

tor que adoleció en el pasado de ineficacia administrativa, hasta la aparición de las nuevas líneas de organización y gestión que un futuro decreto regule para los centros superiores de Arte Dramático.

Somos una Escuela que debe atender en sus objetivos generales a medio y largo plazo a un aumento de la calidad de la enseñanza y a una disminución numérica en la relación profesor/alumno para garantizar dicha calidad. Esto entraña, a su vez, una mayor exigencia en la cualificación del profesorado y un sistema de evaluación que atienda a la formación globalizadora de los estudiantes como futuros licenciados en Arte Dramático en cada una de las especialidades que, finalmente, se convengan.

Los estudios de Arte Dramático, como las enseñanzas artísticas en general, tienen buenas perspectivas de futuro. Las especialidades aún en proceso de estudio y pacto entre las distintas escuelas y administraciones, recogerán como mínimo tres ramas claras e imprescindibles: Interpretación, Dirección de Escena y Escenografía. Sin duda, habrá que someter a mayor reflexión y análisis algunas otras especialidades como las de Títeres y Marionetas, Ciencias Teatrales, Producción y Animación Teatral, Teatro Infantil y Juvenil...

Nuestro Centro participó en la última ronda de debates en una mesa con representantes del resto del país, que, en sesiones realizadas en distintas ciudades, dieron como resultado un documento con unos acuerdos básicos, a partir de los cuales el Ministerio de Educación y Ciencia deberá dar una respuesta, coordinando y dando continuidad al trabajo de la comisión, con el propósito de alcanzar el acuerdo que conduzca al resultado de un plan de estudios homologado y vinculante para todo el Estado en lo referente a la nueva modalidad de los estudios superiores de Arte Dramático.

En dicho documento previo se establecía también la conveniencia de que la duración de los estudios de Arte Dramático se completaran en cuatro años de carrera para cada una de las especialidades; éste también es un punto sujeto a revisión, dado que los criterios para la evaluación y orientación, así como el contenido de los currículos de las materias pueden aconsejar la conveniencia de la ampliación a cinco años con el fin de garantizar la cualificación en una enseñanza cuya destreza técnica es compleja y laboriosa en cada una de las especialidades enseñadas.

Juanjo Granda

Institut del Teatre de Barcelona

ENTRADAS Y SALIDAS



Cuando, al llegar la primavera, los profesores y el alumnado del Institut del Teatre de Barcelona celebramos largas y proliferas reuniones para introducir las modificaciones pertinentes en los planes de estudio —con el legítimo propósito anual de perfeccionarlos para siempre—, casi nadie se da cuenta de que la organización actual de las titulaciones y sus contenidos concretos responden al también legítimo deseo de satisfacer las exigencias del mercado y asegurar a los graduados una trayectoria profesional no demasiado traumática. La misma división fundamental del Institut en dos grandes escuelas —la de Danza y la de Arte Dramático—, más que de criterios pedagógicos o artísticos, depende del mercado, es decir, de la idea según la cual el teatro y la danza son prácticas profesionales radicalmente distintas y dan lugar a formas de contratación no coincidentes, a "submercados" dentro del gran mercado denominado "mundo del espectáculo": este mundo ha decretado que una actriz no es una bailarina, y viceversa, y que un mimo no es exactamente un actor.

Lo mismo puede decirse de cada una de las diversas especialidades con que cuentan ambas escuelas —Clásica, Contemporánea, Española, en la de Danza; Interpretación, Escenografía, Mimo y Pantomima, Títeres y

Dirección, en la de Arte Dramático—. Detrás de cada una de ellas se alzan de *iure* o de *facto* —más de *facto* que de *iure*— las cláusulas de un convenio laboral distinto, con sus genuinas formas de contratación, sus salarios pagados (o impagados), sus horarios, sus ritos de selección. Más aún: la misma existencia de dos centros comarcales del Institut (uno en Vic, otro en Terrassa), aunque responda a una voluntad descentralizadora, refleja también la certeza de que existen "submercados" comarcales que demandan actores para una práctica profesional distinta a la que exige el teatro de la capital. El hecho de que en la elaboración de planes de formación e incluso en la determinación de sus contenidos concretos nunca (o casi nunca) se haga referencia explícita a las demandas del mercado no significa que en último término el estamento profesoral no tenga en cuenta las posibles salidas profesionales de los estudiantes y la necesidad de adecuar sus capacidades a las exigencias del mercado. No por implícitas, las conexiones entre estos dos ámbitos son inexistentes.

