

LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL

5

La Enseñanza

Teatral



Celebrado en el
Círculo de Bellas Artes
el 12 de septiembre de 1987

Participantes

- ANGELA BACAICOA** *Psicoanalista. Trabajó durante años en la formación del actor.*
- JESUS CAMPOS** *Autor y profesor teatral. Vocal Círculo de Bellas Artes.*
- RICARDO DOMENECH** *Profesor y director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.*
- CARLOS GANDOLFO** *Director de escena. Profesor de Interpretación y director en Buenos Aires de su propia Escuela de interpretación.*
- CARLOS LARRAÑAGA** *Actor.*
- ANTONIO MALONDA** *Director de escena. Profesor de interpretación, básicamente en Escuelas Municipales.*
- ANA MARZOA** *Actriz.*
- JAUME MELENDRES** *Autor. Director de la Escuela de Arte Dramático del Instituto del Teatro de Barcelona.*
- ALBERTO MIRALLES** *Autor. Profesor de interpretación en el Taller de Artes Imaginarias, de Madrid.*
- JOSE MONLEON** *Director de Primer Acto. Profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.*
- JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR** *Coordinador teatral. Ex-director del Departamento Dramático del INAEM.*
- JOSE CARLOS PLAZA** *Director de escena. Profesor de interpretación y dirección. Miembro del Laboratorio William Layton.*
- ARNOLD TARABORRELLI** *Coreógrafo y profesor teatral.*



JOSE MONLEON.—Primero que nada damos las gracias a todos por estar aquí. Antes de iniciar la discusión quisiera aclarar algo que tiene que ver con el debate mismo. En principio, pensamos titularlo «*La formación del actor*», cayendo así en lo que quizá sea una trampa cotidiana. Me refiero al hecho de creer que la formación teatral es práctica o exclusivamente la formación del actor, el aprendizaje de la técnica actoral... Es una concepción contra la que hay que luchar y de ahí que el debate se englobe bajo el tema más general de la formación teatral.

En otro orden de cosas, os diré que la finalidad de estas reuniones que venimos celebrando es, a partir de la pluralidad de opiniones ofrecer algún tipo de respuesta. No se trataría tanto de

criticar como de construir, de pensar en las posibles alternativas... Dicho esto, comencemos el debate. Yo empezaría planteando, precisamente, qué se entiende por formación teatral.

EL PUNTO DE VISTA DEL PSICOANALISIS

ANGELA BACAICOA.—Personalmente, fue lo primero que me planteé cuando me llamásteis para participar en este coloquio. ¿Qué quiere decir formación? Y, bueno, como soy psicoanalista, estuve pensando en la analogía que hay entre la formación teatral y la de un analista. Ustedes saben que ningún analista se forma en la Universi-

dad. Es cierto que suele tratarse de un hombre culto, pero que ha adquirido su experiencia de manera privada. No sé si en este aspecto puede establecerse una analogía... Pero hay un punto en el que sí que cualquiera puede apreciarla claramente: un analista tiene que estudiar un método y toda una serie de conceptos articulados que hacen referencia a la teoría, pero, y esto es lo más importante, no hay analista que no haya pasado él mismo por una experiencia analítica. Es decir, que no haya pasado por el proceso de trabajo sobre su propio inconsciente. Freud decía que el problema del paciente tiene que ver con el del analista y que el límite de este último es el límite de su trabajo... Yo me pregunto si esto no tiene un poco que ver con lo que es la formación del actor. Un actor es un hombre que aprende técnicas y métodos. Sin embargo, para que un hecho artístico se produzca, tiene que suceder algo que rebase todo lo que es el campo del aprendizaje. Creo que el actor trabaja con su inconsciente. Hay una conferencia muy conocida de Lorca acerca de el duende. Lorca ahí está hablando de la puesta en acto de algo que tiene que ver con el inconsciente. Ahora bien, la tarea del actor es para mí verdaderamente difícil. Porque, bueno, en la vida cotidiana, uno se las arregla para que, de vez en cuando, aparezca una manifestación del inconsciente y poder trabajar a partir de ahí. Pero el actor se ve sometido a la exigencia de que eso se ponga permanentemente en juego. Por lo tanto, me parece que la formación del actor es peligrosa y muchos de sus problemas tienen que ver con todo un campo de inhibiciones, de angustias, que se producen a la hora del encuentro con el hecho artístico...

EL MENOSPRECIO DE LA FORMACION TEATRAL

JOSE CARLOS PLAZA.—Yo quisiera enfocar el tema desde un punto de vista más pragmático pero, para mí, fundamental. Podríamos estar hablando horas y horas sobre los problemas de la formación del actor, pero hay algo que antes se debiera destacar. Me refiero a la exaltación de la ausencia de formación. Creo que España es un país donde se rechaza la formación del actor. El noventa por ciento de la profesión, o de los mal llamados profesionales, niegan esta formación. Hoy, las Escuelas no interesan para nada. «El actor nace y no se hace»; ése es el tópico. Conclusión: la gente no va al teatro porque todos —o casi todos— los espectáculos que se ofrecen son mentira. No están dirigidos por un director, no están interpretados por actores, no están iluminados por el iluminador y no están escritos por un autor. Entonces, el teatro es mentir

ra y todo lo que se ve en el escenario es falso, con lo que, evidentemente, el público se va. Por eso creo que antes que nada, debiéramos plantearnos qué pasa socialmente en este país cuando se parte de la base de que un actor no debe formarse, que una persona por subir a un escenario ya es un actor. Y yo digo que no. Y lo digo sin ningún pudor. Lo mismo sucede en el caso de un director. Quizá sea un tema imposible de resolver aquí, pero antes de hablar de un método de formación u otro, creo que todos deberíamos reflexionar sobre esto que, a mí, me parece tremendo.

JOSE MONLEON.—Hasta ahora se han planteado dos cuestiones. Una por Angela, y que creo podríamos dejar para más adelante, cuando se hable de la relación entre el profesor y el actor. Por su parte, Plaza introducía una dimensión sociológica bien interesante cuando se ha preguntado porqué la formación del actor es considerada entre nosotros de una manera peyorativa.

ALBERTO MIRALLES.—Yo no creo que la gente desprecie la formación. Sí es cierto que hay una serie de actores, que rondarán ahora los sesenta años, que hacen gala de no haber estudiado nunca. Pero también hay que tener en cuenta que ellos han tenido una escuela estupenda, la escuela de las compañías estables de su tiempo, con cuatro o cinco obras en repertorio. Era un aprendizaje diario. Hoy ese tipo de sistema teatral se ha perdido, y, en su lugar, sí creo en la necesidad de una formación. Y pienso que al actor le gusta aprender. Lo que ocurre es que, a lo mejor, no enseñamos como debemos o es el Estado el que no organiza bien las Escuelas.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Creo que, como punto de partida, es muy interesante lo que Plaza planteaba. Ese es un tema que afecta no sólo al actor sino a cantidad de elementos, y más en el caso del teatro en nuestro país, donde se ha dado una evolución compleja de especialidades distintas a la interpretación, que están abandonadas. Uno de los criterios que todos podemos compartir, por lo menos a niveles cuantitativos, es que actores hay un montón. Otra cosa es el problema para hacer los repartos, el nivel cualitativo. Y los que están aquí y han trabajado en el terreno de la dirección lo pueden atestiguar. Pero el problema es aún mayor en otros sectores, donde ni siquiera hay entre quien elegir. Ahí están los temas de iluminación, de gestión, de producción...

JOSE MONLEON.—Quizá, en el fondo, estamos ante un problema de incultura teatral. Empezaré por la crítica teatral, que es uno de mis oficios, y en la que trabajan muchas personas

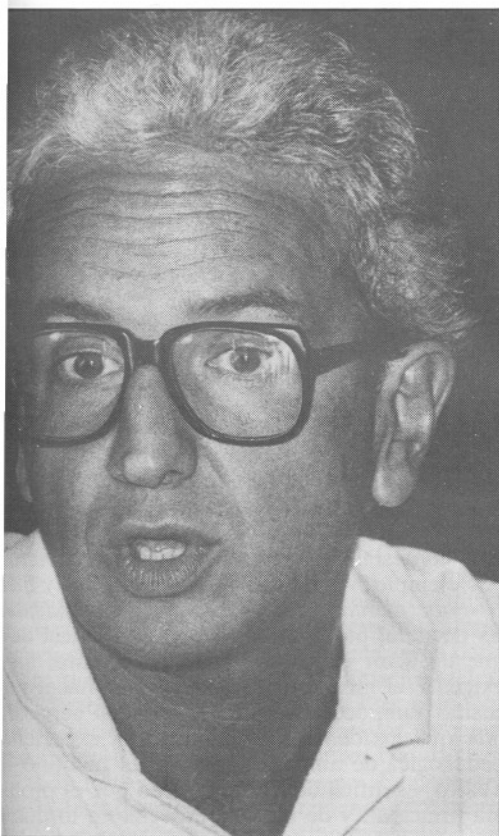
se sustituyen el análisis de las obras y de sus méritos por la simple expresión de su estado de ánimo o su gusto personal. Como jurado de unos Premios, puedo decir que hay «autores» que presentan penosos textos con faltas de ortografía. Como director de un Festival, podría haber de muchos problemas nacidos de la ignorancia o las más tristes guerras personales. Quiero decir con esto que el problema es general y que cuando hablamos del descrédito de la formación teatral y del teatro mismo, quizá nos referimos a un sentimiento generalizado de descrédito de la cultura. Creo que sería bueno ver el problema de la formación teatral como parte de un todo.

ALBERTO MIRALLES.—Aquí se han planteado dos cosas. Una sería el desprecio general a la cultura en nuestro país. Eso es absolutamente cierto. La otra, es la de la gente que quiere estudiar teatro. Seguro que, por la relación que existe entre ambas, hay un rechazo familiar

cuando la niña dice que quiere estudiar arte dramático... Desgraciadamente, todavía existe en ciertos sectores sociales el prejuicio de que *todas las actrices son golfas y los actores, maricas*. Aunque parezca mentira, es así. Pero yo creo que los que quieren estudiar teatro no desprecian la formación del actor. Saben que es necesario estudiar. Piensan, eso sí, que no hay que estudiar tanto como para ser médico o ingeniero. En este sentido, tenemos que desengañarles. Pero, insisto, son muchos los que quieren aprender. La prueba está en todos los que se quedan sin poder entrar en la Escuela de Arte Dramático, y han de venir, a Dios gracias, a la escuela privada. Yo tengo siempre mis dos cursos llenos y en la prensa aparecen numerosos anuncios de escuelas, cursucitas, cursillos, etc... En este sentido, y sería algo que podríamos discutir, también se publican anuncios de supuestos profesores que preparan para el ingreso en la Escuela Oficial. Es un caso tremendo de piratería que hila con el tema de la necesidad de legalizar la enseñanza teatral, de la legalidad de la formación para evitar el engaño y la picaresca. Pienso, pues, que debemos distinguir los problemas culturales del país del afán de aprender que caracteriza a quienes quieren dedicarse al teatro y exigen profesionalidad.

