementó esta información con el cotejo de los modelos orientales de aprendizaje, en los cuales la relación maestro-alumno se convierte en algo muy personalizado, y la adquisición del conocimiento deriva en todo un proyecto de vida. Pero Barba no concibe la escuela aislada, formada solo por maestros, programas académicos, asignaturas, etc.; para él la pedagogía es ante todo un acto creativo que vive en el seno de los propios grupos teatrales.

Nuestros primeros seminarios partían de una relación pedagógica habitual: por un lado alguien que enseña, por otro alguien que aprende. Nuestros

actores presentaban una serie de ejercicios que constituían su training e intentaban explicar su lógica. Cuando posteriormente volvíamos a encontrar a nuestros cursistas nos hallábamos frente a una repetición-parodia, a una aplicación exterior, como si el lado gimnástico, casi contorsionista de estos ejercicios permitiese alcanzar la creatividad, la fuente de la cual manan todos los impulsos, la vitalidad, nuestro bios. Nos dimos cuenta de que esta forma de transmisión no funcionaba y dejamos de aplicarla. (Barba, 2003, p. 253)

Cuando el Odin Teatret alcanzó un grado de madurez que le permitió ser reconocido en el mundo teatral, y los teatristas se empezaron a interesar por aprender de aquella praxis, Barba se encontró ante la pregunta de cómo enseñar algo que era de carácter tan individual, tan personalizado; algo que tenía que ver, ante todo, con un sentido muy particular de grupo y del arte teatral. Muy tempranamente se dio cuenta de que el camino no era exponer resultados para que la gente los aplicara fríamente. Por el contrario, había que mostrar los procesos creativos y el *training* de los actores como algo inacabado, como un proyecto que planteara desafíos a los estudiantes y les

diera caminos para aprender cómo adquirir el conocimiento, el cual se torna, de una u otra forma, en la *gnosis* de sí mismos mediante el arte, y en hallar los trazos para comprometer todo su ser con el teatro, proyectando dicho compromiso en una manera de estar vivo sobre la escena. En esa dirección, se trata de aprender cómo aprender, y el proceso pedagógico se vuelve todo el tiempo sobre sí mismo. Hay una observación permanente que le permite al estudiante verificar cómo está obrando el conocimiento en él y así también puede entender cómo podría operar en otros. No se trata, por tanto, únicamente de formar estudiantes sino también maestros que puedan garantizar la transmisión de una herencia viva, no anquilosada, cambiante.

Aunque en otra latitud y en otro país, algo similar ocurrió con el Seminario de Dramaturgia del ISA. La lucidez de su fundadora y principal maestra, la doctora Carrió, convirtió esta experiencia en un laboratorio, también pedagógico, en el cual se necesita un docente-creador que se vuelva un vínculo vivo, flexible y dinámico entre el estudiante y el saber; que, aun cuando parta de un modelo de ejercitación que garantice la adquisición de unas competencias mínimas, esté abierto a generar pautas para cada texto, cada escena o personaje surgido en los talleres, de

manera que estos puedan alcanzar su mejor definición.

El desarrollo de un lenguaje artístico supone un constante intercambio entre tradición y vanguardia, y las escuelas de arte se sitúan en el centro de esta problemática, pues no pueden enseñar normas fijas que produzcan creaciones muertas. Su carácter de escuelas, no obstante, las obliga a transmitir, mantener, cuidar y salvaguardar un conocimiento que, en el caso del arte, pasa necesariamente por lo histórico, lo sociológico, lo filosófico y lo técnico. Sin embargo, teniendo en cuenta su naturaleza, el arte debería investigar métodos pedagógicos que le permitan, sobre todo en los aspectos técnicos, garantizar que cada estudiante encuentre su propio modo de aprender, de relacionarse con la herencia, pero de un modo vivo y personalizado.

Todavía en nuestros países latinoamericanos es necesario abrir muchos espacios de debate en torno a cómo enseñar e investigar el arte. Experiencias como la del ISA pueden devenir un referente muy significativo al respecto. La propia doctora Carrió (1988) planteó al respecto:

Si tuviera que resumir el saldo de estos años, afirmaré que es la creación de un sistema abierto a métodos,

técnicas y expresiones diversas, donde la experimentación, la búsqueda de nuevas formas y posibilidades –como un principio metodológico de la enseñanza– le han ganado la partida al tiempo, a las dificultades y al paisaje. Lo que es lo mismo, la creación de un espacio infinito de probabilidades. (p. 75)

Un espacio infinito de probabilidades; eso ha construido esta experiencia en mi vida y en la de los que estuvimos allí. Alguien me dijo en una ocasión que un buen maestro te siembra preguntas que necesitan toda una vida para responderse, preguntas que, a su vez, engendran nuevas interrogantes; preguntas colmadas de sentido y potencialmente cargadas de acción; preguntas que, en nuestro caso, te harán escribir y crear mucho, con todo el placer que esto supone. ¿Se puede formar un dramaturgo? Claro que sí; sobre todo si se le hace experimentar un proceso de enseñanza-aprendizaje que se transforme en un laboratorio permanente de investigación, creación y análisis, donde la escritura devendrá su mejor acto de conocimiento del mundo y de sí mismo.

Referencias

- Barba, E. (2003). *Obras escogidas* (Vol. I.) La Habana: Alarcos.
- Barba, E. & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.
- Carrió, R. (1988). *Dramaturgia cubana contemporánea: estudios críticos*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Eco, U. (1988). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Lumen.
- Martí, J. (1880). *Versos libres*. [Documento en línea]. Recuperado de <http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/libres/dedicacion.htm>
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Quintero, A. & Morales, P. (2012). *Investigación en artes: una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Bogotá: Centro de Publicaciones Académicas, Corporación Universitaria Unitec.

