

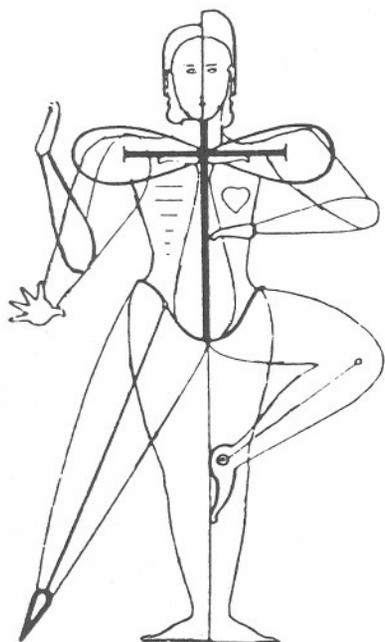


LOS GRANDES TEMAS DEL TEATRO ESPAÑOL

5

La Enseñanza

Teatral (2)



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

Participantes

- ANGELA BACCAICOA** *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.*



Dado el interés del tema y la entidad de las personas reunidas, el debate sobre la Enseñanza Teatral resultó mucho más largo de lo previsto. Frente a la posibilidad de resumir el texto de la transcripción para encajarlo en una de nuestras separatas, nos ha parecido más oportuno –y mucho más respetuoso con los distintos participantes– publicar el debate en dos partes, respetándolo en su integridad.



TEORIA Y PRACTICA

JOSE MONLEON.—El Instituto del Teatro, como sabéis, funciona en Barcelona desde hace años. En la época del franquismo, hubo un momento en que del Instituto salían decenas de gentes preparadas cuando eran muy escasos los teatros donde trabajar. De pronto, el Instituto generaba todo un mundo que casi, casi, subsistía en sí mismo... Se ofrecía una preparación para hacer un teatro que luego no había ninguna posibilidad de representar. Digo esto porque creo que hay un tema que deberíamos plantearnos ahora para abrir esta segunda parte del debate. Me refiero a la relación entre las áreas en las que nos movemos cuando hablamos de formación teatral y lo que sería luego la actividad o la práctica habitual. En este contexto, podría situarse la relación teoría-práctica que, además, se produciría en dos niveles: por un lado, estaría la dosis práctica que se da en la propia formación del actor, es decir, hasta dónde la formación del actor puede ser demasiado teórica o demasiado práctica; y, por otro, la relación de la práctica profesional con la previa formación del actor.

ANA MARZOA.—Pienso que el error está en separar teoría y práctica. En la enseñanza, como en todas las cosas más inmediatas y naturales que hacemos, no hay un divorcio, una distinción entre ambos planos. Para mí son la misma cosa. Yo siento la teoría como algo vivencial, vivo. Por eso, tampoco creo que exista diferencia

entre sentimiento e inteligencia, o entre pensamiento y experiencia. El pensamiento es experiencia en un plano determinado, y esta última tiene, además del componente activo, todo un nivel reflexivo y de lucidez. Por poner un ejemplo, un pianista tiene siempre una teoría musical, pero es una teoría que aplica de manera inmediata a una práctica. Por lo tanto, si una persona sale de una Escuela de Teatro y se encuentra con problemas en la práctica, es porque la enseñanza que ha recibido es mentira. Sería un fracaso pedagógico absoluto. Otra cosa es que luego trabajes o no; evidentemente, está el problema social.

JOSE MONLEON.—De todas maneras, la cuestión que yo quisiera plantear a los que hacéis pedagogía teatral es la evidencia de que hay alumnos que tienen una tendencia al análisis teórico de las cosas. Es algo que se ve muy bien en la Escuela de Arte dramático. Hay gentes a las que les divierte mucho más teorizar sobre el teatro que hacerlo.

ANA MARZOA.—Entonces no son actores...

JOSE MONLEON.—Pero muchos sí creen que lo son...

ANA MARZOA.—Ya, ya. Son gentes de las que luego podrá salir un buen ensayista, que escribirá muy bien sobre Grotovski. Personalmente, yo prefiero leer directamente a un autor que leer lo que otro ha escrito sobre él. Creo que alguien que necesite el análisis teórico de forma predominante no es actor. En el caso de un bailarín o un músico es mucho más evidente esto que digo. Un bailarín tiene que saber como se hace un *plié*, pero lo más importante es que tiene que hacerlo, porque si no, no baila.

JOSE MONLEON.—Eso que tú dices Ana, conceptualmente está muy claro, pero yo quería referirme a la historia de la enseñanza teatral en España. Es un hecho cierto que hay escuelas y lugares donde se trabaja sobre ejercicios y la capacidad de teorizar es mínima, donde se desprecia todo lo que signifique análisis de un texto, de un autor, de una época, etc. por considerarlo ajeno al aprendizaje de la técnica de un actor. La enseñanza se limita entonces a esta técnica. Hay otros centros donde sucede lo contrario. Por enfatizar el análisis teórico, sociológico o político, se reduce, con todo lo malo que eso puede suponer, la práctica. Es evidente que hay que encontrar un equilibrio. Pero insisto en que yo me refería al hecho histórico de que las Escuelas de Arte Dramático en España han tendido, a través del tiempo, a poner el acento o bien en la práctica o bien en la teoría. Y mi idea es que hay mu-

chísimos actores que piensan que pueden serlo desde una profunda incultura. Por poner un ejemplo concreto, la superioridad teórica del director hace muchas veces que en nuestro teatro el actor se sienta fuera de juego, incapaz de seguir el discurso teórico que formula el director. Yo he visto en una época determinada cómo un director, más concretamente Salvat, le ha dicho a un actor: «*Distánciate un poco de tu personaje*». Y el actor le ha contestado «*¡Ah, lo que tú quieres es que haga un aparte!*» La diferencia teórica entre ambos era abismal.

ANA MARZOA.—Yo entiendo la formación a un nivel integral y, para mí, es un matrimonio constante de teoría y práctica. Cuando oigo a alguien hablar de la expresión, la voz, o el gesto, de una manera independiente y terminante, a mí me suena a chino, porque yo siento que voz, gesto y expresión van unidos a otra especie de armonía y de hábito, a la propia gimnasia del actor.

**DE LO QUE DEBIERA SER
A LO QUE, POR RAZONES
HISTORICAS, ES**

JOSE MONLEON.—Ana, tú planteas lo que debiera ser. De nuevo insisto en que yo hacía referencia a un hecho histórico. En la Escuela de Arte Dramático, desde el primer día, tú intuyes quiénes van a estar básicamente interesados por la teoría y quiénes por la práctica. Y esto es algo que tiene que ver con toda una deformación histórica en la manera de acercarse al hecho teatral.

ALBERTO MIRALLES.—Al comienzo del debate comentaba Pepe Monleón el hecho de que, en Barcelona, durante el franquismo, se preparaban muchísimos actores cuando apenas había compañías de teatro, porque el teatro comercial estaba desapareciendo. Bien, este fenómeno no es una paradoja. Por el contrario, es lo que explica el florecimiento del teatro experimental e independiente que se dio en Barcelona. Todo ese potencial de gentes formadas, entre las que se consideraba peyorativamente al actor comercial —afortunadamente, hoy la palabra ya tiene otro sentido—, se pusieron a trabajar en infinidad de grupos y alimentaron un teatro independiente poderosísimo. Si en Madrid se hubieran dado las mismas condiciones, seguramente habría sucedido lo mismo.

En cuanto a que el profesor nota en seguida cuando está ante un alumno que lo analiza todo, que es más teórico que práctico y, como dice Ana, que no es actor, hay que pensar que, a lo mejor, uno está ante un futuro gran director o

ensayista. Y, precisamente, ésta es también la finalidad de toda escuela: orientar al alumno y descubrirle sus verdaderas posibilidades. Por otra parte, cuando Monleón citaba el ejemplo de lo que le sucedió a Salvat en un ensayo, para referirse al desnivel teórico entre director y actor, yo creo que ahí la culpa es claramente del actor, que debe de saber quién es Salvat e informarse sobre la obra en que va a trabajar. En este sentido, no pienso que los directores tengan un discurso inescrutable. Si lo tienen, peor para ellos, porque los actores no van a poder seguirles. Normalmente, el director lo primero que tiene que hacer es plantear, incluso, la terminología que va a desarrollar en el trabajo. El actor debe también manejar unas referencias básicas. Pero podría ocurrir que el primer día de ensayo, el director hablara de, pongamos por caso, Brecht, y el actor no supiera quién es. Ahora bien, si al día siguiente el actor volviera al ensayo sin haberse informado sobre el autor alemán, no merecería pagar ni con la vida. Esto enhebra con la obligación que tienen las Escuelas de fomentar en sus alumnos el interés y unas ganas de trabajar. Es posible que Dios no nos dé ciencia infusa, pero para eso están las enciclopedias. Siempre digo estas cosas con mucha vehemencia...

ANA MARZOA.—Diré que en los años que llevo trabajando en el teatro he observado un nivel de ignorancia tremendo. No ya referida a una falta de conocimientos, digamos, eruditos, sino a niveles...vivenciales. ¡Si no se hace bien un Valle Inclán, cómo citar a Brecht!

JOSE MONLEON.—El problema es que el actor ha sido el elemento más inculto dentro de la actividad teatral española, salvo excepciones. Y creo que ahí está una de las dificultades a la hora de montar un espectáculo. El hecho de que el nivel de lectura, de conocimiento, de atención a lo que ocurre en el mundo, haya sido tradicionalmente en el teatro algo propio de directores, dramaturgos, autores, etc... frente a un actor más interesado por su vida personal, más limitado al ejercicio puntual de su oficio... es un fenómeno histórico. Un fenómeno que no debe perpetuarse, ya que produce una condición inferiorizada del actor, que acepta ser instrumento, convertirse en plastelina... Y ello, en alguna medida, porque no ha comprendido que debe estar, como actor, al mismo nivel intelectual que el resto de los creadores del hecho teatral.

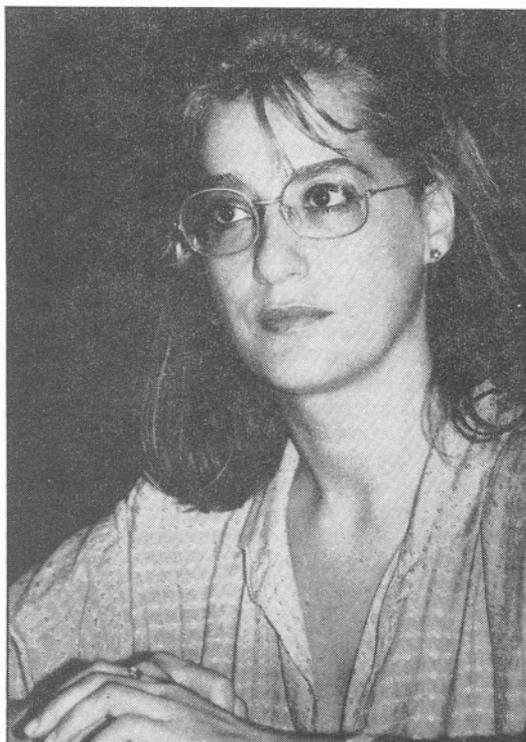
ALBERTO MIRALLES.—Si el actor está donde está es porque los directores permiten este tipo de ignorancia. Tienen que estrenar tras veintiocho días de ensayo, sea como sea. No hay tiempo para que el actor cree su propio persona-

je. Desde el primer día ya se le dice cómo es y cómo se mueve su personaje. Debido a la urgencia del estreno, al actor tampoco se le forma desde la práctica. El criterio es funcional. Hablo de cuando hay poco tiempo. Los Teatros Nacionales son tema aparte: tienen un montón de meses por delante y pueden, pongamos por caso, concentrar a todo un equipo en Valladolid un montón de meses. Y ahí, bueno, lo que se consigue, sobre todo, es una vivencia vallisoletana muy rica.