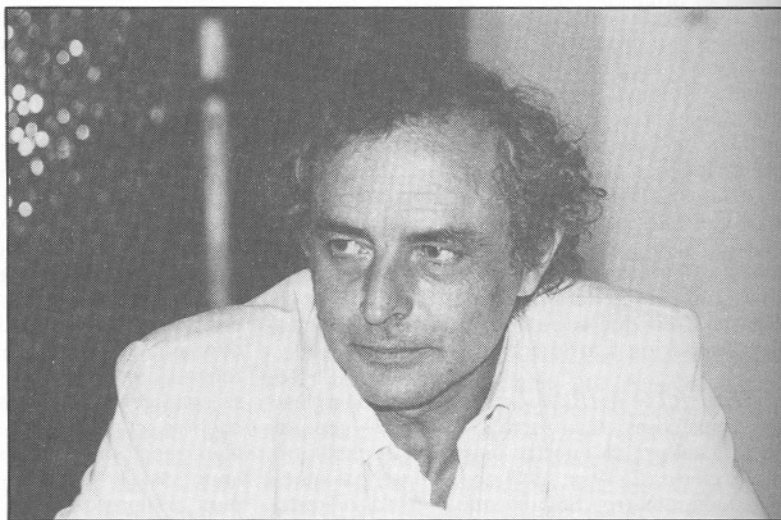
JOSE CARLOS PLAZA.—A mí me parece que el problema no es, simplemente, de tener o no ganas de estudiar. El panorama teatral que ofrece este país a un actor consiste en que pueda alcanzar un puesto de trabajo. Al ochenta por ciento de los actores que estudian les apetece más hacer un cursillo de quince días, con alguien importante que así les verá trabajar, antes que prepararse en el marco de una formación constante. Me viene a la cabeza algo que he leído hace poco en el periódico en una entrevista que le hacían a Maiya Plisetskaya. La gran bailarina hablaba de trabajo de hoy, de mañana y de toda la vida. Y yo me pregunto, ¿por qué el bailarín tiene que prepararse siempre y el actor deja de hacerlo en un momento en el que la sociedad está avanzando? Me parece, en ese sentido, que el problema no está sólo en que los papás dejen o no, a su hijo, ser actor. O que la sociedad ayude o no a conseguirlo. Al hombre y a la mujer españoles no les gusta estudiar teatro. Esa es mi opinión.

ALBERTO MIRALLES.—Yo sí creo que al joven actor le gusta estudiar teatro cuando piensa dedicarse a él. Sin embargo, José Carlos ha planteado algo que es, a la vez, cierto y terrible. Porque es verdad que muchos actores prefieren un cursillo de quince días con alguien importante para que los vea. También se puede hablar de



«El noventa por ciento de la profesión, o de los mal llamados profesionales, rechaza la formación teatral». José Carlos Plaza.

«El público no tiene conciencia de lo que un actor debe saber y, por tanto, no lo exige».
Jaume Melendres.



esos actores que se matriculan en ciertas escuelas, cuando saben que sus profesores pueden conseguirles trabajo en las compañías que dirigen. Entonces sucede algo terrible: el profesor sabe que el actor tiene un interés distinto al de aprender... Hay una cierta prostitución, aunque el profesorado no quiera. Se produce una cierta perversión del sentido último de la formación...

CADA LUGAR, UNA SITUACION DISTINTA

ANTONIO MALONDA.—Creo que se está hablando desde el punto de vista exclusivo de Madrid y, quizá, de Barcelona. La situación no es igual en provincias y varía según el lugar de que se trate. Yo he trabajado en Zaragoza, Albacete y País Vasco y puedo decir que allí la realidad es totalmente diferente.

JAUME MELENDRES.—Corroboro lo que acaba de decir Malonda. Creo que en Cataluña la situación de la enseñanza o de la formación teatral no es la misma, por ejemplo, que en Madrid, si hemos de atenernos a las palabras de Plaza. Este desprecio por la formación no existe, sino que más bien sucede lo contrario. En los últimos años hemos asistido a una fuerte demanda de formación teatral en las generaciones jóvenes y hoy podemos decir que casi toda la gente que sube a los escenarios ha pasado por un aprendizaje, más corto o más largo. Muchos han estudiado en el Instituto del Teatro, centro que, por sus características, ofrece al actor una preparación más larga y más amplia. Se puede decir

que el noventa por ciento de los nuevos actores barceloneses son personas con una formación teatral. El problema estaría en saber qué tipo de formación es la que reciben y en la conciencia que el propio actor tiene de su formación. Yo, a veces, pregunto a los alumnos que han terminado los estudios en el Instituto, con una intención un tanto capciosa, qué es lo que saben hacer. A menudo, la respuesta es un silencio angustioso en personas que yo sé que han aprendido cosas, porque los he visto cómo llegaron y cómo han salido... Pero no tienen la conciencia de ello. Y eso no ocurre sólo con las personas que han recibido una formación sistemática sino también con el propio público. Cuando irrumpió en Barcelona Flotats, de manera espectacular, se produjo este fenómeno. La gente decía: «*Flotats es un gran actor*». Todo el mundo estaba encandilado, y con razón. Pero yo preguntaba a muchos espectadores: «*¿Qué hace Flotats que no hagan los demás?, ¿Por qué es bueno Flotats?*». Y no sabían qué contestarme. Eran incapaces de decirme, por ejemplo, «*Este señor dice el verso muy bien*» o «*Sabe plantar cara y aguantar la candileja*»... Es decir, el público no tiene la conciencia de lo que un actor debe saber y, por lo tanto, no lo exige. Y el mismo actor que ya sabe hacer unas cositas tampoco tiene muy claro que sepa algo más que los demás. En cuanto a la experiencia pedagógica de una entidad como el Instituto del Teatro, es difícil de resumir. Creo que el problema principal, y de manera especial en lo que se refiere a los actores, es que debemos partir de la base de que el actor es un ser aberrante. Y, claro, ¿cómo se forma una aberración? Subirse a un escenario, exponerse a las miradas del público cada noche, tremendamente indefenso y poniendo mucho de sí mismo... es realmente una abe-

rración... Y formar aberraciones es super-complícado. Cada aberración tiene su propio ritmo y todo lo que es academia, planes de estudio, todo lo que supone, en fin, racionalización para la transmisión de un conocimiento, parte del principio de que todo el mundo evoluciona al mismo tiempo. Todos los ingenieros se forman a ritmos bastante similares, mientras que cada actor sigue su propio ritmo. Sin embargo, los Institutos o Escuelas de Teatro suponen que a este último se le mete en una estructura homogénea. Lo cual crean graves distorsiones en una formación que, además, no está definida exactamente.

ENSEÑANZA TEATRAL, ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

RICARDO DOMENECH.—Se han dicho aquí muchas cosas interesantes. Yo quisiera ahora enebarrar distintos problemas que se han planteado y que están interrelacionados. Parece que todos hemos coincidido en un punto desde donde contemplar los temas que hasta aquí han ido surgiendo. Me refiero, precisamente, a esa relación de la enseñanza teatral con la sociedad que, además, podríamos situar en diferentes planos. Por un lado, estaría la oposición que encuentran en sus familias los futuros estudiantes de Arte Dramático. Una oposición firme y, a veces, terrible. Esta actitud de las familias no obedece a una condición sádica y cruel. Los padres no son mala gente, quieren a sus hijos y se preocupan por su futura condición social. Lo que es interesante de esta oposición familiar es lo que refleja: a saber, la situación que en la sociedad ocupa el artista, el teatro y los estudios teatrales. De ahí una de las razones por las que se lucha desde la Escuela de Arte Dramático por la conversión de los estudios teatrales en estudios universitarios. Creemos que la sociedad tiene una deuda con el teatro y que la dignificación de los estudios teatrales tiene que pasar necesariamente por conferir a esos últimos el mayor rango académico. Por supuesto que esa conversión sólo sería posible a condición de evitar que la burocratización, ésa que fabrica licenciados en serie, no agostara una tarea pedagógica tan delicada como es la formación del artista. Pero, el primer punto sería ese: conseguir que la sociedad reconociera la mayor categoría académica a los estudios de teatro. Naturalmente, todo no se resolvería con esto. Es necesario que los estudios teatrales den buenos profesionales. No sólo actores. Es importante, efectivamente, que se formen buenos directores, escenógrafos, técnicos... Creo que ésa es una responsabilidad común de los centros oficiales y privados.

Otro punto en la relación teatro-sociedad sería el del tremendo paro que asola al mundo de los

profesionales teatrales. Este es un problema que nosotros vemos muy claro desde la Escuela, contemplando con gran tristeza el estupor de nuestros alumnos cuando terminan sus estudios y se encuentran, sencillamente, con que no van a trabajar. Han estado tres años aprendiendo expresión corporal, esgrima, voz, interpretación, teoría dramática, etc... para encontrarse luego sin trabajo. Esto suscita de inmediato una pregunta: ¿Para qué formamos a una gente que luego no va a poder aplicar todo lo que le hemos enseñado? Desde la Escuela hemos querido afrontar este problema con un proyecto, la creación de una Compañía Estable de la propia Escuela, que pueda cubrir de alguna manera el espacio que queda vacío entre el final de los estudios teatrales y el comienzo de la vida profesional. Esto es todavía un proyecto apenas iniciado con el INAEM y que supone sólo una respuesta aislada al problema general, que hay que resolver desde muchas instancias.

En cuanto a ese desprecio general por la formación teatral que se ha señalado, yo quiero discrepar un poco. Me parece que, efectivamente, en nuestros alumnos hay prisa. Pero creo que es una prisa normal. Cuando yo estudiaba en la Escuela de Periodismo también tenía muchas ganas de terminar y de publicar enseguida. En este sentido, no es un tema éste de la prisa que me preocupe. Por otra parte, cuando ofrecíamos una enseñanza lo suficientemente atractiva en sí misma y con resultados, el estudiante se entregará por completo al trabajo académico. En cuanto a la incultura teatral que comentaba Pepe Monleón, sí creo que es un problema que padecemos ahora en todo el país y que se da en otras áreas de creación: escritores que no saben escribir, pintores que no saben pintar, etc... Da la sensación de que cualquier cosa puede servir, y lo verdaderamente triste y alarmante es que, en la práctica, ocurre así. No hay una exigencia de calidad. Y esto ocurre no sólo en las disciplinas artísticas sino en la propia vida española. Asistimos a un déficit de calidad.

JOSE CARLOS PLAZA.—Yo quisiera constatar a algo que ha dicho Melendres. Ha tocado un tema que me parece apasionante. Y es que, claro, cuando se forma a un actor, de modo homogéneo, en grupos de veinte o más al mismo tiempo, se está hablando, en realidad, de un problema específico de las Escuelas Oficiales, puesto que puede no darse en las privadas.

