

**LA VIDA QUE ME
PROMETISTE Y LA QUE ME
DAS
(El teatro y los daños colaterales)**

Vicente Genovés

(MAGISTRALES DE LA E.M.T. DE SILLA IV)

ÍNDICE

Prólogo
por Ramón Moreno

La vida que me prometiste y la que me das
por Vicente Genovés

Tras la clase, el coloquio
por Vicente Genovés

...y hablaron de teatro...
por Ramón Moreno y Vicente Genovés

El hombre que repiensa la producción teatral a caballo
por Xavier Coloma, Roberto Lisart y Jaime Pujol



Fotografía: Maque Falgás

PRÓLOGO

Desde la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA siempre hemos defendido el valor del aprendizaje, sin olvidar el objetivo último del hecho escénico, que debe tener permanentemente en cuenta al público. Y es por ello que cada año insistimos en la importancia que tiene confrontar al actor-alumno con el espectador. Es decir, calibramos el peso del proceso formativo con el resultado de ese proceso. Pero no olvidamos que somos una escuela y que defendemos esa denominación; es por ello que sustentamos nuestro trabajo en las clases que impartimos, donde asentamos nuestra manera de entender el teatro.

La actividad teatral en Valencia está felizmente alimentada por una serie de centros pedagógicos donde un amplio grupo de profesores imparten diversas disciplinas. Estos centros representan líneas de trabajo que son fruto de las inquietudes, los estilos y las tendencias de cada una de las personas que los dirigen. Son profesores que imprimen carácter a sus alumnos y que condicionan claramente la formación y los gustos de los futuros profesionales del arte escénico. Estamos en un momento de madurez de las escuelas de teatro, donde la ESAD de Valencia ha celebrado veinticinco años y los centros privados están asentados de tal manera que la ESCUELA DEL ACTOR ha cumplido diez fructíferos años, en los que ha preparado a numerosos actores y actrices que se han subido al tren del teatro, al del cine o al de la televisión, consiguiendo un grado de profesionalidad y de popularidad impensable en otra época.

La ESCUELA DEL ACTOR ha marcado tendencias y en ese sentido sus profesores han sabido transmitir a sus alumnos los diferentes caminos y las diferentes maneras de transitarlos. Son actores y actrices que reconocen su origen formativo, con una gran seguridad en sus herramientas y con el horizonte muy claro.

Vicente Genovés, uno de sus fundadores, es de ese tipo de personas observadoras y receptivas. Un hombre tranquilo que ha tocado numerosos palos y que siempre ha mantenido un punto de vista equilibrado con respecto a su trabajo y al de los demás.

La primera vez que vi a Vicente formaba parte de una animación teatral en la plaza de la Virgen de Valencia. Me llamó la atención porque

sobresalía, por su altura, del resto de actores. No olvidemos que mide un metro y noventa y tres centímetros...

Desde entonces he podido seguir su carrera y he comprobado que ha estado “presente” en todos los acontecimientos teatrales de los últimos veinticinco años. Esta “presencia” es una característica suya que siempre me ha llamado la atención.

Ha estado “presente” en lo que conocimos como TEATRO INDEPENDIENTE.

Ha estado “presente” en la transformación del antiguo Conservatorio de Declamación en la moderna ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO de Valencia, formando parte de la primera promoción de alumnos, de la cual somos compañeros.

Ha estado “presente” como actor en producciones emblemáticas del teatro valenciano como han sido *FLOR DE OTOÑO*, dirigida por Antonio Díaz Zamora, o *LA SEÑORITA DE TREVELEZ*, dirigida por John Strasberg.

Ha estado “presente” en lo que ha sido el germen de las empresas de teatro creando la compañía ACTER, con la que presenta su primera dirección de escena, *DELIRIO A DUO*. Recordemos que al mismo tiempo se fundaron compañías como La Pavana o Moma.

Ha estado “presente” en el lanzamiento de la Sala Escalante como espacio dedicado al teatro para niños, dirigiendo obras como *EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES*.

Ha estado “presente” en el desarrollo de las escuelas de teatro fundando la ESCUELA DEL ACTOR, una de las primeras escuelas privadas de la ciudad y hoy en día felizmente arraigada.

Está “presente” en la ESAD de Valencia, donde imparte clases de Interpretación.

Está “presente” en los escenarios, donde continuamente dirige y prepara nuevas producciones.

Y por todo ello, está “presente” en esta colección que intenta recoger las reflexiones y las inquietudes de una parte de nuestros destacados profesionales del teatro, principalmente de aquellos que se han significado por su dedicación a la pedagogía teatral.

RAMON MORENO, director de la “Escola Municipal de Teatre de Silla”

La vida que me prometiste y la que me das*

por

Vicente Genovés

*Clase magistral impartida el 26 de junio de 2006, con motivo de la clausura del curso 2005/2006 de la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA

“La vida que me prometiste y la que me das” es una frase de la primera función de teatro que dirigí, titulada *Delirio a Dúo*, de Eugène Ionesco, y los daños colaterales se refieren a todo lo que, desde entonces, he tenido que hacer para conseguir desarrollar mi actividad profesional. De niño, en una función escolar, actué en el teatro APOLO, hoy apartamentos del mismo nombre. Recuerdo que fue impresionante estar en el escenario y ver la tramoya de aquel teatro; me contaminé del “veneno del teatro” y empecé a participar en todas las obras del colegio o del instituto en que podía y, en vacaciones, montaba representaciones y festejos para mi familia y amigos. En los últimos cursos de bachiller entré en contacto con algunos grupos de teatro universitario. En aquel momento, en la Universidad el teatro era más un arma política que una realidad artística, pero sólo existía el teatro independiente o el teatro comercial tolerado y previamente censurado por el Régimen. Yo entré en contacto con un grupo que después de muchos intentos no consiguió nada, pero gracias a estos contactos pude ver a diversos grupos que actuaron en la Facultad y que me impactaron en aquel momento -entre ellos recuerdo al P.T.V. con la obra *LA DANZA DE LA LANZA DE PAPEL*- y decidí que yo quería hacer aquello que me había entusiasmado. En 1976 conseguí ser actor del grupo de teatro independiente L'ENTAULAT. En aquel momento las cosas eran muy diferentes. Cuando yo descubrí el teatro a través de este grupo, no fui excesivamente consciente del colectivo del cual pasaba a formar parte, entonces existía una solidaridad entre la “familia” de los teatreros que hoy en día ha desaparecido, existían ya las estructuras de lo que hoy conocemos por la profesión. La estructura consolidada por el teatro independiente era fuerte en los últimos años de la Dictadura, pero cuando llegó la democracia algunas personas de la profesión pensaron que el teatro independiente debía desaparecer para dar paso al teatro público. Así se proclamó en todas las autonomías excepto en Cataluña, donde hicieron evolucionar los grupos de teatro independiente en compañías profesionales. En 1978, cansado de dejarme la voz en la calle y de correr delante de la policía los domingos por la mañana en la plaza de la Virgen, donde hacíamos una animación infantil en valenciano que solía acabar con cargas policiales, decidí presentarme a las pruebas de acceso del nuevo plan de estudios que se ponía en marcha en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, y fui admitido. Los cuatro años de formación en la Escuela fueron duros pero muy productivos, me dotaron de una buena base que me ha sido de gran utilidad durante toda mi carrera. En el año 1982, ya acabados mis estudios en la Escuela, tuve la suerte de ser contratado como actor en el montaje de *Flor de Otoño*, dirigido por Antonio Díaz Zamora, que había sido mi profesor de interpretación durante la carrera. Pero cuando se acabó la obra se acabó también el dinero, y no hubo más remedio que salir a buscar trabajo. Después de varias tentativas fui consciente de que yo no era nadie en la

profesión y me encontraba en el inicio de mi carrera, por lo tanto necesitaba crear mi propio trabajo hasta conseguir ser contratado de nuevo. Casi de forma simultánea se había creado el teatro público, que nació con la filosofía de dar un servicio al ciudadano con una oferta cultural de la mejor calidad y que llegara a asumir aquellos proyectos que, por su envergadura, fueran difíciles de acometer por la empresa privada; con la intención, también, de potenciar a la profesión existente y futura. Se crearon las infraestructuras y las estructuras organizativas para el funcionamiento de los teatros públicos; con el paso del tiempo, las circunstancias, las decisiones acertadas o erróneas y algunas cosas más van poniendo, a cada proyecto, con mayor o menor justicia, en su lugar, y aunque podemos afirmar que el teatro público es y ha sido una apuesta por el futuro y una propuesta con futuro en la que se ha trabajado mucho, todavía queda mucho por hacer. El teatro público también tiene mucho que mejorar y muchos errores que corregir, pero también en la profesión hemos cometido graves errores, bajo mi punto de vista. De todos los desaciertos, de uno y otro lado, creo que lo más evidente es que el teatro público ha sido copiado del modelo francés y no de uno propio surgido de nuestras necesidades (el país que copia pierde dos generaciones, la que copia y la que tiene que enmendar el error de haber copiado). Este modelo de teatro público peca, a mi entender, en su origen de cierto paternalismo o proteccionismo malsano, que en este momento nos impide crecer artísticamente y ha llevado a la profesión a cometer el otro error fatal: dormirse en brazos de la Administración y delegar en ella toda la responsabilidad del estancamiento artístico, en el que hace tiempo nos encontramos. Pero como ya he dicho, yo en aquellos inicios del teatro público no tenía otra salida que generar mi propio trabajo y empezar a abrirme camino; así que me puse en contacto con otros compañeros que se encontraban en una situación similar y elaboramos un proyecto para solicitar una subvención que otorgaba la Diputación de Valencia por medio de los recientemente creados Teatros de la Diputación. El resultado fue que nos concedieron quinientas mil pesetas de aquel entonces -por cierto, ¡muchas gracias!- y dirigí *DELIRIO A DUO*, de Eugène Ionesco. Fue un parto largo y difícil (nunca he vuelto a disponer de tanto tiempo para una producción) pero el resultado debió de ser bueno porque aún sigo dirigiendo. En verdad, nunca sospeché que tenía aptitudes para dirigir; en Valencia no existe la especialidad de dirección de escena en la Escuela Superior de Arte Dramático, de hecho la escuela superior no cumple la normativa de homologación para centros de enseñanzas artísticas lo que me transmite la sensación de haber abandonado el proyecto de las enseñanzas artísticas a mitad. Como consecuencia, la mayoría de directores valencianos somos autodidactas, ya que no hemos tenido una formación reglada y pedagógicamente estructurada, carecemos de titulación y de