CUANDO LOS ACTORES DICEN LO QUE NO ENTIENDEN

RICARDO DOMENECH.—Quisiera profundizar en un aspecto particular que se ha señalado antes. Me refiero a los problemas que el texto plantea al actor y, también, al director. Efectivamente, muchas veces vamos al teatro conociendo la obra que vamos a ver y, de pronto, sufrimos un trauma. Ante todo, nos encontramos con unos actores que están diciendo cosas que no entienden... Esto, a mí me ha sucedido con

varios montajes de Valle que he podido ver en España. Esta incompreensión se daba incluso a niveles de entendimiento literal del texto por parte de los actores. También he observado este fenómeno en otros espectáculos, e incluso, en grandes montajes. Recuerdo ahora la «**Yerma**» dirigida por Víctor García. Un trabajo espléndido y hermoso en muchos aspectos, pero que tenía momentos de evidente incompreensión del texto. En mi opinión, más aún en las «**Divinas Palabras**» de años más tarde. No trato de disminuir el valor de ambos montajes que fueron, indudablemente, grandes aportaciones al teatro contemporáneo, sino de registrar este fenómeno que vengo comentando. Claro que, a veces, el actor puede llegar a la comprensión del texto de una manera visceral. Ana Marzoa sería un ejemplo de ello. Ahí está su *Cassandra* de «**Castigo sin venganza**». En su escena con Federico, en el segundo acto había una comprensión plena y total. De lo que se trata es de saber cómo se llega a ésta, si a través de una vía intuitiva, o a través de procedimientos rigurosos de trabajo...



«Entiendo la formación a un nivel integral y, para mí, es un matrimonio constante de teoría y práctica.»

(ANA MARZOA)

CARLOS GANDOLFO.—Por un instante tuve la sensación de que se estaba fustigando demasiado al actor o al joven estudiante, criticando todas sus carencias, pero sin preguntarnos por el origen de ellas. Es decir, ¿por qué suceden estas cosas?, ¿por qué el actor es como es?, ¿por qué el estudiante es como es?, y ¿por qué pasa lo que pasa? Y no digo esto para buscar causas y hacer diagnósticos... De repente, me vino a la cabeza una visión de los políticos de mi país cuando se reúnen frente al televisor y todos tienen la solución para sacar a la Argentina del pozo espantoso en el que está metida. Pero Argentina sigue hundida. Porque la respuesta no la tienen los políticos, la respuesta está en el funcionamiento del ser humano. Con el actor sucede lo mismo. El actor, antes que actor, es un ser humano; y si no analizamos cómo funciona el ser humano, es decir, y sobre todo, cómo funciona su mente, no podremos saber porqué al actor le está sucediendo lo que le está sucediendo. El conflicto entre el actor y el director es eterno y nace con la aparición del director en la historia del teatro. Todos sabemos que el teatro nace con el actor y que éste, a través de las épocas, pierde su reinado, que ocupa primero el autor y luego el director. Afortunadamente, esta preponderancia del director también está desapareciendo. Quisiera ahora plantearos una pregunta. Yo no tengo la respuesta. Nunca tengo la respuesta, afortunadamente. Cada día me enfrento a este problema y si tuviera la solución, estaría aniquilado. Sería bueno que discutiéramos sobre el porqué le ocurre esto al actor. ¿Por qué el alumno que prefiere la teoría será un buen crítico o

LA ESENCIA HUMANA Y LAS REALIDADES SOCIALES, UNA VIEJA POLEMICA

un buen teórico? Yo no veo así el problema. Veo a alumnos que disfrutan con el discurso teórico, que se mueven muy bien en el nivel verbal... Bien, ¿por qué?, ¿qué es lo que ocurre?, ¿será que ahí está operando la mente que es hábil en las palabras y no en los hechos? y, ¿qué encubre este problema?, ¿por qué se prefiere teorizar a hacer? Es algo que vemos en esos actores que, en el centro de un escenario, dicen la letra con más o menos propiedad ¿Es eso actuar? Yo no lo sé. Olivier hace eso. También muchos actores lo hacen en España y Argentina. Habría, por tanto, que ver qué se entiende por actuar, qué es ser un actor. Es algo que no hemos tocado en esta charla. Creo que estamos criticando demasiado, sin pararnos a analizar cuáles son los problemas básicos que tiene una persona a la hora de decidirse a ser actor. Y los problemas se resumen en uno. No hay otro. En tanto ese individuo no sepa cómo funciona él mismo, quién es él, quién es ese yo de que habla cuando dice «yo quiero ser actor», en tanto en cuanto no descubra quién es ese yo, se encontrará con todo tipo de dificultades, como las que aquí venimos comentando gentes que estamos fuera del actor... ¿Cuántos actores hay aquí en este momento? Debería haber más. ¿Qué fenómeno maravilloso, extraño y confuso concurre en el encuentro de dos personas, actor y director, que no se conocen, no hablan el mismo lenguaje, ni lo hablarán jamás, porque se mueven en el terreno de las abstracciones? El teatro, Brecht, Stanislavski, Calderón, Shakespeare, son abstracciones. Es algo que está por descubrir en tanto en cuanto estas dos personas no se hayan interrelacionado como personas. De este juego que se produce entre el uno, y el otro que está delante del uno, surgirá algo que llamaremos espectáculo. Si no se da esta interrelación, el fracaso será seguro.

ALBERTO MIRALLES.—Gandolfo dice que estamos fustigando al actor por sus carencias; yo quiero replicarle que no, radicalmente no. En todo caso, estamos fustigando a los profesores que no saben enseñar al actor. Cuando éste oye hablar de la distanciaci3n y de Brecht y no sabe de qué se trata, está incumpliendo, creo yo, la primera lecci3n que seguramente ha recibido en una escuela. Y es que no se puede decir nada sobre un escenario cuya significaci3n o múltiples significaciones no se hayan entendido. Tambi3n es cierto que yo he fustigado, en último término, a los directores que, hoy por hoy, suelen asumir un rol casi paterno, bloqueando por completo la posible colaboraci3n del actor como creador. El actor queda convertido entonces en una especie de receptáculo. Por eso, no creo que se esté atacando al alumno o al actor, que serían los elementos más débiles.

JOSE MONLEON.—Tampoco yo creo que se trate de atacar al actor. En particular, mi actitud responde a una posici3n crítica frente a los factores históricos que han producido un determinado tipo de actor. El hecho de que al actor español se le haya impuesto un bajo nivel teórico, reduciéndolo a praci3n de su oficio, es lo que explica esa rebeli3n que, a menudo, ha enfatizado el valor de la teorí a y ha roto, poniendo el peso en el otro platillo de la balanza, la armonía deseable entre la teorí a y la praci3n. Esta es la raz3n política del argumento que yo venía desarrollando. No se trata, insisto, de fustigar al actor. Un tipo que escriba bien terminará siendo escritor, y, si tiene ideas, director; pero el concepto generalizado es que el actor es un individuo que no piensa. Cuando Ana Marzoa se refería a la necesidad de un punto de unidad entre teorí a y praci3n, hablaba precisamente de lo que debería ser, pero yo me remito a una realidad histórica que ha convertido, un poco, al actor en el «criado» del hecho teatral. En una familia, un hijo escritor o director, cae muy bien. Un hijo actor, es un desastre. Esto responde al hecho de que la sociedad tiene muy claro cuál es la jerarquía de esas funciones.

CARLOS GANDOLFO.—Eso es histórico...

JOSE MONLEON.—Claro. Y yo hablaba de historia.

CARLOS GANDOLFO.—El actor siempre fue enterrado en lugares no sagrados. Siempre fue excomulgado. Siempre fue así. Desde el primate hasta hoy, el ser humano es el ser humano.

JOSE MONLEON.—Pero yo me refiero a un hecho sociológico...

CARLOS GANDOLFO.—Y la sociología la hacen los hombres. Y, por tanto, el problema está en el hombre.

JOSE MONLEON.—Pero el hombre español es igual que el hombre francés y, sin embargo han hecho dos historias diferentes. Y si hablo de España estoy haciéndolo de una realidad muy determinada y diferente de la francesa.

CARLOS GANDOLFO.—Pero la mente funciona igual en todas partes.

JOSE MONLEON.—Bueno. Está claro que no estamos de acuerdo.

CARLOS GANDOLFO.—Eso está bien. Tenemos que discutir. Si nos respetamos tanto, no va a salir nada interesante.

JOSE MONLEON.—Yo creo que el hombre es básicamente igual, pero históricamente diferente. Por eso, uno se entiende mejor con unas gentes que con otras. Y los antropófagos se comen seres humanos que son, físicamente, iguales a ello. Claro que los seres humanos somos «*esencialmente*» iguales, pero, el individuo, según la sociedad a la que pertenece, define un comportamiento. Y las sociedades, según su evolución, su desarrollo económico, etc... han otorgado al teatro una función diferente. Era de esto de lo que yo quería hablar, porque es algo que incide muy directamente en la formación del actor. Y, siendo los hombres «*esencialmente*» iguales, nos encontramos con determinadas sociedades donde el actor ha asumido la dignidad de un creador frente a otras en las que todavía conserva la cualidad de «*bufón*» y donde «*está al servicio*» del autor, del director, del escenógrafo, etc... Con independencia de la similitud de sus mecanismos mentales, el individuo es educado en la democracia o el fascismo, en el respeto o en la opresión, etc... Uno es educado en muchas cosas... De forma que cada hombre es, en cierto modo, la expresión de una naturaleza común y de una historia diferenciada. Y si decimos que la formación de un actor es mejor en unos países que en otros, habrá que pensar en unas circunstancias históricas, estructurales y políticas que han determinado esta diferencia. En España, durante muchos años, el director de la Escuela de Arte Dramático fue Fernández de Córdoba, un actor mediocre, cuya autoridad procedía de ser quien leyó el llamado «*Parte de la Victoria*» cuando Franco ganó la guerra civil. Este es un hecho significativo e histórico, que tuvo su influencia en la formación de muchos actores que pasaron por la Escuela en aquellos años, con independencia de que la naturaleza de Fernández de Córdoba fuera común a la del resto de los humanos... Hoy, en la Escuela de arte Dramático son posibles una serie de cosas antes «*históricamente*» impensables.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—A mí me parece que Carlos mantiene una postura bastante esencialista sobre la persona, mientras que Monleón habla más bien de comportamiento y conformación sociales. Estoy de acuerdo con Pepe en parte. Y digo en parte porque su posición en este debate quizá sea demasiado radical. En todo caso, lo conozco hace años y sé de su

pelea por la formación del actor. Evidentemente, considero necesaria la teoría, pero, dialécticamente, unida a esa práctica que permita al actor hacer uso de sí mismo...