INVESTIGACION Y RUTINA

ALBERTO MIRALLES.—Yo he trabajado durante más de quince años en Barcelona, dando clases, antes de venir a Madrid. El tema plantea

en Cataluña un aspecto muy interesante. Allí, la formación siempre ha sido muy experimental. Sabéis que la empresa privada en Madrid es o ha sido tremendamente fuerte y que, durante mucho tiempo, lo que se pedía era un actor comercial, con lo bueno y lo malo que tienen este tipo de actores. Sin embargo, en Barcelona la empresa privada no ha sido tan fuerte y, en su lugar, la actividad teatral ha estado protagonizada por los grupos de aficionados y, más tarde, por el teatro independiente. Son colectivos que han luchado por renovar de una manera continua los conceptos estéticos en un proceso de permanente investigación. El teatro de aficionados trabajaba muchas veces sobre un texto que iba a ser representado una sola vez, porque se trataba de compañías de actores que eran tenderos durante el día y hacían sus ensayos después del trabajo. Cuando llega el teatro independiente ese poder mágico se traslada a un teatro experimental, donde, cada cuatro meses, con todo lo superficial que pudiera tener, se estudiaba a Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski, el método naturalista argentino... Había una avidez por investigar. Curiosamente —no sé si también en Cataluña, pues hace diez años que no trabajo allí— esto no está hoy en la enseñanza teatral. ¿Qué está pasando? Pues que la enseñanza teatral en nuestros días es enormemente reaccionaria y comercial. Da la impresión de que estamos preparando a la gente únicamente para ser actores eficaces y nada más. Se ha perdido ese aliento de investigación que también debe tener la aventura de la enseñanza. Es algo que podríamos discutir más adelante. En cuanto a que las Escuelas deberían alcanzar un rango universitario, estoy de acuerdo pero con muchas reticencias, ya que ello implicaría la intervención del Estado y la consiguiente pérdida de libertad para enseñar como queramos. Sobre la prisa, bueno, hay diferentes clases de prisas. Hay quien con un cursillo de una semana ya quiere ser actor, quien con dos años de estudios piensa estar preparado para interpretar a «Hamlet»... Cualquier carrera universitaria exige cinco o seis años de estudio y una práctica determinada... Por eso creo que la prisa quizá lógica del actor debe de ser frenada durante varios años.

ANA MARZOA.—Es ésta mi primera intervención en el debate. Y quizá lo que quiero decir es amplio y complicado. Me parece que nunca debemos olvidar que el trabajo del actor es un arte y, claro, en ese sentido, volviendo al término usado por Melendres, una aberración. Igual de aberrante es un pintor. En este sentido, la formación seguiría unos derroteros comunes a los de cualquier otra disciplina artística, como la danza o la música. Luego, entra en juego el ta-

lento de cada cual y creo que, en el marco de esa enseñanza masiva, el artista encuentra su libre albedrío. También el alumno, cuando tiene talento, maneja al profesor.

En cuanto a la estatalización, hablando de mi experiencia, mis estudios fueron muy intensos desde pequeña en Buenos Aires. Yo estoy muy agradecida a la enseñanza pública. Dada mi situación económica, no hubiera podido pagarme una escuela privada. Sin pagar un duro, pude asistir a la Escuela de Danza, fui a un Instituto infantil donde aprendíamos Danza, Teatro, Literatura... Fue la etapa más brillante de mi vida, más abierta a la enseñanza. Creo en la Enseñanza pública en ese sentido.

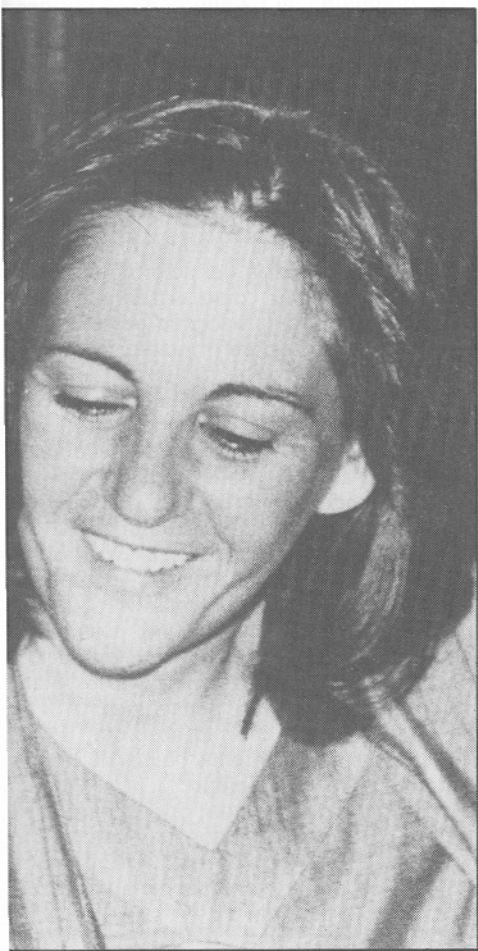
ALBERTO MIRALLES.—Pero tú hablas de la enseñanza barata, no de la del Estado.

ANA MARZOA.—Más que barata gratuita. Y sería. Y eso sería imposible sin la atención presupuestaria del Estado.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Quisiera recordar una anécdota en torno al reconocimiento social de la enseñanza teatral. La mayor parte de demanda de formación teatral surgió a partir del programa televisivo «Fama». Digo esto como referencia a una educación. Todos estamos marcados por una familia y una sociedad que, en este país, como en tantos otros, están totalmente impregnadas de una moral del éxito individual, algo contrario al trabajo teatral y a su espíritu que es eminentemente colectivo. Luego estaría el tema de la oferta teatral, pública o privada, basada también, por su estructura económica, en la moral del éxito personal. Lo que funcionaría es el gran nombre, con independencia de su calidad. Cambiar esto es algo que no está sólo en nuestra mano, en cuanto que es un problema de toda la sociedad, aunque sí somos igualmente responsables cuando mantenemos esas carencias en el campo de la formación teatral.

LA «ABERRACION» DEL ARTISTA

ANTONIO MALONDA.—Sobre el tema de la aberración que Melendres ponía sobre el tapete, creo que es una condición propia del ser humano. Si el niño es aberrante porque juega, también lo es el actor que va a seguir jugando. Desde el punto de vista del juego, lo que el actor debiera de aprender es a enriquecer su vida imaginaria. Para mí, la cultura del actor estaría más en este campo que en la memorización de fechas, datos o técnicas. En este sentido, el actor es un poco un niño. Como él, para entender la realidad juega con fantasías.



«Todas las técnicas posibles, a la hora de una realización artística, tienen hacerse invisibles». Angela Bacaicoa.

bre el problema del paro que exponía Doech, bueno, el paro del actor es algo muy vivo, puesto que recibe un sueldo bastante escaso cuando trabaja —a no ser que lo contrate teatro oficial— y, además, en la mayoría de casos por un tiempo muy limitado. El actor convierte en una especie de Ulises a la espera de un contrato de televisión o ese otro de cine, con uno o cinco sesiones, que le va a reportar más dinero que trabajar en una obra, con dos meses de ensayo, etc... Digo esto porque ahora estamos asistiendo a un predominio del interés económico por encima de cualquier preocupación artística.

ANGELA BACAICOA.—Todos estamos de acuerdo en que el actor debe formarse y que esta

formación debe ser rigurosa, aunque, quizá, demos a la palabra rigor un sentido diferente. Ahora bien, y parafraseando a Flotats, no basta que un actor esté muy formado técnicamente. Hace falta algo más. Cuando uno ve a un cantante y dice: «¡Qué buena técnica!», es porque no es un buen cantante. Todas las técnicas posibles, a la hora de una realización artística, tienen que hacerse invisibles, desaparecer. Es ese algo más el que tiene que ponerse en juego. Creo en la formación del actor, pero me parece también que todas las técnicas vienen a apoyar, pero nunca a determinar, una realización. Lo cual no cuestiona el valor de la formación puesto que es bastante improbable que pueda hacerse un trabajo sin ella, a menos que quienes lo realicen estén tocados de la mano de Dios. Una cosa de la que aquí no se ha hablado para nada es del público ¿Qué se hace para preparar a un público en el placer por el teatro? Esto es algo que sí tiene que ver con un proyecto institucional y político, con unos programas que aquí no existen o son muy deficientes.

TEATRO Y SOCIEDAD ESPAÑOLA

JOSE MONLEON.—Quisiera profundizar en algo de lo que ya hemos hablado. Cuando aquí señalábamos que la formación teatral en España no es respetada, nos referíamos tácitamente a la función tradicionalmente asignada al teatro en nuestro país. Si al teatro se le atribuía el papel de matar el tiempo o entretener, si los autores escribían sus obras en quince días según viejas recetas de carpintería comúnmente aceptadas, si hasta hace nada se hacían catorce representaciones a la semana, si las críticas las escribían a veces periodistas sin preparación teatral, si los ensayos eran un acto rutinario, si los camerinos eran auténticos cuchitriles, si lo más cuidado de los teatros eran los vestíbulos para que la gente se saludara en los entreactos, etc., etc... está claro que difícilmente podía existir una visión artística o cultural del teatro. En este contexto, ¿cómo se iba a tomar en serio la formación del actor? Si el teatro cumplía, finalmente, una función banal, los que lo hacían eran también seres banales. En la medida en que el teatro mismo tenga un puesto en la sociedad, las personas que lo hacen podrán disfrutar de buenas condiciones para producirlo. Cuando uno piensa en determinados actores de éxito o en los escritores que han liquidado más ingresos en la Sociedad de Autores, nos damos cuenta de la pobreza de nuestro teatro cotidiano. Y, además, entendemos la desvalorización intelectual de las gentes que lo hacían. Aquí hemos respirado el menosprecio al teatro de muchos escritores serios, que

lo han considerado como una actividad literaria de tercer orden. Al teatro se han arrimado muchos escritores porque pensaban que daba más dinero, pero partiendo de un desprecio hacia él como arte o acto de creación. Por eso, me parece que la falta de formación sería el reflejo de una sociedad que ha dado muy poca importancia al valor revelador del teatro. Melendres utilizaba la palabra aberrante. A mí, ese término no me gusta nada; estoy más con Antonio Malonda. Creo que lo que es más bien aberrante es la vida cotidiana en la que se nos obliga a sacrificar el imaginario. Nos convertimos en seres aberrantes a los que se prohíbe imaginar. El actor tendría, precisamente, por oficio, al menos en teoría, la lucha por la afirmación de su imaginario. Y, claro, en esta sociedad tan disciplinada, ¿cómo iba a darse importancia a la formación del actor que es, en definitiva, la expresión de esa «aberración» liberadora que llevamos dentro! En este sentido, la mediocridad en la formación teatral sería un reflejo de la destrucción, el control, la vigilancia, que la sociedad española ha ejercido sobre el teatro como expresión de libertad a través de las épocas.

JAUME MELENDRES.—Antes que nada quisiera matizar lo que hace un rato dije sobre la aberración. Hablaba en términos estrictamente artísticos. Efectivamente, un pintor también es un aberrante en esta sociedad...

ALBERTO MIRALLES.—... en cuanto que se aparta de lo establecido...

JAUME MELENDRES.—... pero con un elemento suplementario en el caso del actor. El actor es el único tipo de artista que se juega el tipo físicamente, de modo directo, a diferencia del pintor, del escritor, del compositor... En este sentido todavía es más...

ANA MARZOA.—... aberrante...

JOSE MONLEON.—Jaume, es que a los aberrados no nos ha gustado nada la palabra...

LA DIMISION DEL ACTOR

JAUME MELENDRES.—Hay algo en lo que quiero insistir. Cuando hablamos de un actor estamos haciéndolo de un artista. En los años que llevo trabajando en pedagogía teatral he observado que las nuevas generaciones tienden a olvidar que son artistas, que son creadores. Esto es espantoso, y no se debe a las estructuras académicas. La gente cada vez piensa menos en eso. Cuando, con mis alumnos, comenzamos a trabajar en un montaje y yo les advierto «Oye, el pa-

pel lo vas a hacer tú. Tú vas a construir el personaje», generalmente se ponen pálidos. Me preguntan qué es lo que yo voy a hacer entonces. «Yo voy a dirigir. Bajo mi ayuda y mi dirección, tú vas a construir el personaje», les contesto. Ellos quieren que el director sea el creador. Creo que ésa es una responsabilidad que también dificulta mucho la formación del actor. Los directores de escena han adquirido un gran protagonismo en los últimos años como creadores y han provocado la dimisión del actor como artista. El actor ve al director como el señor que le va a decir cómo tiene que hacer su personaje, al que él sólo va a aportar, en principio, el cuerpo y la técnica.