estudios homologados, como tales directores de escena. Todos tuvimos que iniciarnos de manera similar a la mía o en ayudantías de dirección, en cursillos impartidos por otros directores de más experiencia y arriesgando en nuestros primeros trabajos. No cuesta trabajo deducir que carecemos de una base común y una estructura sólida para poder hablar de una “dirección escénica valenciana” con propiedad. Ante la ausencia de este entorno de trabajo común, cada director ha buscado su salida individual, en muchos casos han formado su propia compañía con una estructura más parecida a una empresa familiar que a una compañía de teatro profesional y con dependencia de las subvenciones de la Administración. En otros casos han formado su propio núcleo de actores y les han dado una formación enfocada al espectáculo que tenían en proyecto, con una estructura parecida a las compañías experimentales, teatro de calle, eventos, etc. Algunos directores son contratados por compañías privadas y por los teatros públicos para proyectos puntuales, pero no podríamos decir que en nuestro país esté estructurada una carrera para los directores de escena, como ocurre en otros países europeos donde existe una progresión lógica en la carrera de un director, al que se considera como el artista motor de un proyecto. No sería descabellado para su desarrollo artístico que, si un director que comienza hace trabajos interesantes, se le programe y se le apoye; si esta progresión artística continúa, sería bueno que se le encargaran espectáculos, luego sería interesante que dirigiera una compañía estable y, por último, que afrontara la dirección de un teatro, pongo por caso. Las ideas, los proyectos necesitan personas que los realicen y estas personas son todo un equipo, coordinado por el director de escena. Pero un director de escena necesita formar un repertorio de obras que estén en su momento artístico, que le permitan expresarse como artista y no solamente cumplir una función alimenticia. Como artista siente la necesidad de realizarse con su trabajo y para ello necesita poder optar por diferentes proyectos con los que configurar una carrera atractiva.

Personalmente, no tengo la sensación de haber dirigido mi carrera, entre otras cosas porque pocas veces me he podido dar el lujo de elegir y también porque he mostrado apetito variado por los clásicos, repertorio, ópera, vanguardias, danza... No creo haberme especializado en un solo género pero sí que tengo una predilección especial por la palabra, el teatro de las ideas y de las emociones. Para mí, el texto es básico como actor, como director e incluso como espectador, aunque también he trabajado teatro gestual; los clásicos y el repertorio encierran toda la sabiduría de la interpretación. Podríamos decir que, para sobrevivir de la dirección escénica, uno de los daños colaterales es el hecho de no tener apenas capacidad de elección; aceptas casi todo lo que te ofrecen y, si no te ofrecen nada, creas tu propia necesidad de levantar un proyecto teatral. La situación actual está bastante deteriorada por la falta de una

reestructuración de la profesión. Cada compañía se plantea hacer una producción anual y el mercado no puede absorber tanta producción. Las escuelas cada año aportan más debutantes a la ya colapsada profesión, me parece que necesitamos una reforma desde la enseñanza hasta en la vida profesional. Creo que es bueno que exista un teatro público que colabore con el teatro privado para presentar a los ciudadanos una oferta de ocio de la mejor calidad. Las artes escénicas tienen una función social importante. Las artes escénicas, además de mejorar la formación democrática de los jóvenes, porque les muestra la necesidad de cooperación que existe en un grupo para poder crear una obra teatral y obtener un resultado artístico brillante sin necesidad de vencer a otro equipo, favorecen las relaciones sociales y mejoran la comunicación, ya que nos enseñan las herramientas emocionales y sociales para comunicar mensajes de persona a persona; amplían los conocimientos, puesto que nos plantean situaciones nuevas sobre las que podemos reflexionar sin necesidad de haberlas experimentado; enriquecen el lenguaje, obviamente no solo por el vocabulario, sino también porque aprendemos a utilizar el lenguaje con más precisión en la transmisión del pensamiento y de las emociones, por lo que podemos afirmar, aunque parezca el reclamo de un charlatán de feria, que las artes escénicas desarrollan el intelecto a la vez que divierten.

Desde un punto de vista económico, tanto el teatro como la danza, por no hablar del circo o de la ópera, tienen un proceso complejo y artesanal: ¡intervienen y confluyen tantas profesiones diferentes para la producción de un espectáculo! Artistas, creativos y técnicos son el motor que pone en marcha la maquinaria, pero también interviene el personal de producción, distribución, publicidad, personal de sala: taquilleros, porteros, aposentadores, constructores de decorados, transportistas y un largo etc. Todos estos recursos están destinados a un único fin, que es dar un servicio cultural de calidad al ciudadano, que satisfaga una parte de la necesidad de entretenimiento, en el sentido inteligente, que sentimos.

En nuestra sociedad cada día hay más opciones de ocio a nuestro alcance y la cultura compite con las nuevas opciones que han ido naciendo; jamás en la historia el teatro, la danza y en general las artes fueron espectáculos de masas. Era el circo el que arrastraba a las masas en época del Imperio romano. Ahora tenemos otros circos, no hay más que encender la televisión y recorrer las cadenas televisivas para darse cuenta de que el circo de las lágrimas de los programas del corazón, el circo de los programas de desgracias, crímenes y accidentes -que tanto me recuerda al viejo, morboso, y ya desaparecido periódico llamado *EL CASO*- son unos implacables competidores para los espectáculos en vivo y en directo. Las opciones de ocio y entretenimiento son cada vez más variadas. Los museos, los conciertos, el teatro y la danza tienen su público pero no son espectáculos de masas; no lo fueron nunca, pero su existencia es

incuestionable. La madurez emocional e intelectual del ser humano es incompleta sin una parte artística. El ser humano necesita expresar y compartir sus emociones y sus sentimientos para desarrollarse plenamente, esta es una de las razones por las que la danza y el teatro han acompañado a la humanidad desde antes del esplendor de la cultura griega hasta el siglo XXI. Las artes escénicas cumplen una función social importante en el mundo actual como lo hacían en la Antigüedad. Aunque nos parezca que las nuevas tecnologías vayan a desplazar a las viejas artes, hace veintiún siglos que esto sucede, pero las artes escénicas siguen vivas y gracias al impulso de la profesión y de las administraciones, ha habido un crecimiento en los últimos años, que ha supuesto un gran esfuerzo por parte de todos. En la actualidad, tal vez estemos ante una crisis de crecimiento, como tantas hemos superado en el pasado, pero para superarla ahora, tenemos que colaborar en la creación de un modelo propio, que dinamice y actualice las estructuras de producción, distribución y exportación de las producciones escénicas. La profesión valenciana es rica en potencial artístico, muchos artistas valencianos trabajamos fuera de nuestra comunidad, pero no todos optan por afincarse en otra ciudad y no todos tienen el mismo concepto ni la misma necesidad de éxito; los parámetros del éxito hoy en día son muy diferentes a hace algunos años, parece que el modelo ha seguir que nos inculcan por la televisión es el del éxito fácil y el dinero rápido.

Cuando uno elige una profesión tan sugestiva como la de artista, piensa en interpretar grandes papeles, en dirigir exitosos montajes y en todos los sueños que uno tiene necesidad de realizar, cuando se quiere ser un artista de verdad. Después, el paso del tiempo, las circunstancias, las decisiones acertadas o erróneas y algunas cosas más van poniendo a cada uno, con mayor o menor justicia, en su lugar. La vida que nos prometía el teatro era dura, pero confiábamos en que venceríamos todos los impedimentos y finalmente sería satisfactoria; ahora vemos la vida que nos da y nos preguntamos si realmente estamos satisfechos. Ahora, quizá con cierta frustración, nos miramos unos a otros y buscamos a los culpables de esta situación. Los daños colaterales son que hablamos más de problemas de economía y política que de cuestiones artísticas y organizativas, estamos crispados, si alguien piensa de manera distinta, empiezan las suspicacias y los cotilleos, los grupos de presión. No creo que la comunicación entre los profesionales de las artes escénicas sea todo lo buena que sería deseable. Tal vez la precariedad en el trabajo fomenta la envidia y la insolidaridad. El discurso que realmente debería interesar a los profesionales es hablar de problemas artísticos, de procesos creativos, de cómo partiendo de una concepción clara y abierta, a todos los cambios posibles de la propuesta de espectáculo, ser capaz de conseguir una atmósfera de trabajo creativo en libertad, pero con respeto y ética profesional. El problema está en que las

estructuras organizativas que se crearon hace años necesitan renovarse por otras más dinámicas y actuales, que se adapten a la realidad que vivimos y, en estos cambios, algunas personas sienten amenazados sus intereses. Necesitamos un modelo nuevo que atienda a las necesidades de los espectadores, de la profesión y de la Administración, que ratifique o replantee el concepto de teatro público actual frente al teatro privado, que potencie una relación normalizada e independiente entre la profesión y la Administración, que sea más solidario y que cree más empleo. La creación de un nuevo modelo de teatros públicos, que potencie la profesión y el nacimiento de nuevos públicos en colaboración con el teatro privado, es una necesidad para el crecimiento de las artes escénicas en un país desarrollado como el nuestro. En esta evolución todos tenemos que hacer un esfuerzo por asumir nuestra responsabilidad por encima de nuestros intereses particulares. Necesitamos mirar por el interés de toda la profesión, con visión de futuro. Necesitamos aclarar nuestros asuntos particulares dentro de la profesión, lavar los trapos sucios en casa, como diríamos coloquialmente. Afortunadamente, la profesión está bastante unida pero no todos pensamos igual sobre el rumbo que deben tomar las cosas en el futuro. También entre productoras y actores se producen conflictos, seguramente no todos estaremos de acuerdo en cómo se podría organizar la profesión en lo sucesivo, pero discrepar es un derecho, no pasa nada, incluso yo diría que la discrepancia enriquece. Tal vez nos convendría cambiar de estrategia y arreglar la profesión entre los profesionales, que somos quienes vivimos por y para esto, al fin y al cabo si no hacemos algo acabaremos por hundir la profesión nosotros mismos. ¡La política! Otro daño colateral. Antes que enfrentarnos a una crisis aireando nuestras intimidades profesionales en público, enfrentarse con la Administración y dar pie a una situación caótica, es preferible asumir como daño colateral, que para poder hacer teatro hay que hacer una política teatral con sentido común. Tengo la sensación de que todo en la profesión está a medio hacer, parece que se copió el modelo francés, pero sin el presupuesto suficiente para ponerlo en marcha al cien por cien; con el paso del tiempo las decisiones acertadas o erróneas han provocado que ahora nos hallemos en una situación de colapso en la profesión que resulta desfavorable para todos. Las escuelas de arte dramático proliferan sin control, puesto que no se pide titulación para abrir una academia de arte dramático, por lo tanto cada año hay promociones nuevas de actores debutantes en la profesión, sin contar con los intrusos que acceden a la profesión por generación espontánea y sin ninguna formación. Las compañías y productoras absorben cada temporada un núcleo limitado de profesionales para sus proyectos, que cada temporada presentan a la Administración para obtener subvenciones; los proyectos que logran una subvención y se realizan son tantos y de tan similares características, que el mercado está saturado;