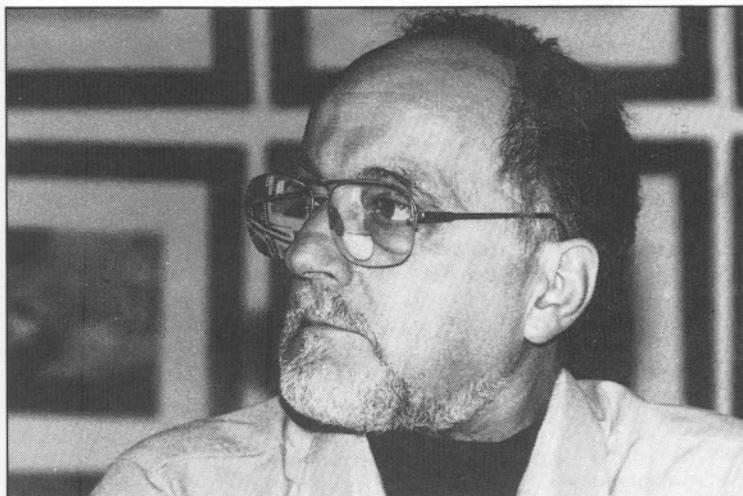
JOSE MONLEON.—...que permita al actor, en definitiva, ser lo que Gandolfo planteaba. Justamente, lo que yo apuntaba es que tanto en España como en otros países hay una serie de razones históricas y culturales que lo han impedido.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—El problema está en encontrar el equilibrio entre teoría y práctica. No hay que olvidar esa tendencia del actor a ensimismarse en su propia faceta. Y, por otro lado, hay que tener en cuenta los rigores de la cultura, el exceso y la acumulación de materiales, que también, a veces, cortan el imaginario. Por eso, el equilibrio dialéctico entre teoría y práctica es fundamental.

¿QUE ES EL ACTOR?

JOSE MONLEON.—Hay un tema importante que se deriva de lo que planteaba Gandolfo. Y es que, efectivamente, toda esta discusión descansa sobre la base de qué entendemos por ser actor. Por consiguiente, cuando hablamos de la formación del actor. ¿a qué nos estamos refiriendo? ¿cuál es la finalidad última del aprendizaje? ¿qué se aprende a ser?

JAUME MELENDRES.—Yo también soy bastante desconfiado en estas cuestiones de la teoría y la práctica, porque, realmente, son términos confusos. A lo largo de mis años en el mundo del teatro, he observado cómo, en general, se entiende por teoría «*todo lo que se hace estando sentado*», y, por práctica, «*todo lo que se hace estando de pie...*». O también, teoría, «*lo que no sirve inmediatamente*» y, práctica, «*lo que sirve ya*». Más allá no veo diferencias, y éstas que comentaba me parecen bastante tontas. También es cierto que históricamente todo lo que significaba estar sentado tenía en el mundo del teatro poco prestigio, especialmente para los actores. En el Instituto del Teatro, por ejemplo, hubo años en los que todas las materias que pudiéramos considerar teóricas —porque se impartían delante de una pizarra—, eran las que contaban con menos asistencia. Entre los alumnos se consideraba que no ir era síntoma de buen tono. Pero no ya el buen tono de la estricta ignorancia, sino el del progresismo. Esto tiene que ver con algo que sucedía en la época franquista, en la que se consideraba que sólo la praxis —paradójicamente, se decía en latín para que sonara más teórico— enseñaba realmente, y, por tanto, se rechazaba



«El actor siempre fue enterrado en lugares no sagrados. Siempre fue excomulgado».

(CARLOS GANDOLFO)

todo lo que sonara a teórico. Creo que esto ha ido cambiando, aunque muy lentamente. Ahora, puedo constatar que la asistencia a las clases denominadas teóricas es igual que a las prácticas. Este rechazo no existe ya. Lo que sí puede que falte aún es una preparación, una sensibilidad, una capacidad de avanzar en este sentido.

Creo, finalmente, que si entendemos que el actor —es una cierta definición que ya apuntaba antes— es una persona expresiva bajo autocontrol, es imposible asumir este proceso sin teoría. Porque la conciencia es teórica, es un acto de inteligencia. Es imposible ser consciente si no, se es teórico y como es imposible ser actor sin ser consciente, es imposible ser actor si no se es teórico. Es un silogismo largo y, a lo mejor, un sofisma. Pero, por ahí va la cuestión. La teoría existe. Es decir, no hay práctica sin teoría. A veces, está camuflada, pero existe. Y a mí, lo que me da miedo no es tanto la falta de teoría explícita sino, a menudo, la mala teoría. Hay en la formación y en la misma práctica teatral todo un enfoque teórico, con frecuencia erróneo, según se ve, sobre todo, cuando se hace método Stanislavski o pseudo-Stanislavski, en donde aparece todo un aparato especulativo verbal que a menudo, es mala teoría y, por tanto, perjudicial. Me refiero particularmente a todos esos enfoques de falsa psicología que se suelen hacer en torno a los personajes. A menudo, eso que se llama *«trabajo de mesa»*, tanto en las escuelas como en la vida profesional, recurre a una psicología tan barata, tan hecha por personas que no tienen la menor idea, que termina siendo mucha más nocivo que la no explicitación de enfoques especulativos. A pesar de todo, insisto, pienso que la situación ha cambiado positivamente. Ahora, hay un interés, empieza a comprenderse la necesidad de manejar unas referencias comu-

nes, un lenguaje, hay una curiosidad por saber *«qué es lo que ha pasado antes de mí»*...

ANTONIO MALONDA.—Estoy muy de acuerdo con el planteamiento que se hace Melendres sobre el actor. Algunas de las cosas que se han comentado aquí me han preocupado enormemente. Se ha dicho que en un momento dado el actor era el rey de la escena. Yo me pregunto por qué el actor se ha dejado quitar ese puesto. Hoy, todos sabemos que la dirección es el elemento esencial del teatro y, por tanto, el actor está supeditado a él. Siempre es más difícil que se preparen diez o veinte actores para hacer una función que un director. Es una cuestión de, digamos, cultura vivencial..., teatral en este caso.

También se ha señalado aquí la necesidad de definir qué entendemos por actor. Bueno, yo no lo sé realmente. Yo sé lo que yo creo y busco en una persona para que llegue a ser actor. Para mí, el actor, aunque sea una perogrullada lo que voy a decir, es el que actúa, es el que sale al escenario y hace las cosas. Básicamente es eso. Bueno, claro, también dice las cosas. Pero el texto, siendo un elemento principal, no es lo fundamental. Lo fundamental es cómo se hace ese texto, cómo se pone en escena. Por tanto, la conciencia es un elemento básico en el trabajo actoral. Antes comentaba Domenech el caso de actores que salen a escena diciendo textos que no entienden. Yo siempre he luchado porque el actor comprenda en grado muy elevado todo lo que está haciendo. Parto de una idea de globalidad del espectáculo, procurando que el actor no nazca y muera en su propio papel, sino que forme parte de ese todo.

Hablando ahora a niveles más cotidianos, ya sabéis que yo he trabajado sobre todo en provincias, con grupos o con escuelas de carácter municipal, y el problema que se da en esos lugares es

que se están creando escuelas teatrales sin que exista infraestructura del teatro. En principio, pensé que ésto podía ser malo. Me preguntaba, ¿qué hago montando una escuela en un lugar como Albacete donde no existe ninguna tradición teatral? Lo cierto es que ahora hay dos teatros allí. Creada la necesidad fue posible la infraestructura. Y para que se cree la necesidad, tiene que existir el objeto. El problema que hay que afrontar en este tema es el del centralismo. Todavía existe, a veces de manera subliminal, en la propia gente. Parece que si no se hacen las cosas en Madrid, no existen. No sé si en Cataluña sucederá lo mismo con Barcelona. Y cuando hablo de centralismo, me refiero también a ése que se produce desde las propias provincias hacia la capital y que genera en el futuro actor la necesidad de culminar sus estudios en Madrid o en Barcelona. Creo que es un error, aunque también es cierto que en provincias hay problemas de infraestructura que favorecen este fenómeno. Es algo que la Administración debería afrontar.

INFORMACION, CULTURA, TEORÍA Y PSEUDO-TEORÍA

JOSE MONLEON.—Quizá el problema de la teoría y la práctica haya que verlo también en relación con el de la escuela privada y la pública. Cuando un profesor abre su propio centro transmite, digamos, su saber. Pero el hecho mismo de hablar de planes de estudio, en el caso de las Escuelas públicas, supone una estructuración y dosificación de las materias. Es decir, las posibilidades de abarcar el campo teórico-práctico quizá sea lo propio de una escuela pública, y no la exigencia de los centros privados, habitualmente caracterizados por girar en trono a un maestro que transmite su experiencia.

RICARDO DOMENECH.—Bueno, yo no creo que haya ninguna contradicción entre teoría y práctica, por lo menos desde el punto de vista... teórico. No debe haberla; porque esa disociación es algo que nosotros hacemos desde el exterior. Un actor tiene, necesariamente, que crear su personaje, y, cualesquiera que sean los procedimientos que utilice, estará desarrollando una actividad intelectual. Por simple que pueda parecer el planteamiento previo que se haga de su personaje, será un planteamiento intelectual, una proyección de sus vivencias y de su visión del mundo. El actor está comprometiendo su alma en el modo como entiende que va a hacer ese personaje. De modo que, en este sentido, no veo ninguna contradicción. La contradicción estaría, en todo caso, en la insuficiente formación intelectual que, muchas veces, aqueja al actor es-

pañol. Pero hay algo paradójico que ya señalaba Gandolfo. Entre los actores, encontramos algunos muy locuaces, que explican su análisis de la obra y del personaje muy brillantemente... Después de ver la representación en cuestión que, tal vez, no nos ha gustado nada, insisten en explicarnos brillantemente lo magnífico que ha sido su trabajo...

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Eso sucede, sobre todo, con algunos directores...

RICARDO DOMENECH.—Por supuesto. Y no digamos cuando están en la fase anterior al estreno o en esa primera de elaboración de un proyecto. Es decir, en el teatro español hay mucha teoría. Mala teoría, diría yo. Pseudoteoría. Quizá lo que haga falta es barrer un poco y llevar al actor a sus propios límites, al límite de sus fuerzas. Estoy hablando en un contexto general. No estaba pensando en la tarea específica de una Escuela oficial. Porque efectivamente, un centro de estas características tiene que plantearse una formación humanística del actor. Y tiene que hacerlo cuestionándose qué es el ser humano e intentando avanzar en el camino de una posible respuesta. Esto hay que materializarlo en unos planes de estudio y una organización que tendrán su sentido último en un concepto humanístico profundo del trabajo y el arte.

JOSE MONLEON.—Ahora sería buen momento para que retomáramos algo ya planteado en la primera parte del debate, cuando Angela Baccaicoa formulaba la necesidad de definir qué es lo que entendemos por formación. La cuestión quedó en el aire. Creo que ahora deberíamos rescatarla...

ANGELA BACCAICOA.—Hay que partir de una diferencia básica entre información y cultura. Creo que, en general, el concepto de teoría está mal entendido. En esta España que nos toca vivir, tan llena de eficacia, donde todos los planes son perfectos, donde todo se resuelve por teléfono, todo pasa por el campo de una información. Mediando en la polémica que antes se ha suscitado pienso que hay un condicionamiento social al que ningún sujeto escapa. Por supuesto, no es lo mismo vivir aquí que en la China, o en Francia. Ni muchísimo menos. Hay toda una serie de condicionamientos que forman parte de la cultura de cada uno. Casi todos los que estamos aquí hemos padecido el franquismo. El problema está en saber qué hacer con ese determinismo social. Hay algunos que han podido darle cuerpo e historia a lo que fue el franquismo, otros todavía siguen protestando, como diciendo «*la culpa de todo la tiene papá*». A estos últimos yo les

diría: «bueno, ésa es la historia que te hicieron. Vamos a ver la historia que a ti te gustaría hacer».