Respecto a la cuestión de la estatalización, me parece que el problema no debe identificarse con la división entre escuela oficial o escuela privada. Creo que la escuela pública tiene enormes ventajas, empezando por las económicas, que son fundamentales. En el caso de Cataluña y del Instituto, el hecho de que la Escuela esté totalmente subvencionada, con matrículas simbólicas —en este momento, el curso escolar viene a costar al estudiante trece o catorce mil pestas—, no ha comportado ninguna intromisión estatal o burocratización en lo que concierne a los planes de estudio y a la práctica pedagógica. Allí hemos trabajado con una libertad absoluta. Se han renovado constantemente los planes de estudio, intentando ajustarlos siempre a la realidad. Esta intromisión no se ha dado; podría darse, no digo que no, pero, por lo menos, hay una experiencia en la que no ha ocurrido así y, en cambio, se han demostrado las ventajas de la enseñanza pública sobre la privada.

RICARDO DOMENECH.—Primero que nada, me gustaría decir algo sobre la famosa aberración, porque, Jaume, has puesto sobre el tapete una palabra provocadora...

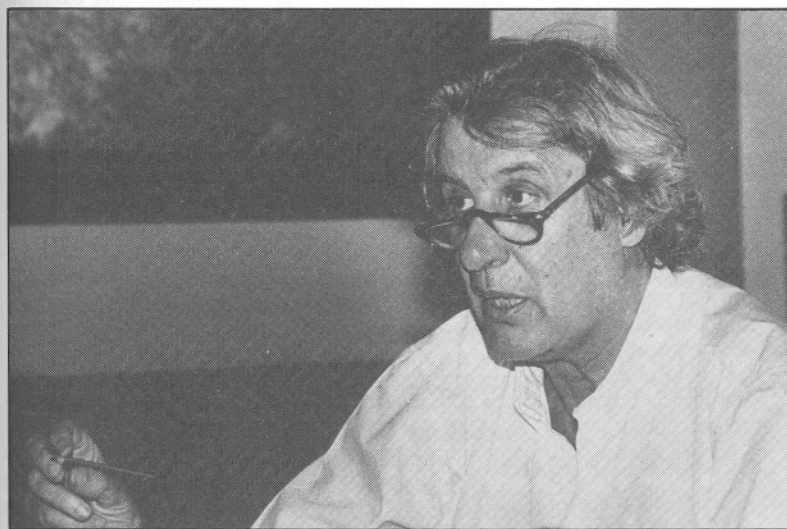
JAUME MELENDRES.—Si queréis, la retiro...

RICARDO DOMENECH.—No, no... yo también quiero dar mi opinión y me gustaría hacerlo a partir de algo que recordaba Angela Bakaicoa al comienzo. Me refiero a ese texto de Lorca, para mí apasionante, de «La teoría y juego del duende». Cuando Lorca habla del duende, refiriéndose específicamente al baile, alude precisamente a esas artes en las que el cuerpo del artista está presente, comprometido. Yo relacionaría una cosa con otra. Porque, aunque en último término todas las artes están tocando el misterio de la naturaleza humana y del mundo, no cabe duda de que, en su expresión, hay artes que hacen más evidentes esos límites de lo humano con la presencia viva del cuerpo del actor. En

este sentido es en el que yo he entendido lo que Jaime llamaba aberración. Es decir, como esa espléndida provocación del artista al salir al escenario.

Sobre el tema de la estatalización, creo que la enseñanza privada, que puede ser magnífica, tiene ante todo estas características: grupo reducido de estudiantes y de profesores girando en torno a un maestro. Es algo que puede ser magnífico y todos conocemos experiencias tan buenas como las de Layton. Layton supone una gran aportación al teatro español. Debo recordar que él también ha sido profesor de la Escuela de Arte Dramático; pero, evidentemente, nuestro sistema de trabajo no es igual al de una escuela privada que, de alguna manera, supone abrir un pozo, profundizar en una dirección. Una escuela oficial, en cambio, lo que hace es abrirse en extensión. Nosotros, en la Escuela, tenemos actualmente muchos profesores de interpretación, cada uno con sus propios procedimientos... Ahí estaría una de las ventajas de la escuela oficial, porque cuando el alumno, en el futuro, trabaje como profesional, tendrá que enfrentarse con diferentes tipos de teatro... Otra posibilidad que tienen estas escuelas es la de ofrecer, en conjunto, un profesorado mejor en materias distintas a la interpretación pero que conciernen seriamente a la formación teatral: voz, expresión corporal, teoría teatral... con lo cual, no digo que todos los profesores vayan a ser buenos, pues siempre se darán los desniveles lógicos y comunes a cualquier centro de enseñanza. Resumiendo: pienso que la enseñanza privada tendrá siempre ese sentido de investigación, de indagación, en una dirección determinada, frente al carácter más amplio y diversificado de una escuela pública. Por supuesto, queda fuera de toda consideración ese tipo de

pseudo-escuelas que imparten cursillos oportunistas para sacar dinero a los actores o futuros aspirantes al ingreso en los centros oficiales. Ya ha aludido antes Miralles a esos anuncios lamentables que aparecen en estas fechas de exámenes de ingreso. Ante todo, es el timo de la estampita. Esos centros, en primer lugar, no pueden preparar para el ingreso, porque la prueba no es susceptible de preparación. El examen no consiste en una prueba de saberes, sino de capacidades. Ciñéndome ahora a la cuestión de los posibles peligros de la intervención estatal, diré que, en el caso de que los estudios teatrales llegaran a ser universitarios, sí que puede suceder que el Estado se meta demasiado... Melendres ha hablado de la situación actual de las Escuelas de Arte Dramático. Actualmente, están atravesando una situación muy particular. El hecho es que dentro del Plan General de Enseñanza, somos una zona marginal. Los títulos que nosotros damos son oficiales y luego se pueden colgar en la pared, pero no sirven para nada. No están equiparados a ningún otro título. Si se estudia en una Universidad, el título será equivalente al de otras Facultades y abrirá determinadas posibilidades profesionales. Lo que nosotros damos, como decía, en este sentido no sirve para nada. Ni académicamente ni profesionalmente porque, y es claro, no se va a pedir al actor el título para poder trabajar. El título sólo puede ofrecer pequeñas posibilidades, como la del ejercicio de la docencia en los centros oficiales. Está claro que el hecho de que las Escuelas entraran en el mundo universitario implicaría ciertos problemas. Quizá tuviéramos menos libertad de movimiento, todos sabemos que nuestra Universidad no es muy dinámica... Pero, en definitiva, yo pienso que los problemas están para afrontarlos. Evidentemen-



«No es tan difícil planificar los estudios teatrales con rango universitario, respetando su especificidad».
José Monleón.

te, se debería de planificar todo con cuidado y en las mejores condiciones. Hay experiencias en este sentido de las que podemos aprender. Está el caso de la Escuela de Bellas Artes, que tenía el mismo estatuto educativo que ahora tenemos nosotros y que adquirió rango universitario hace unos años. La experiencia no ha sido buena en su conjunto y los problemas han sido importantes. El exceso de alumnado trastocó el ritmo de trabajo que antes se tenía, por poner un ejemplo. ¡Un profesor de dibujo dando clase a trescientos alumnos! Eso sí que es, en el sentido literal, una aberración. Por eso, es importante que esta entrada del teatro en la Universidad fuera algo que conjurara previamente los peligros, estudiado sistemáticamente. Yo he visto, por ejemplo, cómo se estudia teatro en las universidades americanas. No es tan difícil planificar los estudios teatrales con rango universitario, respetando su especificidad.

¿CUALQUIERA PUEDE SER ACTOR?

JESUS CAMPOS.—El problema es más amplio y habría que situarlo en el contexto de la formación artística e, incluso, de la formación en general. La tendencia de los planes de estudio a la especialización empobrece en cualquier caso; tratándose de la formación de creadores el asunto es particularmente grave. La formación de un actor, de un pintor, de un músico, no debería limitarse al suministro de unas técnicas. Si queremos un actor creativo, lo fundamental es estimularle para que desarrolle su imaginación, excitar su sensibilidad, elevar su nivel cultural, situarlo en su sociedad, darle las referencias de lo que ocurre en otras parcelas de la realidad y, finalmente, enseñarle los cuatro trucos del oficio. Lo importante es la formación de la persona, no el aprendizaje de la técnica específica para el ejercicio de la profesión, aun siendo ésta igualmente necesaria.

JOSE MONLEON.—Jesús acaba de plantear un tema quizá ya rozado en otras intervenciones que inicia otro de los puntos previstos en el debate. Yo también creo que gran parte de la frustración de muchas gentes nace, precisamente, de que, como personas, no sirven para el teatro. Sencillamente, han aprendido unas técnicas y leído unos libros. Pero son actores que no interesan. Quizá porque no tienen nada interesante que expresar, nada que transmitir... Por mucha que sea su técnica. El actor no puede dejar de ser un creador, porque el teatro hecho con gran perfección mecánica carece finalmente de interés. Así, y ésta es mi visión, la técnica serviría para liberar un potencial que ciertas personas

han ido acumulando. Este es un tema fundamental y que tiene que ver con muchos otros, como el de la necesidad de una formación pre-teatral, que planteaba Jesús. Una persona, por ejemplo, que no tenga ninguna preocupación política no puede descubrir, de pronto, el mundo político a través de Brecht. Ejemplos de este tipo se dan a montones. Me acuerdo ahora de un amigo que tuve en tiempos del franquismo, una época, entre otras cosas, de gran represión sexual. Un día coincidimos a la salida de un cine donde proyectaban una película de Antonioni. Le comenté el carácter un tanto enrevesado de la historia de amor que contaba y él me contestó, «No. No creas. Eso ya me ha pasado a mí». Me quedé sorprendidísimo y le pregunté que cuándo. Y me dijo, «En otras películas de Antonioni». Creo que éste sería el típico ejemplo de una persona negada para la creación, porque si todo lo que le pasaba eran las películas que veía, ¿cómo demonios esta criatura iba a ser capaz de crear historias que interesaran a los demás?... Mi visión sobre este tema es clara. Creo que hay una vida que tiene que funcionar y un segundo paso en el que la persona aprende a transmitir sus propias reflexiones, sus propias contradicciones. Estamos hablando, sobre todo, de los actores. Kafka pudo, sin salir a la calle, escribir cosas extraordinarias, pero nunca hubiera podido decirlas en un escenario... Si a Kafka ya le parecía una aventura ir de un pueblo a otro, difícilmente hubiera podido nunca aprenderse un texto y encarar, comprometiéndose, a un público. Pienso que el actor, entre otras características, tiene que tener una capacidad personal de proyección, una determinada densidad física. Tiene que existir una capacidad de encarnación, una voluntad de concreción, de ocupar un espacio, de enfrentarse y escuchar a otro... Unos elementos que estarían en la persona... En el teatro hay mucha gente que, por sus características personales, no debería estar en él...

