

¿INVESTIGACIÓN O TÉCNICA?

NUEVE TESIS SOBRE EL FUTURO DE UNA EDUCACIÓN PARA LAS ARTES ESCÉNICAS

Heiner Goebbels

La versión original de este ensayo, "Research or craftsmanship? Nine theses on the future of an education for the performing arts" fue publicada por primera vez en el libro *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, de Routledge, en el 2015. Ese libro compila una serie de ensayos de Heiner Goebbels, a quién agradecemos por autorizar esta traducción.

Heiner Goebbels, compositor y director. Profesor del Institute for Applied Theatre Studies, Justus Liebig University, Giessen (1999-18). Presidente de Theatre Academy Hessen (2006-18). Director artístico del International Festival of the Arts RUHRTRIENNALE (2012-14). Correo electrónico: heinergoebbels@gmail.com

1

Cuando hablamos de educación en las artes escénicas, hablamos del final de una larga cadena. Los conservatorios de teatro y escuelas para bailarines, cantantes, instrumentistas, actores, directores, escenógrafos y diseñadores de vestuario son el resultado del largo desarrollo de una convención estética. Todos estos centros de formación se fundaron con el único propósito de proporcionar nuevos talentos a las instituciones que noche tras noche realizan *ballets*, óperas, conciertos, teatro y musicales. Son el resultado de una práctica artística existente que tiene al menos 100 años —las premisas básicas para la formación en ópera son bastante más antiguas—. No fueron construidos para renovar la estética, tampoco para provocar el cuestionamiento de las estructuras o instituciones para las que se educan. Así, la capacitación para el “mercado” existente, es el último y más inerte eslabón en una cadena de formas del arte, instituciones artísticas y educación para el arte.

Que los graduados tengan la posibilidad de obtener trabajos confiables en los teatros y salas de ópera es un objetivo importante, pero sería irresponsable no prepararlos también para un futuro quizá más precario y mucho más complejo. Con cada generación de graduados estamos en peligro de legitimar y grabar en piedra la comprensión predominante de las disciplinas artísticas, tal como son representadas por las instituciones.

En cambio, deberíamos educar a jóvenes artistas inteligentes que también sean capaces de desarrollar su propia estética. Y, como sus maestros, no deberíamos pretender que ya sabemos cómo debería lucir aquello. No lo sabemos. El futuro de las artes escénicas es, espero, impredecible; y para preparar a nuestros estudiantes para esta compleja realidad, tenemos que involucrarlos en nuestra propia investigación y posicionarlos para conducir sus propios experimentos.

Fecha envío: 17/11/2019

Fecha aceptación: 27/11/2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1538](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1538)

Cómo citar: Goebbels, H. (2019). ¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 212-220). Quito: USFQ PRESS.



2

Cada oficio, cada técnica es ideológica. El entrenamiento de la voz puede extinguir el sonido de una personalidad, puede hacer que la biografía, el acento, la particularidad de una propia voz sean inaudibles, para ajustarse a un estándar estético dictado. Cosas similares pueden también ocurrir para la técnica del canto u otras áreas. Ciertas escuelas de dirección aún luchan artísticamente para formar actores o pensar en estrategias de puesta en escena frente a textos no psicológicos y posdramáticos sin diálogo o sin una narrativa lineal. Rara vez, en la formación de actores, se encuentran técnicas formales “exteriores” más allá de la “empatía”. Muchos métodos de entrenamiento quieren que creamos que las convenciones clásicas son “naturales”. Y la ignorancia sobre los logros de la vanguardia teatral a principios del siglo XX nos arroja más y más atrás históricamente. ¿Cuánto tiempo tuvo que pasar (y cuántas producciones de Robert Wilson hemos visto) para que se tome en serio eso de lo que Adolphe Appia ya se percató: que la luz puede ser una forma de arte independiente en el escenario y no solo una forma de hacer visibles a los actores o los decorados?