En este contexto y volviendo a lo que decía al comienzo de mi intervención, hay que distinguir información y cultura. Atiborrar de información a un sujeto no es hacerlo más culto. Para mí, la cultura no tiene que ver con el saber unas fechas, es algo que tiene mucho más que ver con esos condicionamientos sociales, con la familia, los amigos, el momento histórico... Lo interesante es ver cómo uno puede poner todo eso al servicio de su hacer, ya sea para dedicarse a la enseñanza o a la actuación. En el debate de hoy se ha planteado la necesidad de llegar a un equilibrio entre teoría y práctica. Un actor es el que actúa y un profesor el que enseña, ¿verdad? Pero si en el hacer de alguno de ellos se plantea un problema determinado, tanto uno como otro se cuestionarán sus lugares como actor o como profesor. La enseñanza no se limita a la acumulación de datos, sino que debe dedicarse principalmente a encarar rupturas, tratando de que éstas terminen siendo fecundas... Si un actor o un profesor es un teórico y actúa o hace actores, a mí no me preocupa en absoluto, mientras ponga esa teoría al servicio de una práctica. El conflicto se da cuando esa teoría o esa práctica inhiben su hacer. Eso, en teoría psicoanalítica, lo llamamos síntoma. Por eso retomaría un poco lo que apuntaba Gandolfo cuando sugería que nos preguntáramos en lugar de tratar de buscar los equilibrios. Porque estos no se dan y lo que hay que ver es qué hacemos con las rupturas. Hay quien es un teórico y no puede actuar y quien es muy práctico e incapaz de analizar un texto. Eso es algo que tiene que ver con cada persona y la manera en la que aborde su vida. La eficacia supone el camino ascendente y la formación estaría relacionada con la interrogación sobre todas estas fracturas. No ya para encontrar «soluciones prácticas», sino efectos nuevos. Creo que en este debate estamos manejando muchos conceptos, demasiados. En cuanto al proceso de relación teoría-práctica, quisiera decir algo para terminar. Si un actor llega a un grado de realización determinado es porque lo antecede un concepto. Que el actor pueda expresar éste o no, es otra cuestión. Pero, sin lugar a dudas, sin concepto no hay actuación posible. La teoría, digamos, tiene que ver con el concepto mismo, y, la práctica, con su puesta en juego.

**UNA RELACION DELICADA:
EL ACTOR FRENTE AL DIRECTOR**

JESUS CAMPOS.—Quisiera aportar mi opinión a lo que apuntaba antes Malonda sobre las limitaciones del actor ante la presencia del direc-

tor. La Historia del Teatro es una historia de abdicaciones. El actor, único creador del acto teatral en la prehistoria del teatro, cede su protagonismo ante la especialización del actor-autor que ordena y fija los textos del resto de la compañía. Aceptada la figura del autor, el binomio autor-actor (propuesta-actuación) se mantiene constante hasta que el alejamiento del autor del equipo de trabajo hace necesaria la aparición de la figura del director para ordenar los signos escénicos. La recuperación del protagonismo creativo de actores y autores en el hecho teatral pasa por la desaparición de la figura del director. Ahora bien, cada cual sabe muy bien cuales son sus necesidades y cuales sus abdicaciones, así que nada se adelanta con lamentarse, quien realmente sienta la necesidad de una mayor aportación creativa en el conjunto de la fórmula que actúe en consecuencia.

JOSE MONLEON.—Antes de pasar a otro tema, Gandolfo, no sé si tienes algo que añadir...

CARLOS GANDOLFO.—No, no hace falta.

JOSE MONLEON.—En cuanto a lo que decía Campos, tengo que expresar mi disconformidad. No comparto su punto de vista. Creo que más que recuperación de antiguos territorios, lo que hay que hacer es poner a cada uno en su sitio. Pienso que hoy el teatro sin director sería un horror. Lo que hay que establecer es un sistema horizontal, y no piramidal, donde cada uno ocupe su lugar. Esa es la verdadera pelea que debemos plantearnos: corregir los abusos y darle a cada uno su papel en ese engranaje de imaginario que es el teatro.

**¿PODEMOS VER DESDE FUERA
DE NOSOTROS MISMOS?**

CARLOS GANDOLFO.—Pero, ¿quiénes son esencialmente los que hacen posible el fenómeno teatral? Es algo que debemos plantearnos. Hay que empezar por estudiar profundamente al hombre que hace teatro, no ya al director, al actor o al autor. Para entender la obra de Calderón tenemos que comprender al hombre que escribió esa obra, que es resultado de una vida, de una experiencia humana. ¿Por qué el autor y el actor perdieron su reinado? Hay que volver a la esencia. Para entender la sociedad tenemos que entender a los que la hacen. Son los hombres los que han hecho de este mundo lo que este mundo es. Y para comprender mundo y sociedad, hay que comprender esencialmente al hombre. Hay que preguntarse cómo funciona como integridad.

Y entender al actor es entender al hombre. Para ello, tenemos que dejar a un lado todos los conceptos, todos los prejuicios... y ver cómo funciona el individuo. Si yo miro al hombre desde cualquier punto de vista, estoy condicionado por ese punto de vista, ya sea psicoanalista, comunista, francés, alemán... Estoy contaminando mi mirada. Todo gran creador supo hacer algo que fue universal, porque, fundamentalmente, no tenía condicionamientos. Por eso, para entenderlo, tenemos que despojarnos de los nuestros. ¿Cómo hacer para ver sin prejuicios a ese joven alumno que se presenta ante uno? Hay que verlo. Con los ojos. No con la mente.

JOSE MONLEON.—Eso que tú dices es volver otra vez a la vieja polémica de hace unos minutos...

CARLOS GANDOLFO.—No es una opinión. Es un hecho.

ANGELA BACCAICOA.—No estoy de acuerdo con lo que dices, Gandolfo. Creo que los grandes creadores también son gentes inmersas en un mundo simbólico y en un mundo de historia. No hay ninguna persona que no tenga un lugar en el mundo. Según éste, tendrá sus juicios y prejuicios. El problema es ver cómo los trascendemos, no cómo nos despojamos de ellos. Hay que tener muy claro el lugar desde donde vemos, lo que vemos, y la relación entre ambos términos.

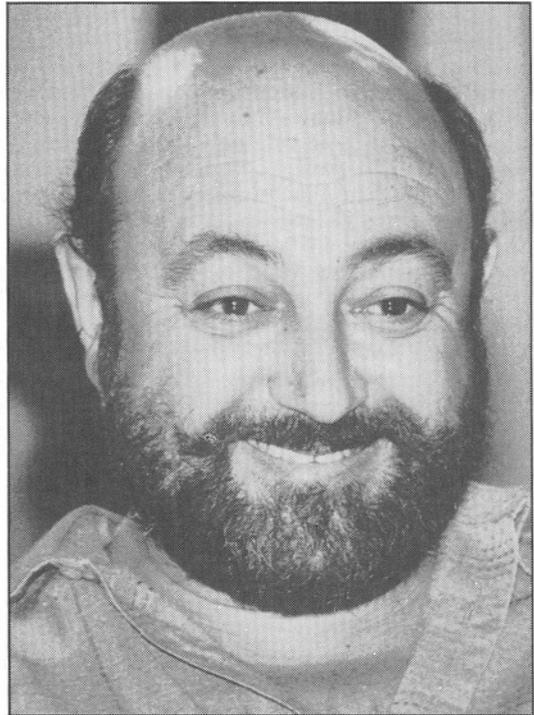
ANTONIO MALONDA.—Yo le diría a Gandolfo que uno no puede salirse de sí mismo. Si está en mí el ser más ecléctico en la mirada, lo será porque está en mí. Si no, es imposible... ¿Cómo hacer algo que no está en uno!

CARLOS GANDOLFO.—Esa es una opinión.

ANTONIO MALONDA.—No. Es un hecho también. En todo caso, más que réplica, es, como la tuya, otra pregunta...

ENSEÑANZA Y PROFESION

JOSE MONLEON.—Podríamos abordar ahora la relación entre la enseñanza y el medio profesional. Hay dos temas que teníamos previsto tratar en este punto. Uno era el problema del postgraduado y la evidencia de que sus estudios no son ninguna garantía a la hora de integrarse en el medio profesional. De ahí, habría que cuestionarse cuál es la responsabilidad de los centros para con sus graduados en este sentido. Otro tema sería el conflicto que, a menudo, esta



«Son, precisamente, los que han estudiado, aprendido y propagado el Método Stanislavski los que ahora están en el poder».

(ALBERTO MIRALLES)

formación ha supuesto para el actor al enfrentarse con el medio profesional. Antes Miralles nos contaba cómo en Barcelona surgió toda una generación de gentes preparadas, con un nivel que las colocaba por encima de la realidad teatral de ese momento. Y, claro, o todos esos actores desertaban o tenía que ocurrir lo que ocurrió. Es decir, en la medida en que ese potencial llegó al teatro, lo transformó. En Madrid, durante años, el hecho de haberse preparado cerraba más puertas al actor de las que le abría. Porque, claro, esta preparación implicaba que el actor tenía juicio, opinión, cultura... Y desde la concepción «histórica» de la práctica teatral española, eso parecía a muchos molesto y pueril.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Querría decir algo sobre la situación en Cataluña. Me parece que, precisamente, el hecho terrible de la falta de opciones fue lo que llevó a la gente a desarrollar el teatro independiente. Ahora que las cosas han cambiado, es cuando está creciendo un cierto teatro comercial...

ALBERTO MIRALLES.—Es que ahora los independientes hacen teatro comercial...

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—El hecho es que la estructura social y económica imperante en esos años limitó a toda una serie de profesionales a canalizar su trabajo por una única vía. Barcelona es ejemplar por sus resultados; pero esta situación se dio también en otros lugares, y favoreció en gran medida la creación y continuidad de una serie de equipos de trabajo.

Me parece muy bien lo que planteaba Domech, en la primera parte de este debate, cuando hablaba de la necesidad de trabajar en favor de la incorporación inmediata del alumno titulado al mundo profesional. En este contexto, no creo, sin embargo, en la formación de grupos, en el seno de la propia Escuela, que después continúen por sí mismos: Es algo que, en la práctica, se ha desarrollado negativamente en nuestro país, salvo excepciones. En general, estos grupos, al enfrentarse con la realidad, sin el amparo de la Escuela, se han desintegrado.