ARNOLD TARABORRELLI.—También tendríamos que hablar sobre la obligación del profesor al respecto. La decisión de ser actor me parece difícilísima y muy grave. Esa persona va a estudiar y a orientar su vida en ese sentido. Creo que el profesor debe de entender esto. El alumno no es alguien a quien llenar sólo de información. También es obligación del profesor avisar a los alumnos que no valen.

SOBRE LA CONDICION PERSONAL DEL ACTOR

JOSE CARLOS PLAZA.—Yo no estoy de acuerdo con lo que aquí se ha estado diciendo y

por una razón muy sencilla. Cuando Monleón dice que hay gente realmente incapaz de expresar, probablemente es verdad, quizá haya una entre un millón... Pero ése no es el tema. El común denominador en este país es justamente el contrario. Una persona con una gran técnica puede hacer un gran trabajo profesional, aunque no sea un genio. Es decir, que yo sí creo en los genios, en gentes con un enorme talento. Puedo dar nombres ¡Qué necesidad puede tener Berta Riaza de una técnica! Pero obras de un solo personaje existen muy pocas. Hay, en cambio, todo un mundo de pequeños personajes al alcance de cualquier actor que posea una técnica. En este país estamos acostumbrados a ver grandes actores en una función, sin que el resto parezca importarnos. Creo que es muy difícil que una escuela forme a un genio... Y que hay un genio por generación. Pero el resto de las personas, si quieren aprender a ser actores, pueden hacerlo. En principio, todo el mundo es artista en el teatro y todos somos maravillosos, pero también somos obreros, como ocurre en el resto de las profesiones. Luego, hay abogados geniales y abogados que no lo pueden ser tanto. Y son tan necesarios unos como otros.

ALBERTO MIRALLES.—Cuando se habla, con cierta lógica, de que antes que el actor, debe estar la persona, la primera pregunta que uno se hace es quién enseña a ser persona. De inmediato, pensaríamos, bueno, en la familia, en la educación recibida, en los estudios realizados... A mí la cuestión me parece difícilísima. Lo que sí es cierto es que, al cabo de un mes de trabajo con un grupo de alumnos, tú ya sabes quiénes son unos zotes absolutos, como personas y como posibles actores. Si uno fuera riguroso, les diría que se marcharan. Pero mi plantamiento no es ése. Creo que hay gente que no sabe qué hacer por las tardes y se matricula en teatro. Esta gente viene a mi Escuela y sé que nunca serán actores. Sin embargo, me planteo lo siguiente: ¿Les digo que se marchen o les digo que se queden? Les pregunto entonces: «Si no vinieras aquí de siete a diez, ¿qué harías?». «Pues me iría a tomar copas con los amigos», dicen la mayoría. Y, bueno, mejor que se queden y, por lo menos, aprendan a ser público... Claro, esto tiene la contrapartida de que los que valen tienen que arrastrar a los que no valen. Se dice que *«interpretar es tener el genio para transformarse y el talento para exhibir esa transformación»*. Genio es lo que te da el padre y la madre, pero el talento es la técnica que tú aprendes. Y es muy cierto que los escenarios españoles están llenos no de genios pero sí de personas con talento que pueden defender perfectamente un papel. No creo que se deba ser tan riguroso como para trabajar

sólo con los que realmente valen. De ser así, desaparecerían la mayoría de las escuelas.

JOSE CARLOS PLAZA.—A nivel de enseñanza teatral, creo que es muy difícil saber si una persona es «zote» al mes de trabajar con ella. Conozco casos de actores que durante dos años o más no consiguieron desarrollarse y que hoy son primeras figuras. Han estado estudiando con una voluntad tremenda, contra su físico o un problema de dicción... Yo he caído en el error de ver a un actor y pensar ¡Qué malo es! Bueno, pues luego ha llegado Roy Hart y ha conseguido romperlo a través del sonido, le ha abierto un camino que nosotros no habíamos descubierto. Por eso creo que hay que tener mucho cuidado y no olvidar que la enseñanza debe ser para el profesional, para el buen profesional. Luego, estarían los genios...

JOSE MONLEON.—Quisiera puntualizar algo. Está claro que no se puede definir quién es artista y quién no a través de un examen o unos días de clase. Pero lo cierto es que hay un evidente desnivel entre el número de profesionales del teatro y el número de los que sirven...

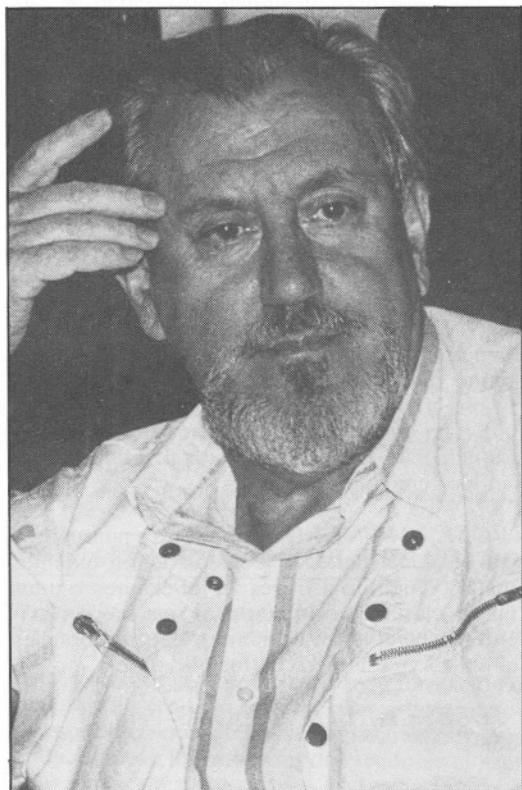
JOSE CARLOS PLAZA.—Pero, y ¿por qué?

JOSE MONLEON.—... la realidad es ésa...

JOSE CARLOS PLAZA.—... lo que ocurre es que no están formados...

JOSE MONLEON.—No, no, muchos de los que no sirven han estudiado y trabajado en cursos de formación. Si hiciéramos una lista, nos encontraríamos con actores no formados que valen la pena y con actores hipotéticamente formados que no tienen ningún interés. Ese es el problema, puesto que todos los que estamos aquí defendemos el valor de la formación actoral. Ahora bien, tú puedes decirme que lo que pasa es que la formación no es buena... Pero la realidad y las opciones de la vida española son muy concretas. Tú mismo has tenido que elegir a la hora de aceptar alumnos para tu Laboratorio. Entre cuarenta, tenías que elegir a los quince que, a priori, creías que servían más...

JOSE CARLOS PLAZA.—No, no. Yo he hecho otra cosa. Yo les he dicho a todos que se quedaran. Sólo si había algún problema de dicción o físico, que nosotros no podíamos arreglar por las características de nuestro centro, las solicitudes no se admitían. El resto, a suertes. Por orden de entrada, por número... Nosotros, yo, no tengo otra posibilidad...



«Uno de los problemas de las escuelas es que imponen a distintos alumnos un ritmo homogéneo».
Antonio Malonda.

ALBERTO MIRALLES.—A mí me parece terrible que uno diga que ha podido entrar gracias a que le ha tocado...

JOSE CARLOS PLAZA.—Pero ellos lo saben.

JOSE MONLEON.—Por mi parte, creo que la práctica demuestra la necesidad de dos elementos y que lo ideal es que se combinen y armonicen: la formación de una persona como actor y la existencia, al mismo tiempo, de una condición previa que incluya, a más de una normalidad física, un planteamiento rico ante la vida, una actitud creativa, un interés por la comunicación en la vida cotidiana... Entiendo que quienes tienen esa condición personal, cuando asumen la técnica desde un escenario, alcanzan un nivel expresivo que vale la pena. Y hay gente insolidaria, comunicativa, difícil, introvertida... que, cuando se dedica al teatro, produce, generalmente,

un tipo de actor que puede llegar a tener una técnica, un oficio, pero que no alcanza esa condición de artista a la que antes se ha hecho alusión.

¿BASTA UNA BUENA TECNICA?

JOSE CARLOS PLAZA.—Entonces, ¿para qué le vale la técnica?

JOSE MONLEON.—La cuestión planteada es fundamental para nuestro debate. Desde la perspectiva de Plaza, que yo no comparto, cualquier persona, salvo aquélla que posea una tara evidente, podría ser actor...

JOSE CARLOS PLAZA.—¿Por qué no?

JOSE MONLEON.—Para mí, José Carlos, además de las taras físicas evidentes, hay taras psicológicas, biográficas...

JOSE CARLOS PLAZA.—Habrà que indagar entonces y ofrecer otros caminos. Se pueden arreglar...

ANGELA BACAICOA.—Pienso que es enormemente complicado el tema que se ha planteado. Hablar de la formación de la persona en relación a que ésta pase por un Bachillerato o por una Universidad, me parece francamente cuestionable. Yo plantearía la necesidad de profundizar en el significado del término cultura. Para mí no hay garantía de que alguien que haya pasado por la Universidad sea una persona culta. Por eso mi pregunta sería cómo hace el profesor para saber que está ante un posible talento, ante un futuro actor...

ANTONIO MALONDA.—¡Lo que se acaba de levantar aquí! Por una parte, es cierto que el talento a la larga te lleva a un escenario, a la fama y todas esas cosas. Pero también las relaciones que una persona sepa mover conducen al mismo resultado, aun sin tener ningún talento. Richard Burton ya lo decía cuando manifestaba que él sabía que había más buenos actores en la cuneta que en la fama. La sociedad no es perfecta y se mueve, muchas veces, por razones ajenas por completo a lo que es la propia creación. Por otra parte, antes hablábamos de que una de las complejidades de las Escuelas era que imponían un ritmo homogéneo. Bueno, pues está claro que no todos discurrimos a la vez. Yo he tenido alumnos introvertidos, como Eusebio Poncela, que se han pasado los dos primeros años mirando desde un rincón y sin hacer nada. El tercer año estos actores han comenzado a destaparse... ¿Qué pensar entonces? Quizá podríamos hablar del riesgo de que el profesor no perciba los valo-

res de ese actor en potencia. Por eso creo que la cuarentena debe ser lo más larga posible y ahí estoy totalmente de acuerdo con Plaza en el sentido de que, a no ser por un problema físico, todos, en principio, tenemos la capacidad de ser actores. En unos es evidente, en otros menos. Cuando Angela preguntaba qué es lo que hacemos los profesores para intentar descubrir a un actor en potencia... Bueno, yo he formado parte de los Tribunales de ingreso en la Escuela de Arte Dramático y sé que hay un problema que ningún tipo de examen puede resolver: me refiero a la voluntad del individuo, a la intensidad que pone en su trabajo, al interés... Eso es algo que nunca podremos medir en un examen... Ese es un tema que me desborda por completo... Para mí lo que vale es el trabajo continuado... Por otra parte, también depende de los puntos de vista. Una cosa es el proceso de formación, el punto de vista de los profesores, de las escuelas y, otra muy distinta, el proceso de contratación. Es cierto que a la hora de la contratación, la persona que no ofrece algo claro, no será elegida. Pero en un proceso de formación es distinto. ¿Cómo saber si esa persona tiene o no tiene una capacidad artística? Esto es mucho más complejo a mi entender. Creo que, en definitiva, es una cuestión de tiempo y de la voluntad de entrega que tiene ese individuo.