resumiendo, cada vez somos más, cada vez más gente cree tener derecho a una subvención y cada vez el mercado está más saturado, además de que, en el mayor número de casos, el problema de las producciones es que apenas las ve nadie, no se aplica el marketing a las artes escénicas y hoy día lo que no se ve, no existe. Creo que necesitamos reflexionar y diseñar estrategias de mercado para poder captar la atención del público con mayor facilidad y dar a conocer nuestro trabajo. Necesitamos replantearnos la profesión desde la base, porque los conservatorios se han quedado muy anticuados pedagógica y artísticamente, quizá sea por el concepto con el que se crearon, de conservar el arte en lugar de desarrollarlo. Tenemos muy abandonados a los clásicos y el repertorio y esto es un error que debemos corregir sin tardanza; el repertorio y los clásicos se ven relegados a un segundo lugar, parece que estén afectados de alguna enfermedad contagiosa, casi nadie se les acerca, salvo para hacer versiones más o menos afortunadas.

Si es cierto que VALENCIA sigue siendo la tercera capital cultural dentro del territorio nacional, tenemos que seguir trabajando por encima de nuestros intereses personales, para dotar de contenido real todos los continentes que se están construyendo y rehabilitando en las ciudades y pueblos de nuestra comunidad. Para vertebrar la profesión valenciana y captar más público tenemos que buscar una fórmula propia de creación artística, nuevos cauces para conectar con nuevos públicos.

Si es cierto que seguimos siendo la tercera capital cultural, necesitamos dar a conocer nuestro trabajo a los ciudadanos, desde Vinaroz hasta Orihuela, y desde la costa hasta el interior. ¿De qué nos sirve todo el esfuerzo y los recursos destinados a crear arte, si no lo damos a conocer a todo el público?

El teatro y la danza son nómadas desde su nacimiento, desde siempre fueron itinerantes y tenemos que desarrollar esta característica para que las artes cumplan con el cometido de actuar de embajadores llevando a todos los lugares el mensaje de las artes.

Es preciso optimizar los recursos actuales y renovar las estructuras, para agilizar los procesos de trabajo, poder rentabilizar el esfuerzo financiero y los recursos humanos empleados en la cultura en los últimos años, con el objeto de poder seguir creciendo. Podría haber más trabajo para los directores de escena y los actores si se creara un modelo de funcionamiento más abierto y dinámico, que facilitara la salida de nuestro trabajo a Europa.

Si es cierto que Valencia sigue siendo la tercera capital cultural, necesitamos que Alicante y Castellón participen de este puesto, y que la Comunidad tenga a las tres capitales como marco de referencia para poder vertebrarla con una cultura común, que claramente nos haga sentir que Castellón, Valencia y Alicante formamos parte de una misma realidad

socio-cultural. Solo trabajando unidos, por encima de nuestras pequeñas diferencias, sentiremos de manera indudable que somos un mismo pueblo. En este cometido, la cultura tiene un papel importante como vehículo de transmisión de la lengua, de los valores sociales y humanos, de ideas, como método de reflexión ante los grandes enigmas de la humanidad, como seña de identidad mediante una estética propia, como elemento que reafirma una filosofía y una manera de sentir y entender la vida que configuran el carácter de un pueblo. Ser original significa, etimológicamente, volver al origen. En este momento que nos toca vivir, es importante que volvamos a las fuentes para intentar renovarnos artísticamente. La verdadera crisis que atravesamos no es tanto económica como de ideas e incluso de valores. Existe la creencia, en algunos sectores, de que el problema consiste en cómo se reparte el pastel. Yo opino que el pastel no hay que repartirlo, sino venderlo a buen precio para comprar más materia prima y poder hacer más pasteles; seguramente nunca habrá para todos, pero por lo menos estaremos más cerca de cumplir con el derecho que todo ser humano tiene a vivir dignamente de su trabajo. La competencia cada día es mayor, como ya hemos dicho, necesitamos transmitir al público la percepción de que el dinero que cuesta una entrada de un espectáculo es un dinero bien gastado porque a cambio obtiene satisfacción. Obtiene satisfacción intelectual, estética, sensorial, acústica, emocional. Cambiar dinero por satisfacción es un buen trato. El público opta por otras alternativas porque espera satisfacer sus expectativas de diversión y entretenimiento. Atraer a nuevos públicos supone también estudiar qué es lo que a este público potencial le interesa, en qué tipo de espectáculos desea emplear su tiempo y su dinero.

Cuando veo a los actores y actrices que fueron mis alumnos trabajando en teatro, cine o TV, siento una gran satisfacción, me siento orgulloso de haber sido su profesor y haber contribuido en algo a su desarrollo artístico. Pero también me hace reflexionar sobre su futuro y el de toda la profesión; también repasas sobre tu metodología y analizas los procesos, es sorprendente lo selectiva que es esta profesión y lo impredecible. Resulta frecuente que alumnos que durante sus estudios no superaban el aprobado, en la vida profesional tengan un despegue brillante al inicio de su carrera y, por el contrario, alumnos de sobresaliente suelen tener despegues más tímidos. Parece como si hubiera una especie de actores y actrices que disfrutan más de las clases y otros que son más de escenario. Un famoso director me decía en cierta ocasión que existen actores solo de *casting*; son aquellos que hacen unas pruebas excelentes pero una vez firmado el contrato, ya no vuelves a ver su talento en todo el tiempo del proceso creativo. Cuando coincido en un rodaje o dirijo a algún actor o actriz al que he dado clases, siento placer porque es como finalizar la tarea, hablamos el mismo lenguaje, nos entendemos con fluidez, tenemos

un trato agradable, educado y profesional. Es todo lo que se le puede pedir a un artista, además de su talento.

Después de diez años en el proyecto pedagógico de la ESCUELA DEL ACTOR, he visto nacer para la escena a muchos actores y actrices que hoy forman parte de la profesión en activo, que se les puede ver en televisión, teatros y cines. En ocasiones pienso en si aquel alumno o alumna que un buen día entró por la puerta con el sueño de ser un buen interprete, al hacer balance y mirar hacia atrás, sentirá que se ha realizado o no su sueño, y siento cierta responsabilidad en su futuro porque, en parte, yo le ayudé a entrar en la profesión. Son ya muchos los alumnos y alumnas a los que he dado clase, me preocupa su futuro, por eso cuando entro en el aula intento establecer un clima agradable de trabajo, pero establezco las leyes no escritas del teatro para que el aula se asemeje lo más posible al escenario. Trato de que el alumno aprenda la técnica y la ética de nuestro oficio, pretendo transmitirle una metodología de trabajo que abra su mente y que le ayude a aprender nuevas metodologías que le enriquezcan como artista, predico el mestizaje, no creo en “gurús” de la interpretación ni en vendedores de humo con escándalos y excentricidades para llamar la atención y hablo de política en clase, claro que sí, como una cosa más de la vida y de la escena, pero también hablo con los alumnos de política teatral y de ética profesional para que se planteen cuál ha de ser su actitud ante la profesión y qué profesión se van a encontrar delante cuando empiecen a ejercer su oficio. Pretendo proteger y prestigiar mi profesión ante los alumnos y que aprendan los buenos hábitos de la profesión, que los malos ya los aprenderán solos, y prevenirles sobre los errores más comunes de los debutantes en sus primeros pasos. Por eso en la ESAC fuimos los primeros y tuvimos claro desde el inicio que la carta de presentación de nuestras promociones tenía que ser una producción modesta donde destacaran sus dotes artísticas y no los medios técnicos, nuestro objetivo es que nuestros alumnos no se vean obligados a arriesgarse para poder hacer su primera obra de teatro, como tuvimos que hacer nosotros. Con una puesta en escena en la que procederemos del modo habitual en el mundo profesional, es decir, iniciando el proceso por el trabajo de mesa, secuenciando y analizando toda la obra. A continuación, procediendo a las lecturas en sus diferentes niveles: informativas, comprensivas, expresivas y de búsqueda o investigación.

Como segundo paso, iniciaremos las improvisaciones tanto sobre la situación como sobre el personaje. Después investigaremos sobre los estados emocionales que precisaremos utilizar en las diferentes escenas. Si el texto así lo requiere por su nivel literario o poético, realizaremos un trabajo específico de estilo, para incorporarlo al ensayo con el resto de materiales actorales ya trabajados.

Una vez cubierto este proceso, iniciamos el borrador de la puesta en escena, distribuyendo los desplazamientos, las entradas y mutis de los actores entre cajas a grosso modo, dando libertad al reparto para sugerir, investigar y probar diferentes alternativas; seguiremos con este proceso hasta tener un borrador completo de toda la obra. Acto seguido, iniciaremos el trabajo pormenorizado sobre cada escena tratando de ordenar, codificar y fijar tanto la línea de acción como el recorrido emocional de los personajes, así como las relaciones entre ellos, y también revisaremos el borrador que elaboramos anteriormente de los desplazamientos y las entradas en escena, así como los mutis.

Cuando concluyamos este trabajo pormenorizado sobre las escenas, procederemos a unirlos de manera hilvanada para poder hacer un primer pase completo y detectar los problemas de ritmo que puedan surgir en el conjunto de la obra.