ALBERTO MIRALLES.—Esos alumnos con una preparación arriesgada, valiente, creativa, vanguardista y experimental en relación con su tiempo, esos cachorros del 68, son hoy los carrozones del 86. La mayoría de ellos están dirigiendo los destinos del teatro de este país. Son, precisamente, los que han estudiado, aprendido y propagado el método de Stanislavski los que ahora están en el poder. Precisamente porque ese método acaba siendo el más reaccionario de todos y es el que ha destruido la posibilidad de evolución del teatro en este país. Porque ese método, para ser puesto en pie, necesita personajes profundos, llenos de psicología. Esto ha llevado al rechazo más absoluto hacia todo tipo de teatro que no sea psicologista. Pensemos que un movimiento tan rico como el que existió en aquellos años, ha sido cortado precisamente por los mismos que lo hacían, salvo maravillosas excepciones. Y estas excepciones —soy valenciano, no catalán— justo es decir que vienen casi todas de Barcelona. Boadella, por ejemplo, era profesor del Instituto de Teatro cuando yo me vine a vivir a Madrid. No sé si lo sigue siendo en la actualidad, pero dudo mucho que llegue a ser jamás director de una escuela de teatro. Hay en él algo de revulsivo que todavía se mantiene. El problema es que si hoy día, en Madrid, la gente que estudia en las escuelas, y que no puede acceder al teatro comercial, montara sus propios grupos, tal como está la pedagogía teatral, me temo que, todavía, seguirían haciendo un teatro caduco y obsoleto. Es decir, continuarían eligiendo a Williams, a Ibsen... Jamás se plantearían representar a Ghelderode o escenificar un poema. Pense-

mos ahora en el caso de Lluís Pasqual. Un excelente director, eso es indudable, al que su eclecticismo al frente del Lliure le ha llevado a la dirección del Centro Dramático Nacional. Y es lógico que el poder busque a personas eclécticas. Lo paradójico es que eso se haya producido ahora.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Hoy todos estamos educados en la moral del éxito individual. La traslación de ese espíritu a una realidad de oferta y demanda, es lo que, en gran medida, ha destrozado la continuidad de muchos equipos de trabajo. El hecho de que en Barcelona esa oferta no existiera es lo que ha favorecido un trabajo de base extraordinario.

¿ES LOGICO QUE EN LAS ESCUELAS NO ENSEÑEN A HACER EL TEATRO COTIDIANO?

JESUS CAMPOS.—Es terrible lo que voy a decir, pero me ronda por la mente y me gustaría someterlo a debate. Las escuelas están formando a actores perfectamente preparados para hacer un teatro que no se hace. Por otra parte, el sistema decimonónico del meritotaje tenía al menos la coherencia de preparar actores para el teatro en el que luego ejercían. Tal vez habría que plantearse un sistema mixto, en el que el alumno fuera preparado para nuevas formas teatrales, entrando seguidamente a completar su formación con períodos de prácticas, que le permitieran recibir por contagio ciertas sabidurías teatrales difícilmente teorizables y, por tanto, de imposible aprendizaje escolar. De algún modo hay que romper el muro que separa la innovación y la tradición, pues bien conjugadas pueden ser las dos caras de un mismo teatro.

JOSE MONLEON.—A eso quisiera añadir que en España muchos han sostenido que el actor iniciado en el meritotaje era mejor que el de la escuela; evidentemente, era un debate bastante pueril por cuanto el actor de meritotaje aprendía a hacer el teatro que habitualmente se representaba, frente al de la escuela que quizá se preparaba para hacer un teatro diferente. Ese es el quid de la cuestión. El actor que era hijo de cómicos, o andaba desde muy joven con una compañía, aprendía las cosas que se necesitaban para hacer las funciones habituales. Por tanto, su aprendizaje se integraba radicalmente a la práctica teatral. Entre los que han aprendido en los escenarios existe, a menudo, cierto desprecio por aquellos otros que vienen de las Escuelas y tienen problemas de integración. Pero eso es, como decía, una cuestión mal planteada. Porque, simplemente, desde las Escuelas se propone

la formación que exige un teatro distinto y su-
 puestamente superior al que suele representarse.

En toda la historia del teatro, en cualquier país o época, aquél ha estado vivo cuando se ha producido cierta tensión dialéctica entre una práctica escénica conservadora, sometida a cierta rutina, y toda una serie de grupos en conexión con nuevos planteamientos y una renovadora visión de la sociedad. Por eso, los creadores teatrales siempre han tenido problemas desde que estructuraban sus ideas hasta que éstas llegaban a un escenario. Precisamente lo interesante de la actual Escuela de Arte Dramático de Madrid es que cuenta con personas que mantienen una actitud crítica frente al «establishment». Eso es lo mejor que le puede pasar a una Escuela. No hay que verlo como un problema. Es fruto de la dialéctica misma del avance. Y, como en todos estos procesos, habrá que reflexionar sobre cuál es la mejor manera de afrontar esa tensión. Lo bueno es que esta oposición exista. Lo malo sería que de las Escuelas salieran gentes que no tuvieran ningún problema a la hora de integrarse al teatro establecido. En la historia del teatro siempre ha sido así. Aquí se ha citado a Stanislavski. Stanislavski tuvo, como creador de un nuevo tipo de actores, un montón de problemas... ¿Cuándo muere el Teatro del Arte? Más allá de la supervivencia material, quizá cuando desaparecen los problemas, cuando se burocratiza y el actor satanislavskiano es ya el actor «oficial». Cuando Stanislavski deja, en definitiva, de cumplir una función revolucionaria en el teatro ruso. La propia burocracia soviética intentó, cuando Stanislavski seguía investigando, congelar una etapa del Método, queriendo hacer de ella la supuesta expresión del entonces imperante Realismo Socialista. Esto es algo que tiene mucho que ver con el tema de la estatalización y con los peligros de que ésta convierta a las Escuelas en centros dóciles, sometidos a criterios más o menos conformistas. Por eso, está muy bien y es necesario que el Estado sostenga las Escuelas, siempre que se mantenga su independencia para que cumplan con su papel de elementos renovador y progresista frente a las instituciones teatrales existentes.

**LOS POSTGRADUADOS:
 ¿QUE HACER?**

RICARDO DOMENECH.—El problema de los postgraduados de la Escuela de Arte Dramático es similar al de otros muchos titulados en otros centros de enseñanza. El Ministerio de Educación está manteniendo miles de centros cuyos licenciados no tienen luego fácil acceso al ejercicio profesional. Justamente, he visto hace poco una medida correctora del Ministerio sobre la creación de nuevas especialidades más acordes

con la demanda real de trabajo. Hay que ver la situación del actor en una perspectiva general de paro, de falta de adecuación entre lo que se enseña y la sociedad demanda. En España, el modelo de enseñanza está algo fosilizado. En otros países, como EE.UU, es asombroso ver cómo la Universidad es capaz de absorber rápidamente cualquier tipo de especialización nueva. Esta flexibilidad da a la enseñanza universitaria una eficacia social verdaderamente extraordinaria. Aquí, en cambio, nos movemos con unos sistemas de enseñanza, fuera y dentro de la universidad, obsoletos y anacrónicos. Esto tiene que ver también con las Escuelas de teatro, de cine, de periodismo... Nosotros, desde la Escuela de Arte Dramático, hemos querido afrontar en la medida de lo posible este problema. Una de las iniciativas ha sido la formación de grupos desde la propia Escuela. Lo que José Manuel Aguilar llamaba núcleos. Quede claro que a mí ese término no me gusta nada. Además, muchos de estos grupos, nacían espontáneamente como fue el caso de «Ditirambo», compuesto por alumnos de segundo curso, que, por su cuenta y paralelamente a los estudios, emprendieron un trabajo creativo que les llevó a resultados bien interesantes. En otros casos, esos grupos se han formado a partir de trabajos que son de la Escuela. Es ya una época posterior, en la que primero fue director Pérez Sierra y después lo fui yo, en plena transición democrática, donde se integraron profesores como Angel Gutierrez, Malonda y otros. De estos años es «Zascandil», que nace de un taller de tercer curso con el espectáculo de «Medora», dirigido por José Estruch. También este sería el caso de «Teatro de Cámara», regido por Angel Gutierrez, y, el más recientemente, del grupo «Corral 86», con el espectáculo «El rey Juan», también dirigido por Estruch. Verdaderamente todas estas formaciones han ofrecido al alumno la posibilidad de salir de la Escuela como integrantes de un grupo de teatro independiente, iniciando así su trayectoria profesional en todo ese circuito paralelo que se había formado en los últimos años del franquismo y comienzos de la transición. Era una línea posible de acceso al ejercicio profesional, ya que el acceso al teatro comercial de entonces era muy difícil y suponía además, claudicar de toda una enseñanza y un concepto del teatro.

El problema básicamente subsiste. Lo que la Escuela de Arte Dramático se propone ahora, en colaboración con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, es conseguir una sala propia y crear, además, una compañía formada por esos alumnos que van terminando sus estudios. Está claro que una compañía como la que se propone no podrá competir con los teatros oficiales ni con los privados. Tampoco se

plantea en esos términos. Tendrá que hacer otro tipo de teatro y definir su propia personalidad, facilitando el acceso a la profesionalidad a los titulados. Este es un proyecto que ya se ha presentado al INAEM y que es, en mi opinión, un camino, quizá el único, para que una Escuela esté de verdad enraizada al teatro de su época.

Por otra parte, antes Monleón, se refería, considerando ciertas experiencias históricas, a los peligros de una posible intromisión del Estado. Bueno, evidentemente, todo lo que sea elevar la categoría académica y el reconocimiento social de una enseñanza supone siempre un mayor control de la misma. Si hasta ahora ha sido relativamente fácil introducir cambios y realizar experimentos, a veces sorprendentes, en algunas Escuelas de Arte Dramático, como las de Madrid o Barcelona, ha sido precisamente porque somos un lugar marginal del Ministerio de Educación. No tenemos por ahora un lugar específico. Fijaros, por ejemplo, que la Educación General Básica tiene su propio director general; nosotros en cambio, tenemos un subdirector de Enseñanzas Artísticas que, aunque nos entiende muy bien, no supone un peso específico dentro del Ministerio. Pensad que toda la normativa de la enseñanza media es la que se aplica a las enseñanzas artísticas. Quiero decir con esto que esta marginalidad, que ha permitido experimentos audaces, también nos ha colocado en un nivel inferior. De ahí que yo reivindique la categoría de universitarios para los estudios teatrales. Evidentemente, ello puede suponer una intervención «excesiva» del Estado. Pero no hay que olvidar que el Estado mismo tiene muchos actores fuera del teatro. Verdaderamente no sólo se hace teatro en los teatros. También se hace, y muy bien, desde altos puestos. En este sentido, no debe asustarnos tanto el posible interés del Estado por nuestro trabajo. Yo pienso que, defendiendo un estatuto que preserve la idiosincrasia de nuestras enseñanzas, sería deseable esa incorporación a la Universidad, en tanto que reconocimiento social y dignificación de esos estudios. Es claro que, a lo largo de la historia, la burguesía ha dado mayor categoría a aquellas profesiones y estudios a los que ha dedicado a sus hijos: arquitectura, medicina, etc... Ahí sí que ha sido muy estricta en temas como el numerus clausus, el reconocimiento de los títulos etc... El hecho de que en este país cualquiera pueda ser actor o director no deja de sorprenderme. Yo no pretendo, lógicamente, que el título de actor que se dé en las Escuelas se convierta en una especie de permiso aduanero, de condición indispensable, para el ejercicio profesional... Pero cualquiera no puede ser médico, por mucha medicina que hay estudiado en su casa. ¿Por qué en cambio, cualquiera puede ser actor? Debería reglamentarse una cier-

ta normativa, que respetando siempre la libertad artística y el ejercicio de la profesión, diera a la vez brillo e intensidad al hecho de haber alcanzado esa graduación y con ella un nivel de preparación.