CARLOS GANDOLFO.—Sobre el punto anterior no me atreví a intervenir, porque creo que no me corresponde. Pienso que es algo que tiene que ver con los problemas de este país. Es algo que debo respetar, aunque son bastante parecidos a los de mi país. En cuanto a cómo hacer para distinguir el talento... No sé... Estoy un poco confundido...

JOSE MONLEON.—Creo que sería interesante, Gandolfo, que nos explicaras tu opinión y tu práctica. Lo que se plantea es muy interesante. Yo me pregunto hasta qué punto la propia vida personal es un condicionante para ser creador en la vida propia del teatro. Por su parte, José Carlos piensa que cualquier persona que no tenga una limitación física ostensible, a través de la formación adecuada puede integrarse en la vida teatral...

JOSE CARLOS PLAZA.—Quisiera intervenir, por alusiones. Al hablar de problema físico, hay que tener mucho cuidado, porque yo pienso que un paralítico también puede ser actor. En nuestro Laboratorio no podemos arreglar, de momento, este tipo de problemas. Pero creo que todos los problemas tienen solución. Ahora bien, si tú, Pepe, planteas que hace falta una vivencia personal para ser actor, bueno, to-

dos hemos tenido una vivencia personal, mala o buena, ruin o maravillosa.

¿COMO DETECTAR A UN FUTURO ACTOR?

CARLOS GANDOLFO.—Yo siempre trabajé sin tener un lugar fijo en mi país hasta hace siete años. Desde entonces, tengo un lugar estable, grande, que ofrece las posibilidades de una escuela. Tengo dos ayudantes y 186 alumnos. Hay tres cursos regulares y un cuarto, al que sólo asisten aquellos alumnos en los que he advertido una cierta cualidad y con los que se ha producido una buena relación. Yo los invito a continuar en ese curso especial, en el cual pueden quedarse todo el tiempo que quieran. Van y vienen, y están en permanente contacto con el trabajo. Este sería, más o menos, el funcionamiento de mi escuela. Sólo damos interpretación. No hay materias complementarias. Sugiero a mis alumnos dónde ir si tienen problemas con el cuerpo o con la voz. Allí hay muchas escuelas privadas para ello. La Escuela Nacional de Arte Dramático no ofrece ninguna posibilidad. Sólo va el que, por falta de dinero, no tiene más remedio. Es como caer en un hospital... Ahora, ¿cómo yo admito a la gente en mi escuela? Para empezar diré que no hago exámenes de ingreso. Yo he sido actor toda mi vida; luego tuve que dejarlo por problemas de voz, pero me siento actor, y dirijo porque no tengo más remedio. Yo sé lo que le pasa a un actor, cómo vive... tengo hacia él un gran amor y un gran respeto. Sé lo que le está pasando cuando está ahí arriba, encima de un escenario. Por eso, jamás hago exámenes. No podría saber si el que está delante de mí tiene condiciones o no. Pueden suceder muchas cosas que fustren su examen. Los más atrevidos saldrán airosos y los más tímidos y pudorosos quedarán a un lado. En mi escuela, son muchos los que se inscriben con intención de seguir los cursos. Yo mantengo largas conversaciones con cada uno de ellos. Lo primero que me planteo averiguar es si yo quiero trabajar con él. En caso positivo, lo admito y ahí empieza una aventura que tenemos que vivir ambos, tanto el alumno como yo. Este es mi «método», mi sistema... Cada vez creo menos en los métodos. Son peligrosos en cuanto que cuadruculan a la gente... Digamos que ésta es mi manera personal...

FALTAN ACTORES EN ESPAÑA

CARLOS LARRAÑAGA.—Supongo que la mayoría sabéis que yo no he tenido la suerte, o la necesidad, de ir a una Escuela. Empecé en el teatro a los doce años de edad. Vengo de familia

de actores. Mi Escuela ha sido el escenario, el público. Ha sido después cuando me he dado cuenta de que el actor necesita aprender porque necesita enriquecerse. Estoy muy de acuerdo con lo que decía Pepe Monleón. Plaza, tú sabes que te admiro mucho, pero hay algo en lo que no coincido contigo. Sé que eres un gran maestro y te dedicas a la enseñanza con gran cariño, pero por mucha afición que tú pongas y por mucha afición que demuestren tus alumnos, no necesariamente van a ser buenos actores. Hablabas también de repartos encabezados por una o dos primeras figuras interesantes y nada más. Pero el problema es qué actores de cuarenta años pueden cubrir ese reparto. ¿Dónde están? Quizá tengamos que esperar, pero ¿cómo llenamos ahora ese bache? Tú sabes que el problema es muy grave, porque tú mismo haces repartos...

JOSE CARLOS PLAZA.—Bueno, yo no puedo ofrecer una solución por el momento. Habrá que esperar lo que se pueda y, mientras tanto, seguir como estamos. Por poner un ejemplo concreto, cuando trabajaba en EE.UU., iba todos los días al teatro y nunca me sentía engañado. En España, el noventa por ciento de las veces siento que alguien me está engañando. Y creo que ésa es una de las grandes razones que han hecho que la gente abandone los teatros. La profesión no ha mantenido un rigor. De momento, no podemos hacer otra cosa que esperar...

CARLOS LARRAÑAGA.—No habrá más remedio...

JESUS CAMPOS.—Quisiera matizar algo en relación con mi intervención anterior, ampliando el tema a otros oficios teatrales tal como nos habíamos propuesto. En todo acto de creación se conjuga el qué decir con el cómo decirlo. A un actor, a un director, a un autor, puedes enseñar-

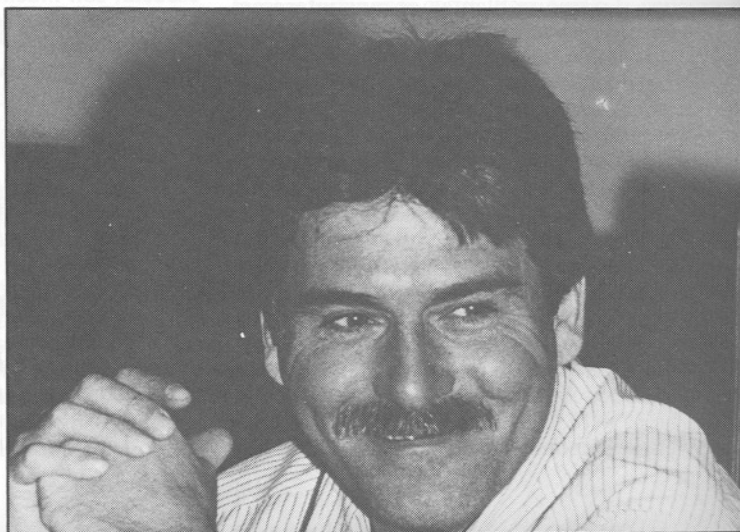
les cómo decir: difícilmente qué decir. Sería fundamental en la selección previa a cualquier enseñanza, apartar del teatro a toda esa gente que no tiene nada que decir. Nuestro teatro está lleno de gentes que no tienen nada que decir, y así nos va.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Creo que hay una diferencia muy clara en el mundo teatral entre lo que es el sector dedicado a la creación, interpretación, etc... y otras áreas más objetivables, en las que sí es posible, incluso, hablar de exámenes... En lo que estamos de acuerdo es en la especificidad del oficio de actor. Todos reconocemos que más que un examen, lo importante es el trabajo con un conjunto de profesores, con los demás alumnos y luego con la profesión. Es un proceso de formación continuo, y poco se puede exigir en un examen. A lo más puede servir de mera referencia...

EXAMENES Y RENTABILIDAD PUBLICA

JAUME MELENDRES.—Me parece que nos guste o no nos guste, el problema de la selección hay que asumirlo. Es un problema que existe y alguien tiene que responsabilizarse de «hacer el trabajo sucio», de decir sí o no. Creo que el tema se plantea de forma muy distinta según hablemos de escuela pública o privada. El método que ha expuesto Gandolfo está muy bien, pero yo no puedo permitirme esa posibilidad que él explicaba, la de elegir con quién quiero trabajar. En una escuela pública es, además, importante hacer esa selección. Precisamente, porque el dinero que sostiene a esa escuela es dinero de todos, y hay que administrarlo con un cierto rigor y racionalidad. No hay un dinero ilimitado, sino todo lo contrario. Todos sabemos que es escaso

«Más que un examen, lo importante es un trabajo con un conjunto de profesores, un proceso de formación continuo». José Manuel P. Aguilar.



que aprovecharlo al máximo, invertirlo en capital humano, como dirían los americanos. Entonces, ¿cómo se plantea la selección en el Instituto del Teatro? Por supuesto, hay condiciones mínimas, elementales, que son imprescindibles. Un actor tiene que saber leer, hablar, poseer una cierta capacidad de movimiento corporal. Este sería un primer filtro. En el Instituto del Teatro se permite el ingreso a alumnos sin título de EGB y se nos han colado, más de una vez, analfabetos profundos. Por eso, a partir de este año, hacemos una prueba de cultura general para detectar esos mínimos: una cierta capacidad de síntesis, de razonamiento abstracto. Si falta una condición mínima, por muy poco que sea, no se respeta el oficio de actor. Salvado este primer filtro, ¿qué es lo que hacemos después? Nos esquemizamos mucho, pero de forma decorada, diré que lo que nos planteamos es detectar a la gente que tiene una capacidad expresiva. En realidad, y ésa sería otra definición de lo que se entiende por formación, nuestro objetivo es ser trabajar en el futuro sobre esa capacidad expresiva, ahora espontánea, para convertirla en expresividad controlada, consciente y voluntaria. Es un proceso difícil y complicado. Habrá quien diga que la expresividad por el camino, pero el profesional es el que hace algo porque lo quiere, no porque le sale. El examen de ingreso en el Instituto del Teatro es bastante atípico con relación a otras escuelas. Dura quince días, durante los cuales se trabaja con el alumno —no se le examina— para detectar esas condiciones de expresividad; si existe o no una curiosidad vital e intelectual; un valor, en el sentido militar del término, es decir, una valentía a la hora de afrontar ciertos temas; una ductilidad; una cierta capacidad de observación y de entrega... Uno de los problemas que tenemos es que, en general, la gente que se presenta es muy joven, de diecisiete o dieciocho años. Están en un momento muy delicado. Creo que deberían ser más mayores ya que, digamos, su «mochila vital» es, en la mayoría de los casos, reducida. Yo me he encontrado con alumnos que han afirmado muy tranquilamente no haber sentido nunca celos. Incluso hay quien no se ha enamorado nunca... Por eso, a veces, es complicado trabajar con ellos; pero la realidad es que empiezan jóvenes y, muchas veces, la formación teatral les sirve, precisamente, para enriquecerse como seres humanos. Porque uno siempre termina enamorándose del otro... y, entonces, comprende rápidamente qué es eso de los celos...

Como decía al comienzo de mi intervención, el problema de la admisión es una responsabilidad que debemos asumir claramente, aun sabiendo que el riesgo es enorme. A menudo, la expresividad es una cosa muy vaga, abstracta y difícil de detectar. Por eso, también es importante, so-

bre todo en una Escuela Pública, que esta decisión no la tomen una o dos personas, sino que, por el contrario, sea el resultado de unas opiniones basadas en experiencias muy diversas. Esta es la filosofía que hemos seguido en el Instituto del Teatro, donde el Tribunal, por llamarlo de alguna manera ya que no se constituye como tal, está compuesto por doce o trece personas, con lo que las posibilidades de error quedan reducidas al mínimo. A pesar de todo, nunca afirmamos si alguien vale para actor o no. Lo que se determina es si ese alguien puede valer para aprender algo relacionado con el actor... Quizá debiéramos hablar también de ese otro tipo de exámenes, mucho más terribles que los de cualquier ingreso en una Escuela. me refiero a los llamados «casting». Están a la orden del día. No ofrecen ningún tipo de garantía ni racionalidad. El profesional se encuentra absolutamente indefenso. No sabe qué le van a pedir y los criterios de selección son, en general, muy frívolos.