Después de este primer pase, volveremos a revisar las escenas atendiendo primero a los problemas que hemos encontrado y tratando de subsanarlos, y profundizando en los detalles para dar el acabado final. Cuando alcancemos un nivel interpretativo satisfactorio, mecanizaremos mediante pases completos la obra y trataremos de que el ritmo vaya aflorando, antes de incorporar los restantes elementos. Al tratarse de una producción con actores noveles, conviene incorporar el vestuario, la utilería, la escenografía y la música, si la hubiere, de manera paulatina, a la vez que se explica la relación con el regidor y los demás técnicos y las leyes no escritas del teatro. Por último, durante los ensayos generales, conviene que asista público en pequeños grupos, y que sea conocido por los alumnos, para evitar que el día del estreno los nervios jueguen una mala pasada a estos futuros actores. Después del estreno, si todo ha ido como cabe esperar, podremos decir que los alumnos se han convertido en actores y actrices noveles, pero conviene recordarles que deben amar el arte que hay en ellos, y no a ellos en el arte, y que no olviden nunca que un actor cuesta mucho de formar y muy poco de malograr. Yo les deseo que se sientan plenamente realizados en su trabajo como, afortunadamente, me siento yo, y les recuerdo aquellos versos de Machado que dicen:

“Saber esperar, aguarda que la marea fluya
así en la costa un barco sin que al partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa”.

Tras la clase, el coloquio*

por

Vicente Genovés

*Transcripción del coloquio que mantuvo Vicente Genovés con el público asistente a la clase magistral impartida en la “Escola Municipal de Teatre de Silla” el 26 de junio de 2006

PÚBLICO. Hace unos días acabamos los estudios de arte dramático...

VICENTE GENOVÉS. Enhorabuena.

P. Gracias. ¿Deberíamos plantearnos un espectáculo que tenga cabida en el mercado profesional como carta de presentación de nuestra promoción?

V. G. Creo que sería conveniente, siempre y cuando se sepa estructurar. Pero creo que la profesión no está preparada para esto. Cuando sales de la escuela eres un actor novel, no eres un actor profesional. Si haces un montaje con tus compañeros de clase, no estás haciendo un trabajo realmente profesional, que cumpla con los requisitos necesarios para entrar en los circuitos profesionales, puede haber una competencia desleal y no es bueno para el “mercado” teatral. Se puede entrar en el circuito profesional pero con unos mínimos precios y una máxima calidad.

P. Pero nos hacen falta, al salir de las escuelas, oportunidades para poder iniciar nuestras carreras...

V. G. Totalmente. Es lo que antes se llamaba el meritoriaje y que, creo yo, jamás debería haber desaparecido. Lo lógico es acabar en una escuela de arte dramático, hacer el meritoriaje en varias producciones y, a partir de ahí, seguro que te haces un “profesional de tomo y lomo”. Nada más acabar la carrera no eres un profesional sino que eres, como en todas las carreras, un principiante y debes empezar haciendo papeles cortos en teatro o en cine hasta que se aprende. No se puede pasar, en la mayoría de los casos, de la escuela al protagonismo, que es lo que quieren muchos. El problema es que no existe ese tiempo de enlace para ir adquiriendo experiencia. No existe porque hay poco trabajo. No estamos preparados para que este enlace suceda. El salto a las tablas se produce o bien financiándose uno su propio arte o porque te cae la lotería, no hay una transición lógica. Falta un modelo estructurado, como en el caso de Francia -con el cual no estoy de acuerdo-, en el que el actor sale del conservatorio y pasa directamente a una compañía profesional. Aquí sales de la escuela y, ¿dónde vas? Puedes llamar a la puerta de los *castings* -como hacía yo- o juntarte con otros, pedir una subvención o un préstamo y financiar tu propio arte. Pero no está estructurado. Es difícil que uno pueda orientar su carrera hacia algún lado.

P. Has apuntado que hacen falta nuevas formas de teatro público y privado... Podrías profundizar un poquito en esta idea.

V. G. Cuando se crearon los teatros públicos se hicieron porque en ese momento eran necesarios, pero ahora necesitaríamos una fórmula mixta entre teatro público y teatro privado. Las compañías privadas no deben actuar con vocación de teatro público, son compañías subvencionadas que deberían tener una economía tan saneada como la de las compañías catalanas, las cuales, en su mayoría, pueden autofinanciar sus proyectos. Considero que una compañía que depende de las subvenciones deja de ser una compañía privada. Deberíamos trabajar para que la Administración ayude a las compañías cuando tengan un proyecto grande que no puedan asumir en su totalidad, y desterrar la idea de subvención perpetua, porque creo que es malo para todos. El teatro público no debería hacer montajes pequeños porque esto es lo que puede hacer el privado; debería hacer montajes grandes, que den trabajo a mucha gente y con un gran despliegue de medios técnicos, que es lo que el privado no puede asumir. En este momento hay una evidente competencia desleal entre el teatro público y el teatro privado. Esto no puede ser bueno para nadie. Acabaremos provocando el hundimiento de ambos sectores y lo que se debe hacer es colaborar, no competir. No se puede ver al teatro público como un enemigo del teatro privado, sino que tenemos que ser sus aliados. También es justo destacar que estamos vendidos a lo que la Administración quiera y, por ello, tenemos que abrirnos a otros mercados.

P. También has mencionado la necesidad de hablar de cuestiones artísticas y no de cuestiones económicas. En este sentido, ¿crees que nos hace falta buscar propuestas artísticas diferentes para diferentes tipos de público?

V. G. El hecho de que haya públicos distintos para diferentes tipos de teatro a mí me parece estupendo. Las discusiones deberían ser de: a ver quién es el que mejor dice a Lope o a Espronceda, en lugar de hablar de subvenciones y otras discusiones absurdas. ¿Qué es lo que nosotros vendemos? En este momento en el que hay tantas ofertas, lo que nos interesa vender es la percepción de que el público, cuando se gasta el dinero en una entrada para un espectáculo en directo, está comprando satisfacción. Cambiar satisfacción por dinero es un buen negocio. No cabe duda que en cualquier tipo de ocio lo que se busca es obtener un beneficio del tipo que sea a cambio de dinero. En el caso de las artes escénicas la satisfacción que podemos ofrecer puede ser de muchos tipos: visual, acústica, intelectual...

P. En el libro *Verdadero y falso*, de David Mamet, se afirma, entre otras cosas, que el actor no debe interpretar o preparar un personaje sino que debe serlo y debe vivirlo, devaluando el trabajo de los pedagogos y

el de las escuelas de formación teatral. Como profesor de interpretación ¿qué opinión te merece?

V. G. El libro me pareció muy interesante y frecuentemente lo recomiendo a mis alumnos, porque yo creo que no hay nada peor que creer en los “gurús”. A mí me parece muy bien que David Mamet sea tan corrosivo y quiera arremeter contra el llamado “método”, no es el único que lo hace. Cuando creamos la Escuela del Actor, la gente nos decía que habíamos hecho lo más difícil: juntar a un grupo muy diferente de profesionales de las artes escénicas, hacer un plan pedagógico y estructurarlo. Todas las metodologías son buenas, y lo que nosotros tratamos de transmitir a nuestros alumnos es que crean en el mestizaje. No hay nada mejor que mezclar conceptos en un mismo proyecto. Mamet no es original, vuelve a plantear el discurso de si debe el actor sentir o solamente pensar. Me parece bien que se cuestionen todas las metodologías pero, al fin y al cabo, nadie ha conseguido superar todavía las teorías de Stanislavski, Grotowski o Brecht. ¿Qué pretende construir David Mamet? Arremeter contra algo es muy fácil, en cambio, construir es lo complicado. En su próximo libro que me explique su método, porque yo, a lo mejor, lo aplico también.

P. Te hemos oído comentar que te gustaría que existieran dos públicos: uno para el teatro marginal o “alternativo” y otro para el teatro digamos... de “repertorio”. Incluso has dicho que estaría bien que se establecieran enfrentamientos creativos entre ambos tipos de teatro. Yo creo que a los que nos gusta el teatro, nos gusta el teatro y punto. Y por lo que decías anteriormente, el problema no está en el tamaño de la producción, el problema está en el riesgo del texto, de la dirección, de la interpretación... Yo no creo que el problema del teatro sea el tamaño sino de “cómo se distribuye el pastel”.

V. G. La verdad es que el problema de la “distribución del pastel” empieza a ser asfixiante, y es debido a la gran cantidad de gente que está apareciendo en la profesión. Cualquiera puede ser actor o director en esta profesión y, cabe recordar, que hay una escuela -pagada entre todos los valencianos- que ofrece una licenciatura, como hay otras escuelas privadas que ofrecen cuatro años de estudios... Pero aquí se levanta uno y dice que sabe actuar y no pasa nada. Eso en el sector médico sería, incluso, punible: hay gente en la cárcel por ejercer la medicina sin título. Si aquí todo el mundo puede ser actor, ¿para qué necesitamos la licenciatura? Desde luego algo no funciona bien. O completamos el proyecto o lo rompemos, pero así, a medias, no sirve de mucho. Sirve para crear falsas expectativas: “todos los años salen veinticinco licenciados en Arte Dramático”. Muy bien, ¿cuántos trabajan en la profesión? Esta es la cuestión. Lo que desde la

Escuela del Actor consideramos un éxito es que de cada promoción que sacamos a la calle tenemos a mucha gente trabajando en activo. Eso es lo que nos hace pensar que hemos acertado con nuestro proyecto pedagógico. Creo que debemos prestigiar y proteger la profesión para que no se llene de intrusismo. Queda mucho por hacer y, al igual que las generaciones anteriores, hace falta que los que llegan ahora se pongan a organizar las cosas con un poco de sentido común y con criterios claros.

P. Me gustaría remarcar las palabras que has dicho al final de la clase magistral: “Un actor cuesta mucho de formar y muy poco de malograr”.

V. G. Un mal trabajo te cuesta diez buenos trabajos poderlo superar. Yo, desgraciadamente, pasé por esa experiencia. A veces aceptas cosas porque necesitas comer, y eso está bien, pero puedes salir un poco malparado. Cuando uno se plantea su carrera marcando lo que quiere hacer y eligiendo bien la calidad de sus proyectos debe pensarse mucho a qué dice sí y a qué dice no. Y aún con estas medidas de precaución, uno se puede equivocar. Si no aplicas un criterio y dices que sí a todo, porque buscas fama y dinero, pues atente a las consecuencias... Cada uno elige el tipo de actor o de artista que quiere ser. Hay directores que se decantan por el escándalo -que es lo que vende- y, en cambio, otros se decantan por investigar... Bien, todas las opciones son buenas.

P. Has utilizado la palabra criterio y también la palabra mestizaje. ¿No crees que ese mestizaje debería estar unido a algún criterio? En los primeros años de la Escuela Superior de Arte Dramático había alguien que proponía un criterio particular, se enseñaban unas ideas básicas que estaban muy claras, estoy hablando de la formación, ¿no crees que se debería hacer algo para que los alumnos salieran, por lo menos, con algún criterio definido?