Necesitamos de la riqueza que nos proporciona la investigación artística en lugar de concentrarnos en la técnica clásica y sus métodos de entrenamiento. Si realmente queremos emplear métodos, entonces necesitamos darles la misma importancia, apostar por su diversidad y estar siempre conscientes de sus implicaciones históricas. Necesitamos fomentar una profunda mentalidad abierta en los estudiantes para superar los clichés, por ejemplo, sobre la profesión de actor o director, a los que se les somete a estos jóvenes de 17 o 18 años a través del cine, la televisión, los musicales o los teatros convencionales. Para muchos, la decisión de una carrera profesional llega quizás demasiado pronto. Al respecto me permito la pregunta: ¿Realmente atraemos —o seleccionamos— a los candidatos correctos cuando los entrevistamos para nuestras disciplinas?

3

El tiempo es oro. No tenemos que dedicarle cada minuto disponible del plan de estudios al entrenamiento técnico, sino que debemos capacitar a los estudiantes para que se embarquen a pensar en una noción de arte que cambia continuamente, en lugar de dar por sentado el repertorio, las obras y los géneros. Esto les brinda tiempo para leer, reflexionar teóricamente sobre lo que están trabajando, escuchar

música contemporánea, ir a museos, mirar, vivenciar y experimentar con las artes vecinas y las estrategias performáticas actuales. Solo así los estudiantes obtendrán su propia inteligencia artística y podrán ser incluidos en el discurso del arte contemporáneo y sus prácticas. Y solo de esta manera los jóvenes intérpretes y artistas escénicos pueden ser cómplices en el proceso de producción en lugar de simplemente seguir instrucciones. Incluso como cantantes o bailarines, se darán cuenta de para qué sirve su entrenamiento en cada contexto: ¿Qué significa esto que estoy haciendo en el siglo XXI? ¿Qué sucede dentro de la cabeza del espectador cuando los que están en el escenario comienzan a cantar o bailar?

El tiempo es valioso, especialmente a largo plazo. El desarrollo artístico, la formación del gusto y los criterios estéticos no se pueden comprimir en tres o cuatro años. En lugar de especializarse demasiado pronto, debería haber tiempo para desarrollar su propia y amplia noción contemporánea de lo que son las artes escénicas antes de tener que decidir si convertirse en actor, escenógrafo o director. Quizá la división rígida de las diferentes disciplinas debería generalmente cuestionarse: la distinción entre director y actor, técnico y escenógrafo. Si uno tiene como objetivo preparar a los estudiantes para formas de trabajo que son menos jerárquicas, no deberíamos promulgar un gran ego ni acostumbrarlos a una marcada división del trabajo, como lo hemos aprendido de las grandes instituciones y lo hemos copiado y pegado en el contexto educativo. En cambio, debemos capacitar su competencia social para el trabajo en equipo, su capacidad de colaboración y su madura autodependencia. Los colectivos de dirección y actuación ya constituyen una alternativa muy visible de trabajo.

4

El “arte” se define, según el teórico de sistemas Niklas Luhmann (1995), “por la improbabilidad de su génesis”. Si aplicamos esta definición al aparato del teatro convencional que realiza un espectáculo todas las noches, podríamos darnos cuenta de que en realidad no estamos lidiando con arte en ese caso, sino con entretenimiento y oficio. Si el arte está destinado a hacer que lo que se espera sea imprevisible, uno tiene que trabajar sin compromisos y cuestionarlo todo.

No deberíamos limitar las posibilidades del escenario a contar historias, que son demasiado familiares, para plantear mensajes para un público subestimado y emitir declaraciones sobre la realidad. Podemos entender el teatro como una “experiencia” artística a través de todo tipo de medios y podemos estar seguros de que la audiencia

es madura, adulta y considerarla mucho más inteligente que aquellos que crearon la obra. Y si aceptamos que la experiencia estética es experimentar con lo desconocido —el otro—, una experiencia que abre nuestros ojos, estimula nuestra imaginación, una experiencia que no podemos expresar con palabras, entonces las artes escénicas, es decir, la ópera, el teatro, la danza, el *performance*, tienen que rechazar las convenciones sin compromiso al igual que lo han hecho las artes visuales; convenciones que están discretamente escondidas detrás de todas esas premisas no interpeladas.