FORMAR BUENOS PROFESIONALES

RICARDO DOMENECH.—En cuanto a los exámenes de ingreso, se han utilizado aquí repetidamente las expresiones: técnicas, condiciones, tener cosas que decir, que, en mi opinión, constituyen un campo semántico sumamente inquietante. No podemos diferenciar de manera tan estricta dónde empieza y dónde termina la capacidad de alguien que se presenta al examen de ingreso. Yo no soy profesor de interpretación, pero me ha preocupado siempre mucho saber cómo se plantean los profesores de interpretación la selección entre los aspirantes. ¿Cómo se puede saber si un aspirante tiene o no condiciones para ser actor? Digo condiciones, no talento. No es lo mismo tener condiciones que talento. Creo que poseer este último responde a un estado superior, mucho más intenso. Tener condiciones es poder llegar a ser un buen profesional, en la línea que apuntaba José Carlos. Con talento, se puede llegar a ser un genio. Esa sería un poco la matización. Ahora, no es fácil establecer la raya divisoria entre lo que es una cosa y otra. Como muy bien ha dicho Malonda, la capacidad artística de un alumno puede manifestarse tardíamente... y ser enorme. En Barcelona, los exámenes duran quince días según nos contaba Melendres. Son muy parecidos a los que hacemos aquí en Madrid, también en cuanto a procedimientos. Pero, ambos estaremos de acuerdo en que no deja de ser poco tiempo. Se podría pensar en fórmulas mejores, como la creación de unos cursos preparatorios. Pero, al final, quizá estuviéramos ante el mismo problema. Porque hay una cosa que está clara: todo el mundo pue-

de hacer teatro, sin capacidad, sin condiciones, por el gusto de hacer teatro. En los colegios, en las fábricas, hay mucha gente que hace o podría hacer teatro. Aparte del valor humano, social, psicológico, etc., no cabe duda de que podría suponer el comienzo para encontrar una verdadera vocación. En este punto yo haría una llamada en el sentido de que el teatro debería de acercarse más a los colegios. Los niños han de descubrir el mundo maravilloso del teatro, jugando... Decía que todo el mundo puede hacer teatro. Ahora bien, la perspectiva de una Escuela, como muy bien ha explicado Melendres, es que todo el mundo no puede hacer teatro de una forma profesional. Una Escuela oficial debe, por tanto, limitar su campo de acción a aquéllos que van a ser actores profesionales. Este es un criterio básico. No hay que olvidar que estamos subvencionados con dinero público. Es casi una cuestión de pura decencia. La Escuela debe generar buenos profesionales y es evidente que hay una técnica para formar actores. No cabe duda de que en la época en que vivimos el teatro y sus profesionales tienen unos recursos, para, a partir de unas determinadas condiciones y capacidades, hacer actores. Está claro que un actor debe poseer una formación vocal, corporal, etc... Esto es algo que se puede conseguir y se consigue a través de distintos procedimientos y métodos. En el campo mismo de la interpretación, que es quizá el más huido, el más difícil de acotar, también hay métodos. Y si todos los buenos profesores sienten cierto escepticismo hacia la palabra método, finalmente, todos tienen el suyo propio, su manera de trabajar. De este modo, quedaría separado lo que es el ejercicio puramente vocacional del ejercicio profesional, de donde se derivaría lo que es la obligación de los centros públicos: formar buenos profesionales. De acuerdo con esta idea general, y yendo al examen de ingreso en particular, coincido en mucho con lo que ha dicho antes Melendres. Pero hay algo en lo que no estoy de acuerdo. Yo no utilizaría la palabra trabajo sucio, porque no creo que lo sea. Al revés, para mí es trabajo limpio, digno, precisamente en contraste con esas audiciones espantosas a las que se ve sometido, de forma humillante, el profesional del teatro. Frente a ellas, nosotros sí que podemos hablar de un trabajo limpio que, en último término, ayuda a esos aspirantes a encontrar una imagen de sus propias posibilidades. Todavía hay algo que quisiera añadir acerca de los exámenes de ingreso. Los márgenes hemos dicho son muy grandes. Pero la verdad es que quienes hemos estado en tribunales de ingreso, aunque no seamos profesores de interpretación, vemos rápidamente, en muchos casos, quién tiene real y efectivamente una capacidad de comunicación, de expresión... y quién no la tiene, ya sea por dificultades de inhibición, ner-

visismo, bloqueos. Esto último le obligaría no a ingresar en una Escuela oficial sino a pasar primero por otro tipo de aprendizaje previo... En este sentido, aunque los márgenes de error son muy grandes, desde hace ya unos años venimos trabajando de manera sistemática en la selección de los alumnos de cara a su ingreso, siempre claro, con este sentimiento de frustración dada la tendencia natural del verdadero pedagogo de trabajar con todos aquéllos que quieren aprender. Pero es evidente que esa selección se viene haciendo de forma rigurosa, limpia.

ALBERTO MIRALLES.—En cuanto al tema que estamos resumiendo de la condición de las personas para entrar en la enseñanza teatral, voy a ser breve. Yo jamás, jamás, rechazaría a nadie porque aunque pensara que el aspirante no tuviera nada que contar y que no valiera para actor, sí podría aprender una técnica que le permitiría perfeccionarse y decir lo poquito que tuviera que decir en una obra estupendamente. Porque mi opinión personal es que los genios no se pueden crear. Sólo descubrir. Ya que, vuelvo a repetir, eso es cosa del padre y de la madre. En cuanto a las pruebas de selección y ya para terminar, diré que en el Taller de Artes Imaginarias, donde yo doy clases, sólo rechazo mediante una conversación, y en esto coincido con Melendres, a aquellas personas que son manifiestamente analfabetas. En ese caso, les aconsejo que gasten primero su tiempo y su dinero en una primera formación básica y que vuelvan luego.

EL ACTOR ES TODO

ANTONIO MALONDA.—Desde luego, hay una obligatoriedad respecto a los exámenes. Pero, para mí, se justifica no tanto por lo bueno como por lo menos malo. Es menos malo para un profesor de interpretación tener treinta alumnos que ochenta o noventa. Por eso, hay que hacer un examen y de ahí que yo plantee invertir la cuestión. Por lo demás, claro que a la hora de una selección no hay dificultades para aceptar a aquellas personas que se ve que ya están casi funcionando... El problema está en cómo elegir entre aquéllas sobre las que dudas y que son la inmensa mayoría. Dentro de ese grupo, decir: éste sí, éste no,... es tremendamente difícil. Aunque a veces se den grandes aciertos, también tenemos que admitir que cometemos grandes errores. En cuanto a la formación, ya comentaba Melendres, hace un momento, uno de los problemas más importantes: la juventud de los aspirantes, chicos de dieciséis o diecisiete años. No se puede pensar que ya están formados y que nosotros nos vamos a limitar a enseñarles una técnica. Porque no es verdad. Esa cosa, aparentemente tan manida, de

que el actor es su propio instrumento y su instrumentista, es absolutamente cierta. El actor es todo. Por supuesto que hay unas condiciones de carácter y de personalidad previas, pero no sabemos a priori cómo se van a desarrollar. A los diecisiete años es imposible. Y a los veinte. La formación, de una manera u otra, bien o mal, también se la estamos dando nosotros. Por eso se producen esas circunstancias tan peculiares que ya he comentado antes: hay personas que empiezan al cien por cien, muy fuertes; a los dos meses ya han bajado su ritmo y, a los dos años, ya no tienen nada que decir. O al revés, como fue el caso de Eusebio Poncela que antes citaba. Hay que ver la complejidad del asunto. En este sentido, quizá también deberíamos plantearnos las capacidades intrínsecas que uno tiene como profesor.

JOSE MONLEON.—En la Escuela de Arte Dramático de Madrid, hemos hablado muchas veces de la posibilidad de que los exámenes como tal fueran sustituidos por un curso de ingreso. Seguirían existiendo unos márgenes de ambigüedad en los que todos estamos de acuerdo. Pero se trata de avanzar y buscar soluciones y, probablemente, una manera de disminuir los riesgos, en tanto en cuanto las Escuelas oficiales están obligadas a un rendimiento público, sería lograr la implantación de estos cursos de ingreso. Seguro que, como decía, surgirían problemas, pero habría más tiempo para resolverlos y, por tanto, mayor racionalidad. Parece ser que el problema para que esto sea posible es de carácter básicamente legal. Habría que vencerlo y ampliar de este modo la relación del supuesto tribunal con los aspirantes. Otro tema que se ha planteado aquí, y sobre el que ha hecho Domenech valiosas puntualizaciones, me parece tremendamente interesante. ¡Claro que todo el mundo tiene derecho a aprender a tocar la guitarra, pero no a dar un concierto y cobrar la entrada! Es algo que estamos mezclando continuamente. Una cosa es el derecho político, humano y personal, a aprender teatro, o estudiar cualquier lenguaje artístico. Evidentemente, en este plano, todo el mundo merece el máximo respeto, sea cual sea su condición intelectual, física, etc... Pero el tema tiene otro nivel, el de la presencia en el teatro de unas personas que se supone son una de las expresiones artísticas de la comunidad. Creo que no hay que tener miedo a distinguir una cosa de la otra.

Luego habría que hablar de la imagen liberadora, transgresora, que el teatro tiene en la sociedad española. Lo que lleva a muchos jóvenes que están hartos de la familia, de su medio habitual, de una cantidad de factores que les constriñen, a ver en el teatro una de las salidas menos



«Mi escuela ha sido el escenario. Después me conocí que el actor necesita aprender, para enriquecerse». Carlos Larraga.

indecorosas. Esto significa que en las Escuelas hay muchos alumnos a los que el teatro no les interesa nada, pero les ha permitido salir de su entorno. El teatro les está cubriendo, en términos sociales, una forma de vida... Todo eso merece respeto. Pero aquí estamos hablando de otra cosa: de la formación y el nivel de los actores profesionales españoles.

Por otra parte, tengo la impresión de que hemos introducido con cierta alegría la palabra genio. Yo creo que hay mucha gente que es artista y no es genio. En el arte hay muchos que trabajan sin alcanzar la imagen de la genialidad. Los grandes artistas del mundo son eso, artistas, no necesariamente genios. El genio tendría unas características psicológicas, proyectaría su trabajo con una cierta capacidad de ruptura... sería un artista, digamos, especial. Y decir que en el teatro la gente tiene que ser creadora y no limitarse a la exhibición de una técnica, no implica que deba ser un genio. En resumen: opino que la persona que quiera ir a una escuela pública, asu-

mir el teatro como una profesión, integrarse en la sociedad como actor, tiene que tener una capacidad artística y responder a los complejos compromisos de su oficio. Lo cual no se opone al derecho que, en otro orden, tiene todo el mundo a aprender cuanto pueda contribuir—incluido el teatro—al desarrollo o enriquecimiento personal.