V. G. En una escuela es interesante que haya unos parámetros y que se establezcan unos criterios a seguir, aunque luego se respete la libertad de cátedra. Pero yo creo que la obligación de las escuelas es enseñarle al alumno tantas metodologías como sea posible. A mí lo que me gusta es fomentar el trabajo en libertad: cuantas más opciones tiene el alumno de escoger, más libre es. Si tiene varias metodologías a su disposición siempre podrá encontrar algún recurso. Al fin y al cabo, cuando estás en un escenario, o delante de una cámara, al personaje lo pillas por donde puedes, pero lo importante es pillarlo. Luego ya veremos si me puedo meter más en la piel del personaje o aplicar diferentes técnicas en momentos distintos. El personaje no está construido como un bloque de granito, si no que puedes

construir cada parte de él de una manera distinta. No es necesario cerrarse en una cosa. Ahora bien, lo que yo creo que sí que es necesario es que no haya contradicciones profundas en el criterio pedagógico. Lo que no puede suceder es que, como sucede muy frecuentemente, se descalifique a los demás para asegurarse el éxito propio. Yo quiero ser el mejor entre los mejores, no entre la mierda.

P. Como alumnos se nos ha abierto un abanico de posibilidades donde podemos buscar para encontrar la respuesta a cómo ser un buen profesional. Pero nos falta práctica y eso nos hace ir muy perdidos.

V. G. Lo de las prácticas lo considero fundamental y veo interesante que seáis conscientes de ello. Por desgracia, he hecho *castings* a alumnos de la Escuela “oficial” que lo primero que me han dicho es “Yo me voy a ir de la Escuela porque no aprendo nada”. Y claro, lo primero que pienso es “A este no lo cojo”, porque a ver a quién se le ocurre hablar mal de un proceso formativo cuando te das cuenta que quien te lo dice no sabe ni siquiera leer. Esta prepotencia que se siembra de “Yo no se nada, pero... ¡esto es una mierda!” ya está llegando a unas cotas inaguantables. Creo que en una escuela se puede no aprender lo que tienes que hacer; pero sí que se aprende lo que no tienes que hacer nunca. Nosotros, los profesores, debemos dar una formación técnica y ética: ser puntual, ser ordenado, respetar a los demás, apuntarse las cosas, saberse el texto, saber cómo comportarte en un rodaje o en un ensayo... Toda una serie de cosas que son imprescindibles y que, muchas veces, no se transmiten desde las escuelas.

P. ¿Hay alguna clave que explique por qué hay tantos alumnos de la Escuela del Actor que han conseguido trabajar profesionalmente en cine, teatro y televisión y cuáles son las virtudes que justifican este hecho?

V. G. En la Escuela del Actor, intentamos que los alumnos pasen, cada año, por diferentes profesores. Todos los profesores estamos en activo y, con esto, conseguimos transmitir directamente nuestras propias experiencias. A nosotros se nos nota la actividad y mostramos al alumno lo que significa la vida itinerante del profesional, no es como el profesor que se dedica expresamente a enseñar y que no tiene vida profesional. Por otra parte, está la formación ética. Si nuestros alumnos siguen trabajando es porque han demostrado el comportamiento ético de un profesional. Y por último, en la Escuela del Actor no les ponemos ninguna pega para que vayan a hacer *castings*, ni a que empiecen a hacer trabajos profesionales, al contrario, lo valoramos, y el hecho de faltar a clase por haber tenido una actuación de teatro no es punible. Nosotros no les ponemos obstáculos para

que se adentren en la vida profesional e incluso les procuramos oportunidades en ella. Es lo que hace que el alumno no se quede esperando a que lo llamen sino que tiene que mostrarse, venderse y poseer una marca personal que le identifique. En mi caso, mi marca es Vicente Genovés, que se dedica básicamente a tres cosas: impartir clases, dirigir espectáculos y actuar. Esto es lo que vendo: “contrátenme porque van a quedar ustedes satisfechos”. Eso es el mercado, eso es la vida laboral. Esto, en muy pocas clases se le explica al alumno. Pero nosotros, en la Escuela del Actor, es una de las primeras cosas que planteamos. “Esto es así y si no te gusta búscate otra profesión, porque ésta es muy selectiva...”.

...y hablaron de teatro...*

por

Ramón Moreno y Vicente Genovés

**Esta conversación se produjo el día 3 de abril de 2007 y fue grabada y transcrita por Sam Baixauli.*



Fotografia: Vicente Carbonell

Ramón Moreno y Vicente Genovés se encontraron tiempo después y hablaron de teatro...

RAMÓN MORENO. He de avisarte que intuyo esta conversación llena de preguntas. Y, a raíz de tu clase magistral, donde hablas de política y defiendes la política, es inevitable empezar preguntándote, ¿qué es exactamente para ti la política?

VICENTE GENOVÉS. La política es como la producción teatral, lo es todo y lo abarca todo. Hablo de política en un sentido filosófico porque, como decía el poeta Vicente Andrés Estellés: “sóc un home de bé que mai ha sigut de cap partit”. La política es una necesidad colateral para poder hacer teatro en las circunstancias actuales. Yo creo que todos hacemos política, aunque sea de manera inconsciente. En el aula, en la calle... Todos sentimos y tenemos la obligación de hacer política... Hablo en sentido filosófico, claro, no de partidos.

R. M. ¿Se puede hacer política sin ideología?

V. G. Se puede, pero no parece recomendable. Daña seriamente la salud hacer política sin ideología. Creo que hay que tener una ideología para tener una política sana. Por otra parte, un profesional de la política que solo se plantea hacer política, supongo que sí, que podrá hacer política sin ideología. Yo personalmente, cuando hago política en el aula, en el escenario o como ciudadano, lo hago desde un punto de vista y desde un posicionamiento ideológico particular. Aunque yo no me encasillaría en ninguna filosofía, pensamiento o partido político determinado... Lo cual no quiere decir que no tenga una visión personal del mundo o una manera de pensar propia.

R. M. Tus inicios teatrales son de compromiso político, en una época de transición, te comprometiste con el teatro independiente y, en el plano político, con la izquierda. Sin embargo, hay un espectáculo tuyo, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, que fue el espectáculo emblema en la primera etapa del gobierno de la derecha y, ahora mismo, eres asesor artístico de Inmaculada Gil Lázaro, nombrada por el Partido Popular directora de Teatros de la Generalitat. Trabajando en el teatro institucional, ¿se puede desvincular la creación artística de los partidos políticos?

V. G. Yo creo que está absolutamente desvinculada. El hecho de que me pague el PSOE o el PP a mí me resulta exactamente igual. Yo hago el

mismo trabajo, como he hecho siempre... Cuando nos pagaba un bolo un ayuntamiento franquista no por ello éramos partidarios de Franco, y sin embargo te daba el dinero un señor que representaba al Régimen y nosotros hacíamos la misma función de siempre. Por eso mismo, reitero que porque te pague un determinado partido político no significa que seas de esa ideología, simplemente a ellos les interesa tu trabajo y a ti te interesa trabajar. Yo he trabajado con ayuntamientos de Franco, con otros de UCD, con el PSOE, con el PP y con el que venga, siempre y cuando no sea ningún partido político violento. Yo milito en mi profesión y no en ningún partido.

R. M. ¿Los acontecimientos sociales tienen relación con los textos que eliges, con las obras que diriges?

V. G. Ya me gustaría. Pero las ofertas que recibo como director *freelance* son las que hay en el mercado. No soy como aquellos directores que tienen una compañía, deciden una línea y hacen un proyecto determinado, sino que yo me tengo que mover por lo que me ofrecen, generalmente un teatro comercial, un teatro que venda, y miro más el interés artístico que el social. Creo que el teatro social dejó de funcionar hace mucho tiempo con el teatro independiente... aunque sería interesante que lo hubiera; pero no parece que interese.

R. M. ¿Qué entiendes por compromiso ético?

V. G. Esta profesión es una profesión atípica, no es una profesión como las demás. Tener un compromiso es, como decía Antonio Díaz Zamora en su libro ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO, “respetar esta corriente en la que estamos inmersos desde los griegos y proteger y prestigiar esta profesión en lugar de convertirla en un artículo de feria”.

R. M. ¿Enseñas desde tus convicciones?

V. G. Por supuesto. Y sobretodo desde mi experiencia. Siempre intento hablar de lo que conozco, nunca de lo que imagino.

R. M. En la práctica, ¿en qué se traduce?

V. G. Se traduce en aprender hasta de los errores. Reconocer junto al alumno que esto lo sabes, no porque eres muy listo, sino porque has metido la pata para aprenderlo. Requiere honestidad.

R. M. Háblame de tus inicios formativos. ¿La ESAD ha sido una gallina ciega que nos ha criado y luego nos ha olvidado?

V. G. En gran parte sí porque la Escuela DE Arte Dramático vive desconectada de la realidad profesional. Pero creo que, a su vez también fue abandonada. Se copió un modelo a la francesa, pero no acabó de configurarse como las escuelas francesas. La conexión entre la escuela y las instituciones públicas es muy deficiente. De hecho, para trabajar en un centro público no te piden la licenciatura, es decir, que puede trabajar cualquiera que simplemente diga que es actor o director. Ahí es donde se ve la desconexión. El hecho de estar desconectada de la realidad no es responsabilidad solamente de la ESAD sino que es responsabilidad, en su mayor parte, de la Administración.

R. M. ¿Te sientes discípulo de Antonio Díaz Zamora?

V. G. Yo puedo decir que de Antonio he aprendido mucho y muy bueno pero, a estas alturas de mi carrera, me siento independiente. La palabra discípulo me suena a reverencia y dependencia del maestro. A Antonio lo respeto mucho, pero ya he pasado esa etapa, ya he “matado al padre” en ese sentido. Además no sería real, porque aunque Antonio me formó como actor, como director he tenido otras muchas formaciones. Y como pedagogo he creado mi propia metodología. También como actor he hecho mi reciclaje en Madrid. He aprendido mucho de Juan Carlos Corazza, de Miguel Narros o de Luca Ronconi.