Sin embargo, en el mundo del espectáculo estas relaciones no son ni mecánicas, ni claras, ni idénticas a las que se dan, por ejemplo, entre la Universidad y el mundo laboral. En este último caso puede decirse que el mercado es la locomotora y la Universidad el vagón —o al menos que ésta es la ten-

dencia, tal como lo demuestra, por ejemplo, la actual reducción de las licenciaturas a cuatro años, una iniciativa que no parece deberse a la exclusiva lógica académica—. En el caso de la formación artística las cosas adquieren una mayor complejidad. Y ello, en primer lugar, porque en el arte, a diferencia de lo que ocurre en los restantes campos profesionales, la noción de obsoleto no existe, porque ninguna práctica artística es sustituida irreversiblemente por otra más eficaz; y, en segundo lugar, porque la existencia de determinados creadores acaba generando (o puede hacerlo) su propio mercado.

De este modo, al menos a la luz de la experiencia del Institut del Teatre, la formación se ha convertido, en gran medida, en la locomotora capaz de arrastrar el vagón del mercado. Así ocurrió, por ejemplo, con la creación, en los años setenta, de la especialidad de Mimo y Pantomima, que logró resucitar un oficio casi tan viejo como el mundo y crear, primero en Cataluña y luego en el resto de España, un nuevo circuito profesional que no sólo proporcionó nuevas salidas laborales, sino que incluso ha acabado modificando el panorama teatral tanto en lo artístico como en lo económico. Similares fueron los efectos de la creación, también en el Institut, de la especialidad de Títeres y Marionetas, porque gracias a ella se revitalizó un mercado que parecía condenado a una rápida extinción y se devolvió a esta práctica "infantil" el estatuto de actividad artística que en otros países ya le era plenamente re-

conocido. Y algo parecido ocurre desde hace algunos años en el mundo de la danza con la aparición de numerosas compañías surgidas de las aulas del Departamento de Teatro Contemporáneo.

Sin embargo, esta autogeneración de empleo (no siempre retribuido) no parece asegurar el equilibrio entre las entradas en el Institut y las salidas profesionales a disposición de sus graduados. Por supuesto, es imposible ofrecer datos fiables en este terreno. Si bien puede decirse que al menos un 75 por 100 de quienes trabajan en el mundo del espectáculo en Cataluña proceden del Institut, se ignora qué proporción de sus graduados logra profesionalizarse, con qué estabilidad lo hace y con qué grado de satisfacción artística y económica. En cualquier caso, existe la convicción general de que no hay lugar para todos bajo los focos, que son más los llamados que los elegidos y que, por añadidura, no siempre el mercado elige a los más capacitados: algunos incluso saben demasiado para sortear con fortuna, por ejemplo, los a menudo grotescos *castings* de nuestro teatro, de nuestro cine, nuestra televisión.

En la página anterior, uno de los talleres del Departamento de Mimo del Institut del Teatre de Barcelona. Debajo, "Un any sense estiu", también producido por el Institut y dirigido por Joan Ollé.

Este estado de cosas ha planteado en los últimos años una cuestión largamente controvertida en el seno del Institut: ¿En qué medida debe éste hacerse responsable del futuro profesional de sus alumnos? ¿Debe limitarse a prepararlos de forma adecuada (es decir, teniendo en cuenta las exigencias del mercado), o debe generar, además, una actividad de producción artística propia que asegure, al menos por un tiempo, el empleo de sus titulados? La inmensa mayoría de los estudiantes y una parte del profesorado se inclina por la segunda opción —de carácter sustitutorio—, sin darse cuenta de que asumir esta responsabilidad institucionalmente significaría en último término propugnar el aislamiento con respecto al mercado, porque de este modo el Institut respondería más a una demanda de formación por parte de un sector de la sociedad que a una demanda de profesionales por parte de la industria del espectáculo, creando una imagen ilusoria de su utilidad social. En mi opinión, se trata de un enfoque tan erróneo como el que postula la supeditación de la enseñanza a las necesidades del sector, olvidando el papel motor de la formación en este campo. Sin duda, entre ambos extremos hay que encontrar un difícil punto medio que, sin relación ninguna con el insulso decoro preconizado por Horacio en su carta a los Pisones, resuelva día a día el necesario conflicto entre el ocio y el negocio, entre el arte y su comercio. □

Jaume Melendres

PAU ROS