ANGELA BACAICOA.—Yo hago un paralelo entre lo que en psicoanálisis suponen las entrevistas preliminares para ver si es posible un tratamiento analítico y lo que sería la entrada en una escuela. En psiquiatría se parte de un diagnóstico para operar sobre el paciente. El psicoanálisis es diferente. Se parte de una serie de entrevistas preliminares para determinar si es posible o no el tratamiento analítico. El diagnóstico viene después. Veo un paralelismo entre estas entrevistas preliminares y la selección de un posible actor. Me ha llamado la atención que hayáis hablado de expresión corporal, de buena voz, de técnica, pero, ¿qué es lo que dice el actor o futuro actor de sí mismo? Gandolfo apuntó algo de esto cuando explicaba su «método» a base de entrevistas previas. La palabra tiene su función. Creo que se pone poco acento en lo que se dice, en el contenido...

LA FORMACION, UNA HERMOSA AVENTURA

CARLOS GANDOLFO.—Yo fui rector del Conservatorio, cuando la Escuela no se llamaba de Arte Dramático, en la última etapa del último gobierno, antes del golpe militar en Argentina. Bueno, nosotros habíamos modificado todo el sistema de ingreso por exámenes. Hacíamos lo que Monleón proponía, dos meses de cursos de ingreso a los que podía asistir todo el mundo. De este primer grupo y en función de la capacidad de la Escuela se elegía a los futuros alumnos. Con ello, se pretendía no examinar sino ver las condiciones de cada cual. Hay otra cosa que quisiera comentar. Naturalmente, hay una gran diferencia entre el que enseña en su escuela privada y el que responde ante una escuela del Estado y, por tanto, ante la sociedad misma. El problema que yo me planteo al tomar un alumno es, en principio qué tipo de actor es el que yo quiero formar, qué tipo de actor me interesa en escena, qué es lo que yo quiero ver arriba de los escenarios... Parto de esta premisa. Tal vez no tienen grandes voces, unos cuerpos elásticos, tal vez no son muy expresivos, pero son verdaderos seres humanos. Cuando encuentro delante de mí una persona, un ser humano, me interesa la aventura que implica descubrir si en esa persona hay un

actor. Es una aventura. Puede que nos equivoquemos. Pero así como en el grano de maíz está oculto todo, también en esta persona puede estar oculto algo maravilloso. Esta aventura es la que a mí me interesa como maestro. Después, enseñar actuación. Siempre les digo a mis alumnos que actuación se le enseña a un idiota en seis meses. Lo que a mí me interesa es encender una vela y ver si esa vela puede dar luz. Tal vez no nazca un nuevo Olivier. Bueno, tampoco me interesa mucho. Los actores como Olivier están desapareciendo, lamentablemente. Por otra parte, me parece fantástico lo que está pasando en este debate. Al nivel de las palabras estamos todos de acuerdo, pero, luego, en el campo creamos guerras. Es como esas reuniones en las que se discute sobre la paz mundial mientras se siguen tirando bombas. Hay una pregunta que a mí me interesa, sobre todo, y en este contexto, y es la de porqué no va la gente al teatro...

JOSE MONLEON.—Carlos, no te hagas ilusiones. Estamos todos básicamente de acuerdo porque habéis sido seleccionados con un determinado criterio. Podríamos haber invitado a gente que, ni al nivel de las palabras ni al de las ideas, hubiera estado de acuerdo. Dentro del teatro español, los que estáis aquí, con intereses diferentes, representáis una imagen humana y progresista sobre el modo de hacerlo. Así que no hay hipocresía en nuestros acuerdos. Si los que se reúnen políticamente para discutir la paz, tuvieran los mismos niveles de acuerdo en la vida cotidiana que tenemos nosotros, habría paz. Eso está claro.

CARLOS GANDOLFO.—No hablo de hipocresía. Estoy congelando la situación. Creo que se quiere la paz. Pero el ser humano se comunica a otros niveles que el verbal, el nivel de los actos.

JOSE MONLEON.—Tienes razón, pero todos los que estamos aquí somos consecuentes con lo que estamos diciendo, y en esas reuniones de las que tú hablas se dicen muchas cosas que no se corresponden con la práctica. Todos los que estamos aquí iríamos—hemos ido—juntos a muchos lados, aunque tengamos nuestras diferencias.

**(Fin de la 1.ª parte del debate
«La formación teatral».)**

TRANSCRIPCION: *Angela Monleón*
DISEÑO PORTADA: *Isabel Martín*
FOTOGRAFIA: *Chema Barroso*



ESCUELAS DE ARTE DRAMATICO

PLANES DE ESTUDIO

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMATICO Y DANZA (MADRID)

Curso 1

- Ortofonía y técnica vocal I
- Expresión corporal I
- Interpretación I
- Historia de la literatura dramática I
- Sociología del teatro

Curso 2

- Ortofonía y técnica vocal II
- Expresión corporal II

- Interpretación II

- Historia de la literatura dramática II
- Historia del arte
- Esgrima

Curso 3

- Ortofonía y técnica vocal III
- Expresión corporal III
- Interpretación III
- Dramaturgia y análisis de textos

- Iniciación a la escenografía
- Caracterización

Talleres de especialización: A partir del curso 85-86 se implantan, con carácter experimental, las enseñanzas de dirección escénica, que comprenden las siguientes asignaturas: historia de la puesta en escena, teoría del texto dramático, historia del

arte, técnica teatral (dirección y puesta en escena), plástica teatral (escenografía y vestuario), caracterización, dramaturgia y estética teatral.

Talleres de ampliación de estudios: Los alumnos ya titulados tienen la oportunidad de participar en un montaje que realizará la Escuela durante el curso.

INSTITUTO DEL TEATRO DE LA DIPUTACION DE BARCELONA

- **Departamento de interpretación:** Expresión oral, dicción, expresión corporal, esgrima, danza, pantomina, música y canto, teoría dramática, análisis de textos, literatura dramática, teoría del arte y de la comunicación, maquillaje y caracterización, improvisación, prácticas escénicas (talleres) y debate orítico.

- **División de voz:** Respiración, sonido, técnica vocal, música y canto, dicción y expresión corporal.

- **Departamento de escenografía:** Caracterización, máscaras, espacio escénico, dibujo artístico, perspectiva y dibujo técnico, teoría dramática, historia de la escenografía, teoría del arte y de la comunicación, arte contemporáneo, escenografía, figurinismo, proyectos, maquetismo, luminotecnia, talleres de prácticas y debate crítico.

- **Departamento de mimo:** Preparación corporal, expresión corporal, pantomina, esgrima, esgrima de bastón, expresión oral, acrobacia, maquillaje, danza, anatomía, improvisación, talleres de prácticas.

- **Departamento de títeres:** Análisis de textos, historia del teatro de títeres, expresión oral y corporal, dibujo y plástica, materiales y técnicas de construcción, espacio escénico y escenografía, caracterización del personaje, expresión musical, corte y confección, figurinismo e indumentaria, dramaturgia y composición, iluminación y talleres de prácticas.

- **División de marionetas:** Construcción, técnicas de manipulación y talleres de prácticas.

- **Departamento de dirección:** Teoría dramática, dramaturgia, lenguaje escénico, literatura dramática, producción y gestión teatral, espacio escénico, iluminación, dirección de actores, historia de la dirección escénica, talleres de prácticas, prácticas libres, debate crítico.

- **Departamento de danza clásica:** Danza clásica, danza española, danza contemporánea, música, historia de la música, paso a dos, repertorio, folklore catalán, castañuelas, anatomía, improvisación, rítmica, talleres de práctica.

– **Departamento de danza española:** Danza clásica, danza contemporánea, escuela bolera, flamenco, castañuelas, música, historia de la música, maquillaje, bailes estilizados, anatomía, improvisación, rítmica, folklore y talleres de prácticas.

– **Departamento de danza contemporánea:** Danza clásica, danza contemporánea, música, historia de la música, anatomía, maquillaje, improvisación, expresión oral, composición coreográfica, baile español y talleres de prácticas.

INSTITUTO DEL TEATRO DE SEVILLA

Curso 1

- Dramaturgia
- Pantomina
- Danza contemporánea y baile
- Música
- Ortofonía
- Entrenamiento
- Interpretación
- Materias puntuales: Historia general de la cultura y el teatro, tecnología teatral y espacio teatral.

Curso 2

- Dramaturgia
- Música e instrumentación
- Pantomina
- Danza contemporánea
- Acrobacia
- Ortofonía
- Canto
- Interpretación

Curso 3

- Dramaturgia
- Música e instrumentación
- Danza contemporánea
- Pantomina
- Ortofonía
- Canto
- Interpretación

- Materias puntuales: Caracterización, vestuario y objetos.

Las llamadas asignaturas puntuales se desarrollan en espacios limitados de tiempo y de forma muy intensiva, aprovechando generalmente el segmento final del curso, dedicado a talleres exclusivamente. El curso se divide en seis «segmentos» de seis semanas de duración cada uno, teniendo los cinco primeros un horario reglado, el último está dedicado a los talleres específicos de final de curso en cada uno de los niveles. El del curso tercero es el montaje final de carrera. **Los talleres de interpretación** se sitúan en el último período del primer curso, los dos últimos del segundo y a lo largo de todo el tercero.

Talleres de especialización: El Instituto mantiene en desarrollo, dentro de sus previsiones estatutarias, únicamente la división de interpretación, por tanto procede en nuestro caso hablar más de talleres en sentido genérico, a lo que cabe añadir la especial atención que se les presta en su vertiente de elementos integradores de las distintas materias.

Talleres de ampliación de estudios: El Instituto realiza anualmente una serie de cursos para profesionales, bajo la dirección, generalmente, de profesores invitados.

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

Curso 1

- Interpretación I
- Técnica corporal I
- Ortofonía y dicción I
- Interpretación musical y rítmica
- Literatura dramática I
- Movimientos estéticos y contemporáneos
- Historia de las artes del espectáculo

Curso 2

- Interpretación II
- Técnica corporal II
- Ortofonía y dicción II
- Literatura dramática II

- Historia del teatro español
- Historia del arte

Curso 3

- Interpretación III
- Técnica corporal III
- Ortofonía y dicción III
- Dramaturgia

Talleres de ampliación de estudios:

Cursillos de ampliación en materias complementarias a la formación actoral (danza contemporánea, maquillaje, esgrima, etc...)

ESCUELA DE ARTE DRAMÁTICO Y DANZA DE EUZKADI

Curso 1

- Improvisación
- Expresión corporal
- Prácticas escénicas
- Danza
- Música y canto
- Técnicas vocales
- Creatividad
- Expresión oral
- Acrobacia
- Dicción
- Historia del teatro
- Teoría y estética

Curso 2

- Acrobacia
- Improvisación
- Dicción
- Historia del teatro
- Teoría y estética

- Técnicas vocales
- Prácticas escénicas
- Música y canto
- Expresión oral
- Danza
- Análisis de texto
- Debate crítico
- Expresión corporal

Curso 3

- El tercer curso de la Escuela está concebido como un período de prácticas. Durante el primer trimestre, dichas prácticas se llevarán a cabo con profesores contratados al efecto con el mismo horario que en los demás cursos. Durante los dos siguientes trimestres, los alumnos realizarán las prácticas participando activamente en la vida de un grupo teatral con el que previamente se haya acordado.