R. M. ¿Y no notas ninguna influencia de Antonio en tu repertorio?

V. G. Sí, y mucha. Por ejemplo, *Las arrecogías..* es un texto que descubrí gracias a Antonio, o *El marinero* de Pessoa y *Una llamada para Pirandello*, de Tabuchi, que dirigí porque Antonio me los ofreció cuando él era director del Centro Dramático. También me facilitó la posibilidad de trabajar en numerosas ocasiones como ayudante de dirección. Por esto, a Antonio le tengo un cariño especial, por haber sido mi maestro; pero a estas alturas creo que he establecido mi propio “sello”.

R. M. ¿Qué teatro lees?

V. G. La verdad es que bastante variado: desde “clásicos” hasta “teoría teatral”. Porque no solo me gusta leer teatro, sino leer también a cerca del teatro. Me gustan mucho los “clásicos”: Lope de Vega, Valle-Inclán, Max Aub...

R. M. ¿Qué textos y qué autores te gustaría poner encima de un escenario?

V. G. También tengo gustos variados... Por ejemplo: Chejov es un autor que me encantaría... Hacer “clásicos” es algo que me gusta mucho y he disfrutado muchísimo haciendo, por ejemplo, *El sí de las niñas*. También me gustaría hacer comedias de repertorio, obras como *Los monstruos sagrados* de Jean Cocteau, una comedia deliciosa que aún no se ha estrenado en España y que no consigo que me la financien.

R. M. ¿Qué entiendes exactamente por teatro de repertorio?

V. G. El teatro de repertorio es el teatro de aquellos autores que son reconocibles para el gran público y que, básicamente, para nosotros arrancan, más o menos, desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Son los grandes autores que hemos visto en las grandes carteleras de toda Europa: Ibsen, Chejov, Valle-Inclán, Lorca... Estos grandes autores han marcado el teatro de los dos siglos anteriores.

R. M. ¿Qué te llama la atención del teatro “clásico”?

V. G. Lo que me llama poderosamente la atención es lo poco que hemos evolucionado los seres humanos a un nivel emocional e interno. Cambian las costumbres, cambia el contexto, cambian las palabras, el vestuario; pero el ser humano sigue siendo el mismo. Tenemos un gran desarrollo técnico y un ínfimo desarrollo emocional.

R. M. Como profesional del teatro, ¿te consideras artista o artesano?

V. G. Ambas cosas. Son necesarias muchas dosis de artesanía para llegar a hacer una obra de arte. Hay que trabajar con modestia, como el artesano. Como la anécdota de Miguel Ángel, al que le dijeron que era muy difícil hacer *La Pietà*, que era una maravilla y que si le costó mucho. A lo que él respondió: “En realidad, solo quité el mármol que sobraba”. Es muy pretencioso decir “voy a hacer una obra de arte, voy a crear”. Hay que ser artesano y trabajar bien para que al final aparezca una obra de arte.

R. M. Volviendo a tus influencias, háblame de aquellas personalidades teatrales que te hayan influido más y dime por qué.

V. G. Bueno, yo creo que he tenido grandes influencias a nivel actoral y también a nivel de dirección y, entre ambas, digamos que se han completado mutuamente. Antonio Díaz Zamora fue una gran influencia

porque me formó, Juan Carlos Coraza porque me hizo ampliar un aspecto de la interpretación que me permitió “reciclarme”. A nivel de dirección, el estar en la Compañía Nacional de Teatro Clásico fue algo que me hizo entender muchas cosas del funcionamiento de un teatro público, grande... Trabajar con el gran maestro Miguel Narros en *La fiesta barroca*, que fue una cosa descomunal, muy grande, también me hizo aprender mucho del oficio de director. Y, después, el hecho de trabajar con Luca Ronconi en *Infinities*, de John Barrow, y estar en el Piccolo fue para mí un gran paso para adquirir una nueva concepción del teatro y ver cómo se pueden hacer grande espectáculos.

R. M. ¿Y Mario Gas?

V. G. De Mario Gas también. Con él tuve una conexión muy buena; pero más que aprender lo que ocurría es que coincidía con él en muchos aspectos.

R. M. ¿Por qué empezaste a dar clases?

V. G. Desde siempre tuve afán pedagógico. Antes de estudiar Arte Dramático yo iba destinado a ser profesor de EGB, aunque lo dejé en segundo. No se por qué, pero eso de “enseñar al que no sabe” es una cosa que siempre me ha atraído. Aunque yo soy de los que, más que enseñar, dejo que el alumno aprenda.

R. M. ¿Te interesa seguir en el camino de la pedagogía?

V. G. Sí y no. En este sentido tengo el corazón partido. La pedagogía, tal y como está derivando la educación en este país, cada día supone más esfuerzo, más entrega y más desgaste. La verdad es que la consideración social que tiene el profesor en este país no es muy alentadora tampoco. Hay veces que te dan ganas de no enseñar nada más a nadie. Pero, por otra parte, encuentro un gran aliciente en los alumnos, en ver cómo trabajan y prosperan en lo que les he mostrado. Ir a los teatros y ver que están en las carteleras o encender la televisión y verlos, es lo que me hace seguir pensando que vale la pena hacerlo.

R. M. ¿Cómo compatibilizas tu actual trabajo en la ESAD con la Escuela del Actor?

V. G. En la Escuela del Actor, ahora mismo, tengo una participación muy puntual. No podría sostener el ritmo de dar clases en las dos escuelas y además, dirigir, actuar... y todo lo que hago.

R. M. ¿Significa esto que te inclinas más por la ESAD?

V. G. Mi trabajo en la ESAD en estos momentos no es más que una substitución. No tengo más expectativas que ceder el puesto cuando la persona que ocupa la plaza se reincorpore al trabajo.

R. M. ¿Qué diferencias encuentras entre la Escuela del Actor y la ESAD, conociéndolas desde fuera y desde dentro?

V. G. Partiendo de que hay problemas comunes, la ESAD tiene una burocratización que la hace más densa, hacer allí cualquier cosa es muy complicado. La Escuela del Actor, al ser una escuela privada, es una escuela mucho más dinámica.

R. M. ¿Y artísticamente?

V. G. Eso lo tiene que valorar, más bien, la profesión. Aun así, si hiciéramos un porcentaje entre los alumnos de ambas escuelas, no cabe la menor duda de que los alumnos de la Escuela del Actor están más preparados para acceder a la profesión. No sé si artísticamente serán mejor o peor pero, por lo menos, en la Escuela del Actor tratamos de que el aula se parezca lo más posible al escenario o al plató de rodaje. Creo que los profesionales, cuando trabajáis con alguien de la ESAC, notáis que, aunque no haya estado nunca en un rodaje o no haya representado una obra de teatro profesional, sabe lo que ocurre y cómo afrontar cada reto. Esto es porque los profesores se lo transmitimos.

R. M. Háblame de la diferencia entre enseñar y dirigir.

V. G. Cuando yo dirijo, mi objetivo es contar una historia, a partir de aquí negocio con el actor para, entre ambos, contarla. Lo convengo, lo seduzco, me dejo llevar. Considero que el actor es también un creador y hemos de fusionar nuestras ideas para llegar al objetivo. Sin embargo, cuando doy clases, mi objetivo no es contar una historia, es que la cuente el alumno. Yo no le digo al alumno lo que quiero que haga, sino que le sugiero lo que creo que le conviene hacer.

R. M. ¿Y actuar?

V. G. Actuar es, como diría Anthony Hopkins “salir y hacerlo”.

R. M. Si pudieras priorizar, ¿cuál sería el orden prioritario dentro de tu actividad profesional?

V. G. A mí me ha gustado siempre hacer más de una cosa. Me gustaría acabar cada año habiendo hecho una obra de teatro como actor y otra como director, haber hecho una película y algo de televisión. Satisfacer esa necesidad de decir cosas que tenemos los artistas. La verdad es que actuar y dirigir me gusta más que dar clases y, luego, si tengo que elegir entre actuar y dirigir... depende de los proyectos que me propongan.

R. M. Como director, a la hora de montar una obra, ¿qué prefieres, un encargo o una propuesta tuya?

V. G. Una propuesta mía.

R. M. Para algunos directores los trabajos de encargo han sido sus mejores proyectos, donde más creativos se han sentido...

V. G. A veces es un honor que te ofrezcan ciertos encargos, pero creo que es mejor si te sientes libre para barajar diferentes títulos.

R. M. Hay directores que solo funcionan bajo unos límites de presión y que, fuera de esa presión, se sienten un poco perdidos. En ese sentido, ¿tú eres director de seis semanas o preferirías más tiempo?

V. G. Yo siempre preferiría más tiempo. Sé lo que es trabajar a presión, lo he aprendido por fuerza, pero ya me gustaría trabajar de otra manera. Me gustaría disponer de más tiempo para poder investigar.

R. M. Hasta el primer día de ensayo con los actores, ¿cómo es el proceso de preparación en un espectáculo tuyo?

V. G. Bueno, a mí me gusta ir incorporando el equipo de creativos poco a poco. Lo que me gusta es leer y meditar. Procuero leerme la obra bastantes veces antes de implicar a nadie. Me gusta llevar siempre una propuesta, partir de algo. Entonces empiezo una serie de reuniones individuales con los profesionales que van a trabajar conmigo, escenógrafo, iluminador, diseñador de vestuario,... y después los siento a todos juntos para que se conozcan, hablen, pongamos bocetos encima de la mesa. Me gustan las reuniones individuales y la consiguiente puesta en común entre todos los creativos para unificar criterios. Lo mismo con los actores, procurando que haya una unificación en el reparto, así como una polifonía entre las voces.

R. M. ¿Qué buscas en el *casting*: el perfil del personaje, la aportación del actor o que sintonicen contigo?

V. G. Que sintonicen conmigo es fundamental, si no hay buena comunicación entre el actor y el director es difícil que marche el trabajo. Prefiero a un actor o actriz con el que me entienda bien, que alguien con más talento pero con el que tenga más dificultad de comunicación.

R. M. ¿Qué aconsejarías a un actor joven que asiste a una de tus audiciones?

V. G. Le diría que economice la energía y que la ponga en su voz.

R. M. ¿Y a un actor veterano?

V. G. Le pediría que no nos demos lecciones mutuamente.

R. M. Durante el proceso de ensayos, has dicho que lo primero que haces es estructurar e hilvanar las escenas. ¿Significa esto que, para ti, el trabajo del actor es servir desde fuera la forma que se le exige para, en un posterior momento, llenarla de contenido?