Una de esas suposiciones básicas del teatro es el valor indiscutible de la “presencia” y la “intensidad”. Aprendiendo de las artes visuales, también se puede lograr la experiencia opuesta: en muchas piezas contemporáneas podemos experimentar cómo particularmente la “ausencia” tiene una atracción gravitacional que puede atraer la atención inquebrantable de un espectador si nos abstenemos de mostrar lo obvio y de habitar nosotros el centro de atención. No solo la identificación directa con un protagonista virtuoso en el escenario puede convertirse en una experiencia artística para el público, sino que esto también puede ocurrir como un contacto indirecto, como un encuentro mediado por un tercero desconocido (el teatro y la ópera podrían aprender esto de lo fragmentado, lo abstracto y los ocasionalmente apenas visibles cuerpos en la danza contemporánea) (Abwesenheit, 2006; Eiermann, 2009).

Una parte crucial de una educación para el teatro debe consistir en la enseñanza y la investigación en las artes escénicas en el contexto del desarrollo actual de sus artes vecinas: la música, las artes visuales y la narrativa. El hecho de que la mayoría de las editoriales teatrales sigan ofreciendo textos teatrales con los roles y personajes habituales (*casting* para dos hombres, tres mujeres) años después de Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller y Sarah Kane, constituye un verdadero problema.

5

No debemos subestimar la inercia de las instituciones. Tenemos cientos de teatros estatales y municipales financiados con fondos públicos en Alemania. Son excelentes y únicos en el mundo por la interpretación y el sostenimiento de un repertorio, pero siguen demostrando ser inflexibles cuando se trata del desarrollo de nuevas formas de producción y presentación. Les resulta difícil acomodarse a lo desconocido. Se basan exclusivamente en el idioma alemán, ignoran la internacionalidad de las artes, de la sociedad y de las lenguas de los otros, y en esto imitan a los medios.

Como miembro de la audiencia, estás familiarizado con el repertorio, las obras de teatro, los espacios, y tus vecinos sentados a la izquierda y derecha si tienes una membresía.¹ Conoces a los directores y miembros del grupo teatral, y si no, los conocerás al comienzo de la temporada con la ayuda de los retratos en primer plano en un gran afiche. Muchos teatros se basan en el reconocimiento y la familiaridad, y eso es lo contrario a lo que implica una experiencia artística.

El ordenamiento institucional y su diseño es una condición a priori para los artistas que trabajan allí, difícilmente puede ser cuestionada y rara vez se basa en decisiones conscientes. Con la excepción de algunos teatros destacados, las instituciones rara vez permiten la pregunta de cuáles podrían ser las necesidades y requerimientos para un proyecto particular; para hacerlo se necesitaría más tiempo y dinero. Están, más bien interesadas, en lo que es conveniente y necesario para la institución, los actores, los cantantes, la orquesta, los talleres, el repertorio, la temporada y el público. La compatibilidad con la institución se convierte en la primera condición para las decisiones artísticas. Incluso en la ópera contemporánea, generalmente solo es el sonido lo que cambia; sin embargo, no cambia el reparto de roles, la dramaturgia, las condiciones para producir y mucho menos la relación con las audiencias y su estructura de percepción.

Lo que necesitamos urgentemente, además de teatros de repertorio, son laboratorios para teatro y teatro musical, en los cuales todo se pueda cuestionar: cómo trabajamos, en qué trabajamos, con quién trabajamos, cuánto tiempo trabajamos. Laboratorios en los cuales sea posible experimentar con todos los medios teatrales, con todos los elementos y lenguajes, simultáneamente, desde el principio del proceso. ¿No es igual que con un carro? Un carro nuevo no se inventará en la línea de ensamblaje.

6

El teatro es una forma de arte cooperativa. Incluso su tecnología y cada uno de sus elementos (iluminación, vestuario, video, sonido, espacio, etc.) nunca son herramientas neutrales. Cuando Brecht exigió la “separación de los elementos”, imaginó un teatro en el que cada elemento podría desarrollarse lo suficiente como para poder mostrar su propio potencial artístico y no seguir actuando como mera decoración ilustrativa.