JAUME MELENDRES.—En el Instituto del Teatro, en un momento dado, también se llegó a la creación de compañías de postgraduados. Pero esta experiencia no resultó, principalmente por razones administrativas y financieras. No había dinero ni posibilidades reales. La cosa terminó por arrinconarse y, por ahora, sigue en el rincón. Hoy tenemos dos salas en buenas condiciones y bien equipadas que pretenden ofrecerse como dos espacios no competitivos con el resto de los teatros, oficiales y privados, y en los cuales puedan ser mostrados y acercados al público trabajos que no serían posibles en esos otros teatros. Son, pues, dos espacios abiertos a los grupos y compañías que surgen y funcionan de una manera más o menos estable. Allí pueden montar sus propios espectáculos. No se financia, por



«Hay que ver la situación del actor en una perspectiva general de paro».

(RICARDO DOMENECH)

tanto, a las compañías como tales pero se les ofrece las mejores condiciones para trabajar. En definitiva, es un instrumento de ayuda para los post-graduados que son, en realidad, los componentes de estos grupos.

ALBERTO MIRALLES.—En mi Taller de Artes Imaginarias se imparte interpretación a secas. No sólo interpretación teatral pues también contamos con apartados de práctica cinematográfica. Ahora, nos estamos planteando un tercer curso libre, gratuito para los alumnos, donde éstos realizarían de manera colectiva un largometraje. No estoy muy seguro de lo que voy a decir a continuación pero me gustaría que quedara reflejado como posibilidad. Es decir, si en las Escuelas vivimos la necesidad de que los post-graduados terminen sus estudios integrados en una compañía o montando un espectáculo, es porque algo no funciona. Esa no es misión de una Escuela. Su función es formar alumnos para que se integren en las compañías que ya están funcionando. Lo que ocurre es que nos vemos, de alguna manera, obligados a suplir la falta de puestos de trabajo...

JESUS CAMPOS.—No quisiera que limitáramos el concepto de post-graduados a aquel alumno que ha terminado sus estudios en una escuela, o mejor que no limitáramos la formación permanente a los post-graduados. Todo actor debería compatibilizar el ejercicio de su profesión con prácticas e investigaciones que mantuvieran en forma su músculo creativo. Desgraciadamente no es así, aquí en el Círculo ofrecemos a la profesión la posibilidad de un espacio donde sin ningún tipo de tutelas poder ejercitar la práctica teatral, y aunque la asistencia es numerosa, lo cierto es que la ausencia del sector «instalado» es significativa. Creo que hay una gran inseguridad por parte de nuestros «profesionales» que temen ser infravalorados si aceptan que aún tienen algo que aprender, o tal vez sea que ya saben bastante con lo que saben y no tienen otras necesidades.

LA FUERZA DEL METODO

JOSE MONLEON.—Todavía nos quedan dos temas importantes en el tintero. Uno, sería porqué la formación del actor se circunscribe casi siempre a la idea de variaciones sobre el Método stanislavskiano, cuando es obvio que en el teatro contemporáneo se han dado una serie de opciones... Otra cuestión sería la ampliación del concepto de enseñanza a otras parcelas teatrales como luminotecnia, dirección, escenografía... enriqueciendo así la reflexión sobre lo que no es específicamente el actor. Miralles, hace un rato, afirmaba que el Método acaba siendo reaccionario.

ALBERTO MIRALLES.—...Cuidado. He aplicado la calificación al papel que desempeña su estética. Quizá el término más apropiado sea el de regresivo, en la medida en que limita por globalidad otras opciones...

JOSE MONLEON.—Ese es el tema. Es importante lo que Miralles dice. Porque, claro, no se trata de negar el valor del Método en sí mismo ni de sus variantes. Lo regresivo es que se ha convertido, en cierto modo, para muchos, en el único camino. Repasando la historia del teatro, uno encuentra muchas propuestas que, tras de estar brevemente ahí arriba, parecen haber perdido toda vigencia... Lo que permanece de ellas, a menudo, son sus posibles conexiones con el Método, su incidencia en el modo de entender o ampliar la lectura de Stanislavski... Todos esos caminos, en un momento deslumbrantes y llenos de posibilidades, se olvidan...

JAUME MELENDRES.—Sospecho que este tema que acabas de plantear daría por sí solo para un debate...

JOSE MONLEON.—Ya, ya. Pero intentad dar una opinión. Es importante. Cuando se habla de formación del actor, parece que se hablara exclusivamente del Método.

ALBERTO MIRALLES.—Estoy de acuerdo con Melendres. De hecho, propondría a los organizadores de estos debates que pensarán en la posibilidad de dedicar uno de estos coloquios al tema.

JOSE MONLEON.—De acuerdo, Alberto. Pero sería interesante que en este debate general sobre la enseñanza teatral dierais vuestra opinión sobre el tema.

ANGELA BACCAICOA.—El problema está en que cada persona no siga el Método textualmente, sino que cada cual haga su propia interpretación. La cuestión, es, por tanto, la versión que cada uno da en relación al Método.

JOSE MONLEON.—Perdóname, Angela. Pero ésa no es la cuestión. La gente se acerca al Método y lo interpreta de cien maneras diferentes. Layton seguro que difiere profundamente de Gandolfo. Pero son lecturas del Método. Y hay otros caminos, que parecían estupendos, han generado unos cuantos espectáculos y, luego, al menos en términos pedagógicos, han sido abandonados, para volver a Stanislavski, incluso corrigiéndole en algún punto.

ANGELA BACCAICOA.—Bueno, pues si

el Método es Dios, estamos en el campo de una religión. Pero si éste se plantea como un instrumento de investigación y de interpretación, siempre habrá muchos métodos a investigar y a trabajar. Después, cada director o cada actor tendrá su propia experiencia, su propio método.

JOSE MONLEON.—No, no es eso. Hay un Dios y cuarenta religiones. Pero luego surgen gentes que, a lo largo de la historia, quieren concebir el mundo sin religión. Y eso es lo que no acaba de avanzar. Lo que ha sucedido históricamente en el teatro moderno, siguiendo con la metáfora, es que hemos estado haciendo variantes sobre una misma religión. Por cierto, Stanislavski como tal, fue su propio heterodoxo. Como creador, cambió de opinión con frecuencia y uno de sus mejores discípulos no dejó de proclamar su admiración por Meyerhold, en tantas cosas fundamentales opuesto a Stanislavski. Sin embargo, hoy, en las Escuelas de Arte Dramático, encontrarás a numerosos profesores de interpretación que ofrecen sus correspondientes lecturas del Método, pero a nadie que, pongamos por caso, coja el Pequeño Organon y se ponga a trabajar a partir de él. ¿Por qué...?

ALBERTO MIRALLES.—Pepe, has tirado la bomba...

¿NO HAY OTROS CAMINOS EN LA FORMACION DEL ACTOR?

RICARDO DOMENECH.—Yo voy a ser muy breve, pero muy preciso. Verdaderamente, método para el actor sólo existe el de Stanislavski. Y al decir esto no hago más que repetir palabras del propio Grotowski cuando afirmaba: «Método, Stanislavski, y ninguno más»... Artaud no planteó un método para el actor. Brecht, por supuesto que no. Y el propio Grotowski, tampoco. Roy Hart lo que propuso fue una investigación en un campo muy específico. Es decir, lo que sí se han dado son toda una serie de investigaciones sobre aspectos muy concretos como el cuerpo, la voz, etc... pero sin alcanzar el sentido totalizador de un método. Algo que sí posee Stanislavski. Lo que sí sería interesante hoy es plantear una síntesis de todo ese cuerpo de investigaciones parciales, asumiéndolas en una perspectiva global. Y quizá eso no sea posible sino partiendo, otra vez, de Stanislavski como referente fundamental.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Por mi parte, creo que el Método es, de momento, el más codificado respecto a una tarea específica del teatro como es la del actor. En Brecht hay apuntes de método, pero más en relación

con la sociedad que referido a una práctica estricta del actor. Inspirados en Brecht han nacido importantes espectáculos con personalidad propia y, además, comportamientos actorales —tal vez no metódicos en el sentido estricto— que definen el estilo de grandes creadores europeos, como es el caso de Strehler.

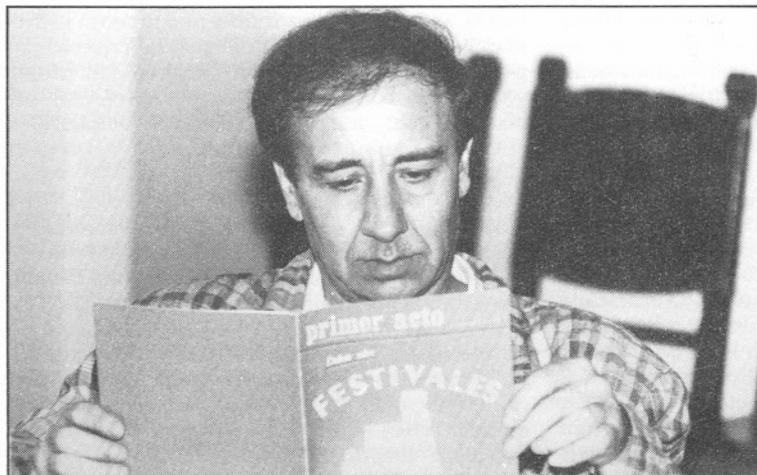
ANTONIO MALONDA.—Stanislavski es mucho Stanislavski. Como decía antes Monleón, se estuvo contradiciendo a sí mismo toda la vida. Sus últimos planteamientos sobre las acciones físicas no tienen nada que ver con sus primeras afirmaciones. El, claro, justificó estos cambios de opinión. No iba a negarse a sí mismo... Aparte de esto, quisiera decir algo. Yo he visto cómo en la práctica —que, claro, siempre está cargada de teoría— hay un punto en que todas las técnicas se tocan. ¿Cuándo Grotowski no contradice a Stanislavski? Cuando habla del concepto de acción y de evolución del personaje. También entre Grotovski, tan introspectivo, y Brecht, tan social, hay coincidencias. Las contradicciones vienen a ser entre elementos que se complementan... A mí siempre me ha costado mucho hablar de Stanislavski. Solamente lo había leído, y visto pocos espectáculos. En los últimos años, por circunstancias de mi vida que no vienen al caso, he entrado en contacto con algunas viejas glorias que estudiaron y trabajaron con él, como Popof... Pero en España hemos recibido a Stanislavski vía Latinoamérica, vía Argentina... Es decir, no hemos tenido un contacto directo con los promotores y trabajadores de Stanislavski.

ALBERTO MIRALLES.—No olvides a Layton o Strassberg...

ANTONIO MALONDA.—Pero no hay que perder de vista el hecho de que los que se fueron a América en el 17 lo hicieron porque no les interesaba nada de lo que venía después. Sin embargo, Stanislavski siguió trabajando y evolucionando en la URRS, desarrollando el Método, codificándolo y, a su vez, alterándolo.

ALBERTO MIRALLES.—Cuando dices, Antonio, que hay un punto en el que todos los métodos se tocan, está claro que ese punto es, ni más ni menos, que el del sentido común...

ANTONIO MALONDA.—Yo, como por suerte o por desgracia, soy autodidacta, he utilizado siempre aquello que, a mi modo de ver, tenía más contacto con nuestra idiosincrasia y manera de ser. Nunca me ha preocupado la capacidad de emoción que tiene el español, sino más bien la capacidad de entender lo que hace. Emotividad nos sobra a los españoles. He jugado con



«La deformación del Método actúa contra la naturaleza del teatro».