V. G. No. Lo que significa es que cuando hilvanas las escenas le pones al actor anclajes para que no se caiga. Entonces, el actor puede tener la libertad de ir caminando de un anclaje a otro con la seguridad de no caerse o de no perderse.

R. M. ¿Es a partir de ese momento cuando el actor interioriza su personaje?

V. G. Claro. Justamente lo que yo hago es librarlo de construir lo externo y lo formal para que él pueda dedicarse a construir el resto.

R. M. ¿Cómo se lo planteas?

V. G. Yo les hago la propuesta clara de lo que quiero hacer y le doy una idea de cómo veo la escena, cómo veo el tipo de movimiento del personaje.

R. M. Trabajas de fuera hacia dentro...

V. G. No. Trabajo de dentro hacia fuera.

R. M. ¿En qué se traduce esto?

V. G. Cuando le he dado una indicación al actor, primero he pensado cómo lo haría yo si tuviera que interpretar ese papel.

R. M. ¿Le muestras tus impulsos?

V. G. Sí.

R. M. ¿Eso no limita el trabajo del actor?

V. G. Bueno, primero marco las “líneas maestras” de la escena para que el actor pueda improvisar sobre ellas y, cuando el actor no consigue ningún resultado, es cuando intento sugerirle.

R. M. Normalmente, en cualquier clase de interpretación se plantea un trabajo orgánico, un trabajo interno en busca de la verdad. Sin embargo, observamos en el escenario que lo que se le pide al actor es la forma externa en detrimento del trabajo interno, en el mejor de los casos, ese contenido orgánico, se completa a posteriori.

V. G. Yo en mi caso no lo siento así. De hecho, creo que mis espectáculos, normalmente, tienen una gran carga emocional, cosa que luego no veo en espectáculos de otros compañeros, y no lo digo como crítica. Hay gente que trabaja más la emoción que otros. Yo, por ejemplo. Espectáculos como *Las arrecogías...* o *El marinero* o incluso *El sí de las niñas*, son espectáculos en los que he trabajado la parte emocional con bastante profundidad. Lo que sí que ocurre es que falta tiempo. *El sí de las niñas*, por ejemplo, lo he montado en treinta y cinco ensayos..., te obliga a anticiparte un poco en el tiempo y a hacer un borrador con bastante rapidez y, sí que es verdad, que se llega a la parte emocional después de crear la estructura.

R. M. ¿Para esa parte emocional te sirve aquello de la “memoria sensorial”?

V. G. A mí, mejor o peor, siempre me ha funcionado.

R. M. ¿La planteas desde la dirección?

V. G. Depende. Si son alumnos que yo he formado, lo puedo plantear porque ellos han recibido ese conocimiento por mi parte, pero si trabajas con profesionales que vienen de otras formaciones, no lo planteas. Cada actor sabe cómo conseguir aquello que necesita y tiene su propia técnica

para conseguirlo. Yo, de hecho, utilizo diversas técnicas y creo en el mestizaje de estas. No creo que una técnica sea mejor que otras.

R. M. Ya metidos dentro del proceso escénico, ¿te planteas concesiones comerciales?

V. G. Si hablamos de concesiones comerciales en el buen sentido de la palabra, sí. Quiero decir, si se trata de atraer público, sí que me lo planteo. Pero si hablamos de intrusismo profesional o de cosas fuera de la ética, entonces ya no.

R. M. ¿Qué piensas del elitismo artístico, de esos espectáculos semi cerrados que el público tiene que decodificar?

V. G. Una sociedad desarrollada que tiene todo el espectro artístico cubierto, puede y debe permitirse. Lo que me parecería mal es que se hiciera teatro elitista y se abandonara el teatro popular, las vanguardias, el repertorio, el teatro clásico... Hacer solamente teatro elitista no tendría sentido.

R. M. ¿Qué público buscas?

V. G. A mí me gusta el público familiar. Yo nunca he disfrutado tanto como cuando veía *El carnaval de los animales* en la Sala Escalante. Ver la sala llena de familias, los abuelitos, los papás y los niños, todos juntos... A mí eso me enterece.

R. M. ¿Es importante el éxito de público por encima de todo?

V. G. Por encima de todo, no. Es importante el éxito de público, pero tiene una importancia relativa, como todo, en definitiva.

R. M. Pero, ¿es importante cuantificarlo en números?

V. G. Yo creo que es importante, pero como en cualquier otra profesión. Es conveniente que se estudie como fluctúa, porque a nivel de *marketing*, si no actualizamos la profesión nos vamos a quedar fuera de juego. Es conveniente para la salud y para el futuro del teatro.

R. M. Con la experiencia que tienes como pedagogo y director, ¿cómo te planteas tu trabajo como actor? Porque podría suponerse que, como sabes tanto de tu trabajo, como actor debe resultarte facilísimo actuar. Al menos eso es lo que supone mucha gente.

V. G. Esto es difícil de responder. Yo creo que todos tenemos los mismo problemas, como les digo a mis alumnos, pero a diferentes niveles. Cada vez que empiezas un papel comienzas de cero, cometes las mismas torpezas de siempre, las mismas que cualquiera, pero como tienes más experiencia, ese “sarampión” lo pasas más rápido, te pones las pilas y empiezas a superar esa etapa de crisis. Lo mismo que al empezar a dirigir, pero con la técnica y la experiencia lo vas superando.

R. M. Como interprete, ¿eres actor de palabra o actor de gesto?

V. G. Creo que soy más actor de palabra. Lo que más he disfrutado en el escenario han sido piezas poéticas. Por ejemplo *Estellés per les teulades*, que interpreté junto a Cristina Plazas, o *Ausades*, mi trabajo con Manolo Gil sobre la poesía de Ausiàs March, o *Top dogs* que, pese a ser un texto minimalista, también lo disfruté mucho.

R. M. Y como director, ¿también te decantas por la palabra?

V. G. Sí. Yo creo que el gesto es ideal para apoyar la palabra.

R. M. ¿Qué te ofrece la palabra?

V. G. Me ofrece sonido, ecos, silencio... La palabra me parece todo un mundo de inspiración, emoción... El ser humano, a partir de que articula el lenguaje, empieza a ser un ser humano, la palabra es la base de nuestra civilización, lo que nos diferencia del mundo animal. Aunque muchas veces me atrapa más el silencio que la palabra.

R. M. ¿Cómo te planteas la enseñanza teatral? ¿Qué objetivos te gustaría alcanzar?

V. G. Me gustaría poder colaborar a poner un poco de coherencia en la institución teatral de este país. Sobretudo, en el paso de la formación a la vida profesional. Ahí hay una gran dificultad y una gran hipoteca que van a tener que pagar las futuras generaciones si seguimos haciendo las cosas como las estamos haciendo ahora.

R. M. ¿Piensas las clases a corto plazo, es decir, día a día, o las estructuras a largo plazo, pensando en uno o varios años?

V. G. Yo llevo muchos años dando clase. Digamos que ya tengo diseñado lo que es una carrera o lo que es un curso. Aparte, también he sido director

de la Escuela del Actor y, cuando haces una planificación, te planteas cómo un alumno que entra por la puerta el primer día va a salir el último día, y si va a encontrar un futuro en la profesión teatral. Intentas tener una visión de conjunto. Lo que ocurre es que, dentro de ese esquema general, necesito ver primero el material humano, porque no soy capaz de decidir autores o escenas si no he visto los actores con los que voy a trabajar.

R. M. Cuéntame alguna de tus clases: cómo son, cómo empiezan, cómo acaban...

V. G. Intento, que no siempre me sale, empezar con algo agradable. También intento inducir a los alumnos a que, cuando yo llegue, ellos ya estén calentando y no estén laxos, la cual cosa es bastante difícil de conseguir... Pero bueno, les intento explicar que no es el director o el profesor, sino el actor, el que espera, y que debe aprender a ponerse en marcha. Lo hago bromeando o serio, depende... intento que se preparen con el mejor ambiente posible. Después pasamos a que interpreten una escena, que es a lo que vamos, y cuando acaban les pregunto qué tal les ha ido, si han conseguido o no lo que pensaban hacer, si les ha salido bien según su opinión... Casi siempre me contestan que “bien” y, entonces, les pregunto qué hay debajo de “bien”, porque debajo de “bien, mal o regular” hay mucha información. Cuando acaban de hablar les pregunto si quieren oír lo que los demás hemos visto; si responden que sí, le pido al resto de la clase que hagan una valoración como espectadores, eso sí, siempre valorándolo positivamente, no les permito que digan lo negativo porque eso ya lo diré yo si lo creo conveniente, ya que ellos tampoco tienen ni criterio ni capacidad suficientes como para criticar negativamente a sus compañeros. Y, además, lo negativo, cuando acaba una escena, el actor ya lo sabe, no hace falta que se lo diga nadie, él lo ha notado. Yo procuro siempre trabajar en positivo. Cuando acaban todos sus compañeros es cuando yo hago mis comentarios. Siempre dejo que añadan algo más, aunque procuro tener yo la última palabra. Así sucesivamente hasta que acabamos todas las escenas, procurando que se den cuenta que podrían haber hecho más escenas si fueran más diligentes en el trabajo. Intento dinamizar y agilizar el ritmo de las clases. Procuro que entiendan que estamos en clase de interpretación y no en clase de escenografía, porque muchas veces el alumno emplea mucho tiempo en preparar la disposición de la escena, más que en lo que realmente nos interesa, que es actuar.

R. M. ¿Hablas mucho con los alumnos?

V. G. Sí. Creo que es una buena inversión, no solo el hablar en clase, sino hacer que también hablen entre ellos, porque hay que dejarles claro que el

actor tiene que ser una persona elocuente. No puede ser una persona parca en palabras, por lo menos si quiere hacer teatro de texto.

R. M. ¿Qué escenas utilizas para las prácticas que desarrollas? ¿Por qué esas?

V. G. Me gusta trabajar todo tipo de escenas. En primer curso prefiero que el alumno elija él las escenas que quiere trabajar, porque considero que la elección es un dato. El hecho de que el alumno diga “quiero hacer tal escena” ya implica cierta información, entonces les dejo elegir y, de paso, me arriesgo a trabajar con escenas que no conozco. En segundo curso, normalmente, ya hago un reparto de escenas trabajando las que más conozco o que más me gustan. Mis favoritos son Ibsen, Max Aub, Chejov, Tennessee Williams... Encuentro en estos autores escenas donde pueden engancharse emocionalmente. Son escenas que conozco por dentro, y me es más fácil ayudar al alumno a que encuentre pistas.