¹ Nota de la traducción: en Alemania, sigue siendo muy popular para los entusiastas del teatro tener algo llamado “Abonnement” de su teatro local, que les permite comprar entradas para un paquete de actuaciones de todo el repertorio de la temporada actual a un precio con descuento, por adelantado

Siempre se puede ver cómo la gente ha trabajado. En cualquier producción cinematográfica o teatral, se puede observar no solo cómo trabajó un director con los actores. También se puede ver la manera autoritaria (o ignorante o meramente ilustrativa) como se han tratado los elementos, detrás de los cuales hay también técnicos, colegas de trabajo y otros artistas. Con jerarquías horizontales y un trabajo colectivo sin subordinación, en el que todos los miembros del equipo tienen el espacio, el tiempo y la libertad para desarrollar con profundidad su disciplina, para darle peso, una polifonía de los elementos puede desarrollarse, y esto puede permitir que veamos una obra desde diversas perspectivas. Una polifonía que habilita muchos puntos de acceso y que permite a las audiencias sintetizar sus impresiones individualmente a partir de todo lo experimentado.

En muchas obras contemporáneas, la noción de “drama” se ha trasladado de la confrontación psicológica de los roles y personajes representativos en el escenario hacia la forma artística en sí misma, en la cual la percepción se convierte en el gran tema.

7

La imaginación es peligrosa. Heiner Müller (2009, p. 585) ha advertido: “No tengo imaginación. En lo más mínimo. Las personas con imaginación están permanentemente puestas en peligro por las dificultades de la realidad. No me puedo imaginar nada. Ni siquiera tengo ideas. Espero a que pase algo”. Hay artistas que tienen una visión y sufren, al igual que sus colaboradores, porque es muy difícil realizar esta visión contra viento y marea. Hay obstáculos en todas partes: no hay suficiente dinero, el reparto soñado no está disponible, el tiempo de ensayo es demasiado corto.

Y hay artistas que prefieren mirar, observar, descubrir posibilidades e intentar transformarlas en algo imprevisto. Esto puede ser muy gratificante porque el resultado trasciende las expectativas de todos los involucrados y logra sorprender. Esta forma de trabajar no solo es menos costosa, sino que también implica menos energía. Uno no tiene que hacer mucho esfuerzo para reconstruir un mundo ideal, pero sí para reaccionar a lo que ya existe. Un cierto grado de moderación es realmente bastante útil aquí.

El teatro no necesita artistas con visión. No es importante lo que sucede en el escenario. Ni siquiera es importante lo que mostramos en el escenario, sino más bien lo que ocultamos, para permitir que la audiencia haga sus propios descubrimientos y crear un espacio para la imaginación de los espectadores, en el cual los textos se desbloquean y las imágenes se abren a la mirada del público.

8

La creatividad lleva tiempo. Reducir la velocidad se convierte cada vez más en una cualidad subversiva en la sociedad del espectáculo. No tenemos que imitar el ritmo sugerido por los medios públicos y el tiempo es esencial si no queremos repetirnos artísticamente. Deberíamos negarnos, como artistas y como teatros, a producir demasiado en muy poco tiempo. Centrémonos en hacer un buen trabajo y en mantenerlo.

9

Una de las oraciones que más odio es: “Esa es una buena historia”. El peso de una buena historia limita la riqueza de los medios con los que cuenta escenario. Prefiero coincidir con Gertrude Stein (1998 [1935], p. 261), quien concluyó: “Cualquier cosa que no fue una historia podría ser una obra de teatro [...]. ¿De qué sirve contar una historia si existen tantas y todos las saben y las cuentan? En el país, es extraordinaria la cantidad de dramas complicados que ocurren todo el tiempo, y todos los conocen, así que, ¿por qué contar otro?”. Y el teatro, como una forma artística, puede hacer mucho más que eso. [post\(s\)](#)

Referencias bibliográficas

Abwesenheit, GS.

(2006). *Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript.

Eiermann, A.

(2009) *Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld: Transcript.

Luhmann, N.

(1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Müller, H.

(2009). *Werke vol. 10: Gespräche 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stein, G.

(1998 [1935]). Lectures in America. En CR. Stimpson y H. Chessman (eds.), *Gertrude Stein: Writings 1932-1946*, pp. 191-336. Nueva York: Penguin.