(JESUS CAMPOS)

el Método en la medida en que me ha servido. Lo mismo he hecho con otras propuestas.

JAUME MELENDRES.—Yo pienso que este cuasimonopolio de Stanislavski se debe a varias razones. Una primera es clara. Habría que hablar de su utilidad. Por un parte, plantea las cosas bajo una forma que se parece mucho a la de un método. Es decir, con minuciosidad, proponiendo una cierta progresión en el tiempo. Digamos que es la más metódica de las especulaciones. Otra de las razones de esta predominancia del «Método» se debe a que es muy gratificante para el actor, satisface en gran medida su vanidad. El actor es el centro del mundo. El director se asoma a su interior y cualquier pequeño sentimiento o emoción que haya pasado por ese interior del actor es algo muy importante... Todo gira alrededor del actor. Es tranquilizador. Por eso, los alumnos jóvenes tienden a refugiarse en el «Método» y los profesores se dejan arrastrar.

STANISLAVSKI Y EL METODO

CARLOS GANDOLFO.—El primero que estuvo en contra del Método fue el propio Stanislavski que, además, no quería que se llamara de ese modo a su propuesta. El término Método nace en realidad en Estados Unidos, no en la URSS. Stanislavski hablaba de sistema. De alguna manera tenía que llamarlo. El problema real es qué indujo a Stanislavski a realizar aquel descubrimiento. El no inventó nada. Eso es lo maravilloso. Como Freud, sólo descubrió cosas que ya estaban ahí y que nadie había visto hasta entonces. El maestro ruso estaba preocupado porque amaba al teatro y se aburría en el escenario, como les pasa a tantos actores profesionales. Desde las estrellas a los más jovencitos. En la función número ochenta ya están hartos y detes-

tan su trabajo en esa representación, comenzando a realizarlo de un modo automático. Esto fue lo que le sucedió a Stanislavski. Y se preguntó entonces cómo era posible que amando al teatro tanto, se aburriera. A partir de ahí, comenzó a realizarse una nueva serie de interrogaciones. En realidad, el método Stanislavski es el propio Stanislavski, a quien muy pocos estudian. Se analiza su «Método», pero no a él ni a su forma de trabajar. No se puede hablar del primer o del último Stanislavski. Es un error. No hubo ni primero ni último. Sólo vivió uno. Un ser humano capaz de percibir la vida constantemente, de estar en contacto permanente con ella. Stanislavski estudió a los grandes actores de su época y fue desvelando lo que ya existía. También la circulación de la sangre se descubrió un día, pero, evidentemente, la sangre ya circulaba... Stanislavski conoció a Ramasaraka gracias a un amigo y supo qué eran la relajación y la concentración. Luego viajó a París, y, a través de Rimbaud, tuvo conocimiento de la memoria emocional y la memoria sensorial. Tiempo después tomó contacto con Paulov y su teoría de los reflejos condicionados... Stanislavski estaba abierto a todo conocimiento, a la vida, al ser humano... Este es su sistema. Son los metodistas los que lo han estratificado, despedazado... fundamentalmente al servicio de la industria norteamericana. Finalmente, el Método en los EE.UU ha dado cinco o seis grandes actores: Brando, Cliff, Dean, Geraldine Page y alguno más... Pero se ha perdido la esencia. Se ha olvidado que el sistema es Stanislavski. Y, antes que nada, hay que plantearse cómo funcionó él mismo, cómo, día a día, fue incluyendo todo lo que la vida, el mundo y la ciencia le daban. Por no hacerlo, el actor ha perdido la posibilidad de recuperar su reinado. Y sigue actuando como en el siglo pasado, es decir, con la sumisión que Stanislavski combatió.

JOSE MONLEON.—Quizá, ése sea el fondo del problema. Se estudia el Método como un «corpus» que garantiza el aprendizaje de una determinada técnica, en lugar de verlo como la expresión de una investigación abierta, cuyas conclusiones resultaban continuamente alteradas por la observación y la experimentación. Se ha dicho aquí que el único método es el de Stanislavski. De ser así, habría que pensar que Stanislavski se equivocó al sistematizar con fines pedagógicos las ideas que tuvo en un momento determinado sobre el trabajo del actor. Y, por seguir con mi referencia al Pequeño Organon, sería mucho más inteligente la actitud de Brecht, quien, a través de su vasto trabajo teórico, formuló una serie de conceptos sobre el actor épico y sus técnicas de actuación sin caer, sin embargo, en la tentación de metodizarlas. Están todas las piezas para organizar una teoría y una práctica del actor muy específicas, pero nos toca a nosotros sistematizarlas, descubrir las posibles contradicciones, las evoluciones, y buscar el modo de traducirlas a una eventual relación pedagógica. Si el término Método supone la predeterminación de un camino, con sus pasos y su objetivo final, como si se tratara del Método para aprender un idioma, entonces, como decía Gandolfo, Stanislavski y el Método, son dos conceptos opuestos. Y el predominio del segundo, un hecho cuestionable. También se ha citado a Artaud. No dejó, en efecto, ningún método. Pero ¡Cuántos caminos no abrió al actor actual! ¿Cómo no pensar, por ejemplo, en los seminarios artaudianos que organizó Brook, hace años, y en su posterior incidencia en muchos montajes de Shakespeare? Ciertamente, como decía Domenech, la referencia a Stanislavski, precisamente por su carácter de investigador y observador permanente, puede establecerse, casi desde cualquier estilo o vía teatral. Pero eso no es el Método, Meyerhold, por poner un último ejemplo, siempre respetó a Stanislavski; en cambio, se mostró en repetidas ocasiones muy reticente en determinadas concreciones del Método. Habría, pues, en este punto, me parece, una lectura incorrecta del tema, una proyección más del dogmatismo, de la necesidad de contar con un catecismo.

ALBERTO MIRALLES.—Stanislavski montó a autores que eran nuevos en su época. Tal es el caso de Chejov. Representarlos hoy tiene históricamente otro significado. Y es grave que muchos no lo adviertan.

JESUS CAMPOS.—Stanislavski sistematiza la práctica teatral creando así una herramienta valiosa, siempre que como herramienta se utiliza. Otra cosa ocurre cuando, convertido en doctrina, el Método se utiliza como arma arrojada

contra todos los que no consideran oportuna su utilización.

Pero al margen de fervores y rechazos, hay un dato que yo creo objetivo, y que me parece podría apuntarse en contra de lo mucho positivo que el Método ha supuesto en la historia del teatro. El cine que necesita un tipo de actuación de gesto pequeño e interior, encuentra en las gentes del Actor's Studio a los actores que necesita; de algún modo este acercamiento al lenguaje cinematográfico se vuelve en contra de los grandes gestos teatrales, de las metáforas gestuales, que son de algún modo apartadas del mundo de la interpretación reduciendo el campo del actor a códigos naturalistas. Creo que esta deformación del Método actúa contra la naturaleza del teatro, y, bueno, tampoco es tan difícil distinguir entre un primer plano y las dieciséis filas de un patio de butacas, pero en fin, a veces, las cosas se confunden.

ANGELA BACCAICOA.—Si transformamos los textos y las herencias que tenemos, sea Freud o Stanislavski, en dioses, estaremos cayendo en un campo de repetición. No habrá nada más que hacer que repetir la doctrina. Frente a ello, hay que hablar del esfuerzo para interpretar esta herencia, dejando así muy claro que nos movemos en el campo artístico y no en el religioso. No somos repetidores, sino intérpretes, Y ahí estará la subjetividad de la lectura de cada uno.

LAS OTRAS ENSEÑANZAS TEATRALES O NO SOLO DEL ACTOR VIVE EL TEATRO

JOSE MONLEON.—Como último tema del debate habíamos planteado el abordar, en la medida que podamos, dado que el tiempo se acaba, la enseñanza teatral fuera ya de lo que es estrictamente la interpretación.

ARNOLD TARABORRELLI.—Yo quisiera decir solamente una cosa. No se puede ser un actor sin cuerpo. Es imposible. El cuerpo es el instrumento. A mí me gustaría que los directores y los propios centros dedicados a la enseñanza teatral tuvieran más consciencia de ello y le dieran la importancia que tiene. No se trataría de hacer cursillos de expresión corporal de vez en cuando. Debería ir unido al resto de las materias, impartirse todos los días. Hoy hemos estado todos sentados, hablando y hablando. Es lo que suele hacerse en las escuelas durante dos o tres años. Y es obvio que un actor que domine su cuerpo va a tenerlo todo más fácil. Es una exigencia que deben tener los directores respecto de los alumnos y éstos hacia sí mismos, como profe-

sionales. Por otro lado, cuando esta mañana hemos comenzado aquí a discutir, me vino a la cabeza la imagen de un barco en medio de una tormenta, desde el que unos jóvenes estudiantes nos gritaban socorro. Bueno, el barco está ahí todavía.

RICARDO DOMENECH.—Quisiera preguntar algo a Arnold. Conozco su trabajo desde hace años, desde su colaboración con Narros en el Español. Recuerdo aquellos ensayos...

ARNOLD TARABORRELLI.—Hace ya mucho tiempo...

RICARDO DOMENECH.—Arnold tiene a sus espaldas una larga vida profesional en la formación de actores, en el campo de la enseñanza privada. Su influencia ha sido importante... Arnold, ¿tú crees que la situación del actor español de hoy es la misma que la de hace años en lo que a formación corporal se refiere? ¿No está el actor de nuestros días mejor preparado?

ARNOLD TARABORRELLI.—Bueno, un poco. En general, el actor ya sabe que su cuerpo es importante, pero todavía persiste una especie de «pereza». La conciencia de esta importancia suele darse dos semanas antes del estreno. Entonces el actor viene y te dice «Voy a hacer un musical la semana que viene»... Es una lástima. El dominio del cuerpo es fundamental, no ya para el actor sino para cualquier ser humano. Todavía hay que luchar mucho en este sentido, aunque, claro, afortunadamente, siempre hay algunas excepciones.

LA FORMACION DE LOS TECNICOS

JOSE MONLEON.—Pasando ahora a otras áreas de la enseñanza teatral, ¿se puede aprender algo que no sea a ser actor en el campo de la pedagogía teatral española?

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Hay una frase que Grassi dijo a Strehler en una ocasión: «Es preferible ser un buen gestor que un director o un actor mediocre». Hay mucha gente que sería perfectamente válida para el teatro en espacios no necesariamente relacionados con la actuación o la creación. Hoy, dada la complejidad que ha adquirido el teatro, hay muchos campos en los que se puede trabajar y hace falta gente que lo haga, desde la iluminación hasta la producción. Son, en muchos casos, áreas nuevas, sin explotar, que en los próximos años van a ser absolutamente necesarias. Por poner un ejemplo, ahí está el plan de rehabilitación de teatros públi-

cos. Una vez concluido se van a necesitar muchas personas competentes. Seguimos todavía un poco en esa imagen tan bonita del ambiente teatral de su parte creativa. Y hay otros capítulos, fundamentales en los que también es necesaria la preparación.

ANTONIO MALONDA.—José Manuel, tú estuviste en Albacete como profesor. Como antes explicaba, allí no había, en un principio, ningún tipo de infraestructura. Y era necesario crearla, a través de la formación de temas como iluminación, programación, etc... Junto a José Manuel vinieron otros muchos técnicos para, a través de distintos cursillos y prácticas, posibilitar que los actores y los directores que fueran saliendo de la Escuela pudieran montar cosas, tuvieran su propia producción y supieran organizarse. Así, nacieron cinco o seis grupos, que iban por toda Castilla-La Mancha presentando sus propios espectáculos. Estos cursos técnicos sirvieron, por tanto, para completar la formación de los actores y, al mismo tiempo, para que éstos se fueran derivando, según sus posibilidades, hacia otros campos. Creo que es imprescindible una enseñanza en este sentido. Aunque el actor no vaya nunca, pongamos por caso, a poner luces, es importante que sepa cuál es el mundo del técnico que tiene ahí detrás. Porque, además, la ignorancia lleva casi siempre a la prepotencia y al menosprecio.

JOSE MONLEON.—Hay algo que quisiera preguntar a Gandolfo antes de que termine el debate... Carlos, ¿hasta qué punto al hacer tu trabajo teatral en España nuestro nivel técnico ha sido o no para tí un problema? ¿Cómo ha sido tu relación con el mundo de los técnicos del teatro español?

CARLOS GANDOLFO.—Francamente, yo no he tenido problemas. Cuando trabajé en «**Vernaneantes**» todo marchó bien. En Barcelona tampoco tuve ninguna dificultad. En el montaje de «**La gata...**» conté con un equipo formidable. Realmente, aquí he tenido unos técnicos que ya en Buenos Aires no hay.

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Sí, sí. En España hay buenos técnicos, pero limitándonos, sobre todo, a Madrid y Barcelona. Pero uno de los problemas que se ven desde la Administración es que no hay una generación que los sustituya...

CARLOS GANDOLFO.—Eso es cierto. Puede que no haya nuevas camadas para relevar a esos viejos y buenos técnicos con los que yo he trabajado...

JOSE MONLEON.—Quizá fuera interesante que José Manuel, hasta hace nada al frente de la dirección del Departamento Dramático del INAEM, nos comentara que se ha hecho desde el Ministerio de Cultura en este sentido...

JOSE MANUEL PEREZ AGUILAR.—Hay algo que, además de tu pregunta, quisiera comentar. Me refiero a la creación de una Comisión desde el Ministerio de Cultura para que, en combinación con el de Educación y Ciencia, facilitara el traslado de las responsabilidades y categorías de la enseñanza teatral al propio Ministerio de Cultura. En mi opinión, esto sería enormemente positivo. De momento, esta posibilidad está ahí y yo confío en que vaya para delante. Vendría a integrar, además, lo que la Administración tiene de factor revulsivo. Este no es competencia exclusiva de los creadores y la Administración lo ha demostrado en muchos momentos de la historia.

Contestando ya concretamente a lo que me preguntaba Monleón, diré que ya hay planteada una línea de actuación. En España tenemos muchos actores. Otra cosa es el nivel cualitativo, pero haberlos, los hay. Directores ya menos, pero ahí están. Pero el terreno de las técnicas relacionadas con la creación está desierto. Hace falta gente. Ya hemos dicho que en España hoy tenemos buenos técnicos, pero también estamos todos de acuerdo en que no parece haber relevo que continúe su labor. En esta medida, y con el apoyo del Ministerio de Trabajo —que aporta una serie de referencias y una ayuda económica— se están estructurando, de hecho, con el Departamento Dramático de INAEM y, en algunos casos, con entidades como el Teatro Español, unos cursos prácticos relacionados con estas especialidades... Cuando se publique este debate, ya se habrá comenzado este plan con unas prácticas de iniciación teatral en el Español. Inmediatamente después están previstos unos cursos de producción y gestión. Para el año que viene deberían comenzar los técnicos. Es interesante que sepáis que esta opción puede combinarse con cualquier otra institución, autonomía, Escuelas de Arte Dramático, etc... Quien esté interesado puede dirigirse al Departamento Dramático o a la Subsecretaría del Ministerio de Cultura, así como al Ministerio de Trabajo.

ESCENOGRAFOS Y DIRECTORES

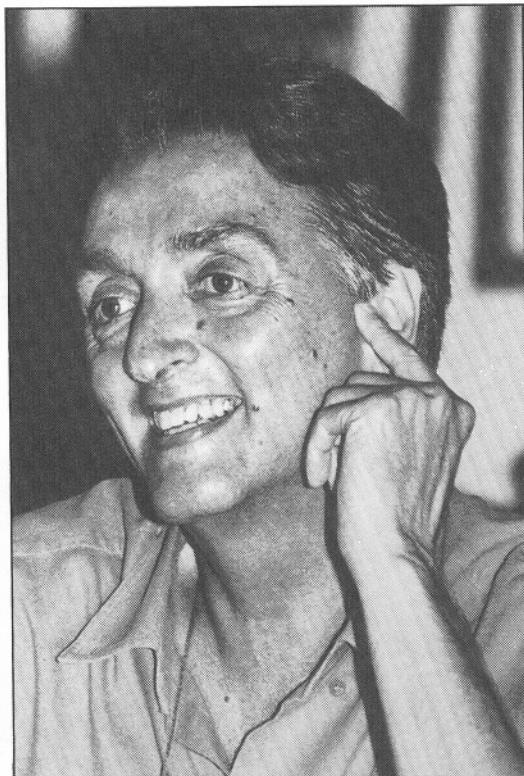
JAUME MELENDRES.—En el Instituto del Teatro hay prevista una especialidad, una carrera de tres años: escenografía. Está dirigida, más que a la técnica de escenario, a la escenografía, concebida como creación y diseño, aunque también se incluyen aspectos técnicos, como lu-

minotecnia, figurinismo, construcción y determinadas parcelas de la gestión y la producción. Hay otra especialidad, dirección...

JOSE MONLEON.—¿Está concebida también como carrera propia?

JAUME MELENDRES.—Hasta ahora era una especie de curso de iniciación de un año. Pero, desde este curso, se estructura también como carrera independiente de tres años, con todos los problemas que la dirección tiene, quizá más graves que los del propio actor. Hacer un programa para directores es algo bastante complicado. Estamos tanteando. Hasta el momento teníamos la humildad de decir «Curso de iniciación a...» ahora vamos a ver qué pasa...Lo que, desde luego, no hemos cubierto sería el área de la formación profesional del escenario...

RICARDO DOMENECH.—En la Escuela de Arte Dramático de Madrid, tenemos un curso



«Es obvio que un actor que domine su cuerpo va a tenerlo todo más fácil».

(ARNOLD TARABORRELLI)

monográfico de dirección. Todavía no se ha establecido la especialidad de escenografía, aunque nos proponemos hacerlo en un plazo relativamente breve... En cuanto a la formación técnica tampoco existe, de momento, una especialidad. Aunque, tal vez, no sea la Escuela el centro para ello. Creo que lo correcto sería articular esta formación entre las Escuelas de Arte Dramático y la enseñanza profesional. No sé muy bien en que forma, porque la Educación en España tiene unos compartimentos estancos terribles y no hay vasos comunicantes entre unos sectores y otros. Pero, no hay duda, que la verdadera preparación técnica debería contemplar ese ángulo en el que converjan, como decía, la enseñanza profesional y nuestras Escuelas. Incluyendo, además, una conexión muy directa con los teatros. Si, con frecuencia, los actores exigen una mayor preparación práctica, con más razón, aún habrá que aplicar este criterio para los técnicos. Estos deben formarse en los teatros, aunque los títulos los dé luego la Escuela, en colaboración con los centros de enseñanza profesional. Pero esto son proyectos. La realidad está en un nivel cero. No se ofrece para nada una enseñanza oficial en este sentido. Es un punto que está contemplado en las conversaciones que desde la Escuela hemos iniciado con el INAEM: cómo afrontar desde las ya citadas instituciones docentes y la práctica tea-

tral ese gravísimo problema que es una de las necesidades más perentorias del teatro en España. Verdaderamente causa rubor contemplar la manera como muchas veces se hace teatro en nuestro país.

LA FORMACION DEL AUTOR

JOSE MONLEON.—Jesús, tú has trabajado en cursos y talleres para autores...

JESUS CAMPOS.—Si, bueno; yo diría que han sido tiros al aire. En esto de la escritura teatral hay poco que enseñar y mucho que aprender. Lo que ocurre es que se trata de algo interior, es una aventura en solitario, Mira, hay cosas que no se pueden transmitir, y lo que puede enseñarse no creo que merezca mucho la pena.

JOSE MONLEON.—Pero, Jesús, ¿tú crees como autor que, en general, estos seminarios son convenientes?

JESUS CAMPOS.—No.

JOSE MONLEON.—...En nombre del Círculo de Bellas Artes y de Primer Acto, gracias a todos por vuestro interés y vuestra participación.



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

ESCUELAS DE ARTE DRAMATICO

(2)

PLANES DE ESTUDIO

Complementando el Debate, hemos incluido en esta y en la anterior separata los planes de estudio de La Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona, del Instituto del Teatro de Sevilla, de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de la Comunidad Valenciana, de la Escuela de Arte Dramático y Danza de Euzkadi, de la Escuela Municipal de Santa Cruz de la Palma, del Instituto del Teatro de Asturias y de la Escuela Provincial de Teatro de Valladolid. Obviamente, lo hemos hecho a título orientativo, a sabiendas de que existen otras escuelas o centros de enseñanza teatral. Los datos, correspondientes al curso 86/87, han sido tomados de la Guía Teatral editada por El Público.

INSTITUTO DEL TEATRO DE ASTURIAS

(GIJON)

Curso 1

- Interpretación
- Expresión corporal
- Expresión oral
- Técnica vocal
- Historia del teatro

Curso 2

- Interpretación
- Prácticas escénicas
- Expresión corporal

- Ortofonía y dicción
- Canto
- Teoría del teatro
- Análisis de textos
- Danza

Opcionales

- esgrima
- ritmo y percusión

Están previstos un tercer curso y un postgrado, aún sin especificar.

ESCUELA MUNICIPAL DE TEATRO DE SANTA CRUZ DE LA PALMA

(CANARIAS)

Curso 1

- Ortofonía
- Expresión corporal
- Interpretación
- Máscaras

Curso 2

- Ortofonía
- Expresión corporal
- Maquillaje
- Máscaras
- Historia del teatro

Curso 3

- Ortofonía
- Expresión corporal
- Interpretación
- Maquillaje
- Historia del teatro
- Dirección
- Coreografía

Curso 4

- Ortofonía
- Expresión corporal
- Interpretación
- Dirección

ESCUELA PROVINCIAL DE TEATRO

(VALLADOLID)

Curso 1

Area teórica:

Concepto de teatro
Historia del teatro
El teatro español
Arte Comunicación y hecho teatral

Area de interpretación:

(Iniciación desde diversas propuestas escénicas)

Area de expresión corporal y oral:

(Iniciación)

Area didáctica:

Improvisación, ritmo, dramatización
Marionetas, títeres, máscaras
Canto: (Iniciación)
Mimo: (Iniciación)

Curso 2

Area teórica:

Estética del teatro

Area de interpretación

Area de expresión corporal y oral

Area didáctica:

Improvisación, ritmo, dramatización
Marionetas, títeres, máscaras: (Desarrollo)

Canto

Danza-Jazz

Mimo

Curso 3

Area teórica:

Escenografía
Espacio escénico
Dramaturgia
Análisis y producción de textos

Diseño

Area de interpretación y puesta en escena:

Montaje

Area de expresión corporal y oral

Area didáctica:

Improvisación
Ritmo
Dramatización
Máscaras y muñecos
Montaje
Canto
Danza
Escenografía
Producción