R. M. ¿Utilizas la motivación del alumno como herramienta para enseñar?

V. G. La motivación es un valor añadido. Yo considero que el alumno de arte dramático ya está, en principio, motivado. Creo que se trataría más de conducir la motivación que el alumno tiene.

R. M. ¿Hasta qué punto te implicas en las clases?

V. G. Artísticamente, en las clases me implico e incluso arriesgo. Hay que demostrar al alumno que el arte solo vale la pena si arriesgamos. Si hacemos un arte convencional, un arte decorativo que no intenta innovar, ese arte no tiene mucho interés.

R. M. Has dicho artísticamente, ¿y personalmente?

V. G. Personalmente también. Profesionalmente, procuro hacer que contraten a alumnos y alumnas que se han formado conmigo, para trabajar con ellos intentando recuperar lo perdido en una especie de meritoriaje. También suelo tener ayudantes de dirección o ex-alumnos en las producciones que hago.

R. M. Hablemos de la técnica. ¿A qué te refieres exactamente cuando hablas de un actor técnico?

V. G. Me refiero fundamentalmente a una persona que sabe, al menos, una manera de organizar el trabajo, que sabe estructurar el proceso de creación de un personaje.

R. M. **¿Un actor técnico es el contrario de un actor orgánico?**

V. G. No. Yo creo que lo ideal sería que todos tuvieran de todo. Evidentemente, un actor solo técnico es muy frío, pero un actor solo orgánico puede resultar insoportable. Se debería llegar a ese equilibrio entre lo técnico y lo orgánico. Por otra parte, lo que debemos primar es que se vea más lo orgánico, porque el actor técnico lo que tiene de bueno es que es capaz de trabajar desde la técnica sabiendo ocultarla.

R. M. **Me has hablado de que entiendes la técnica como, al menos, una manera de hacer las cosas, bueno, una o varias, pero como mínimo una. ¿Qué sería para ti un actor orgánico? ¿Y cómo lo definirías?**

V. G. La organicidad es más difícil de definir. Técnicas hay muchas y para muchos oficios, pero lo orgánico o emocional es como un tabú en la sociedad, es algo que a penas se toca. En nuestra civilización, si no fuera por el arte, el mundo de las emociones estaría absolutamente por explorar. Creo que un actor orgánico es aquel que se lanza a vivir la situación, es una persona visceral. Esto es tan interesante como contraproducente en muchas ocasiones.

R. M. **¿Cuáles son los errores más comunes de un actor principiante?**

V. G. Hay para escribir un catálogo entero. Pero encuentro como errores más frecuentes que son bastante pasivos en su actitud ante el trabajo y, a nivel profesional, son poco solidarios con sus compañeros.

R. M. **¿Destacarías a algún alumno que haya tenido un significado especial para ti?**

V. G. Hay muchos alumnos que tienen gratos recuerdos para mí. Pero, dejando aparte a todos los que les he dado clase o todos aquellos con los que he tenido la oportunidad de trabajar a nivel profesional, yo me decantaría por un alumno al que tenemos muy presente y al que le tenemos mucho cariño, aunque ya no está con nosotros, que es Ramón Batalla, y que justo cuando empezaba su carrera murió... y bueno, era un chico entrañable, que siempre estaba en la batalla y esa batalla, por desgracia, no la pudo ganar.

R. M. Y algún alumno que sea el prototipo de actor que te gusta formar.

V. G. No tengo un prototipo de actor y, además, creo que las escuelas que pretenden crearlo se equivocan. La realidad del actor tiene que ser plural y, cuanta más variedad de físicos, psicologías y procedencias, mejor. No hay que tener un actor proletario ni burgués, sino que hay que tener de todo, altos, bajos, gordos, feos...

R. M. ¿Y no tienes un actor referente que te guste como modelo?

V. G. No. Ni lo tengo ni quiero tenerlo. Considero que intentar moldear a un alumno es una tortura para él y una frustración para mí. Lo que si que me gustaría es que el alumno fuera una persona puntual, trabajadora y respetuosa con los demás, detesto a la gente que es diva.

R. M. ¿Ejerces algún tipo de tutoría mientras dura la formación de tus alumnos?

V. G. Tutoría como tal, no. Sí que ejerzo un contacto personal y les invito a que me llamen o a que me envíen un e-mail para resolver cualquier problema. Intento ser cercano y accesible.

R. M. ¿Te sientes comprometido con ellos?

V. G. Sí.

R. M. ¿Y una vez que han acabado su ciclo formativo?

V. G. También.

R. M. ¿Mantienes un seguimiento de su carrera, es decir, una tutela ética de consejos, sugerencias...?

V. G. Procuro ver sus trabajos, el problema es que cada vez tengo más alumnos y menos tiempo. Pero cuando los alumnos me avisan o me entero de alguno de sus trabajos, intento verlos y luego lo comentamos un poco por encima.

R. M. ¿En la escuela del actor diferenciáis la formación teatral de la televisiva o de la cinematográfica?

V. G. Sí. Intentamos inculcar cada medio con sus características y diferencias: que sepan trabajar ante la cámara, que no es lo mismo trabajar en un escenario que en un plató, que no es lo mismo una “separata” que un texto teatral... Yo, por lo menos, intento hablarles de cómo se trabaja en teatro, cine y televisión y, sobretodo, procuro que el alumno aprenda a trabajar solo porque, como tú bien sabes, en cine o en televisión, el director pocas veces tiene tiempo para trabajar contigo y se debe llevar una propuesta de casa.

R. M. **En este sentido, la ESAD se centra exclusivamente en la formación teatral del actor, dejando a un lado la formación televisiva o cinematográfica. El actor sale de allí pensando que la interpretación es solo teatro. Eso en la Escuela del Actor no ocurre...**

V. G. No. Además, desde el principio ellos mismos lo ven y lo viven en los mismos profesores, que saben que estamos en activo. También se hacen diferentes cursillos, se ruedan cortometrajes y se intenta que el alumno, ya desde segundo, tenga contacto con el medio audiovisual y con sus profesionales.

R. M. **Háblame de la Escuela del Actor desde la justificación académica. ¿Es un complemento o una alternativa a la escuela oficial?**

V. G. Depende de la marcha y el futuro de la escuela oficial. Nosotros, evidentemente, cuando empezamos, hace ya once años, lo hicimos como un complemento a la ESAD, pero en estos momentos somos ya una realidad diferente, con nuestro espacio, nuestro estilo, nuestra personalidad, nuestra dinámica, nuestra manera de trabajar y de hacer... Estamos, pese a ser una escuela privada, colaborando juntos en proyectos y tratándonos de tú a tú. Creo que hay espacio para todos en la ciudad. Lo que sí que convendría es organizar la manera de hacerlo procurando proteger la formación del alumno del intrusismo y adaptar los programas a las necesidades reales.

R. M. **¿En la Escuela del Actor utilizáis todos los profesores el mismo vocabulario?**

V. G. No. Nos gusta ser plurales y tener diferentes técnicas. Y una cosa, con la que yo discrepo, que en la Escuela del Actor no hacemos, es que los alumnos tengan siempre el mismo profesor. En nuestra escuela cada año tienen un profesor distinto, porque esto es lo que luego se van a encontrar; cada director es diferente, el reparto cambia en cada producción, cada uno trabaja de una manera... El hecho de tener una promoción el mismo

profesor de interpretación, desde primero hasta cuarto, lo encuentro muy cómodo para el profesor, pero muy contraproducente para el alumno.

R. M. De esa forma, ¿no se imposibilita al alumno poder aprender una técnica, finalizar un proceso y afianzar, al menos, un modelo? De alguna manera es como empezar siempre con un modelo diferente y encontrarte de nuevo a medio camino con otro... ¿no?

V. G. Depende de los “tempos” en los que se transmita. Creo que también una formación lógica nos permitiría aprender diferentes técnicas. No hay ningún problema si tú utilizas diferentes técnicas en cada curso, siempre cerrando cada bloque y permitiendo así el descubrimiento por parte del alumno de otro diferente. Otra cosa es que, en la escuela, tú pretendas enseñar hasta la última coma de una técnica en particular porque, posiblemente, no se podría realizar ni en cuatro ni en diez años, no acabarías nunca. La formación, en definitiva, es tratar de darle al alumno muchas herramientas para que él luego pueda desarrollarlas.

R. M. ¿Cuál es el sello que diferencia a vuestros alumnos?

V. G. Quiero creer que uno de los sellos que marcan a nuestros alumnos es que saben resolver situaciones profesionales, que son personas que tienen herramientas para resolver lo que les pueda pedir un director.

R. M. Y, ¿qué es trabajar en positivo?

V. G. Para mí es intentar quedarme con aquello que funciona y no fijarme en lo que no funciona. Sobre todo es quererse mucho a uno mismo.

R. M. ¿Cuáles son las palabras que, como profesor o director, usas más? ¿Qué palabra repites siempre?

V. G. ¡Relájate...! Lo que más repito a los actores es que relajen. Considero que cuando relajas es cuando sale la energía. También utilizo muchas anécdotas que cuento a los actores cuando se ponen nerviosos. Creo que es importante que se rían y que se relajen.

R. M. Un antiguo director general de Patrimonio Cultural me dijo en cierta ocasión, refiriéndose a un espectáculo mío, en el que intentaba desarrollar una idea, que me dejara de “ocurrencias” y que montara la obra tal y como estaba escrita. No quiero acabar sin preguntarte por el “teatro de las ideas”, aquello que mencionaste en la clase magistral... ¿Qué son para ti las ideas?

V. G. Para mí un “teatro de ideas” es aquel teatro que nos permite descubrir el placer de pensar, uno de los pocos placeres gratuitos que nos queda en la vida, algo que no se porqué se ha devaluado tanto. Creo que el teatro inteligente es el teatro que comunica ideas y que planta la semilla de nuevas ideas. Estamos en crisis de buenas ideas. Cada día se cultivan más las malas ideas que las buenas. Por lo tanto, este teatro es un teatro que hace pensar en un sentido lúdico, recuperando el placer de pensar sin que sea un castigo.

R. M. Vicente, muchas gracias por responder a tantos interrogantes...

**El hombre que repiensa la producción
teatral a caballo**

por

Xavier Coloma, Roberto Lisart y Jaime Pujol

1.

Conocí a Vicent Genovés en Valencia, exactamente en el colegio Santo Tomas de Aquino, entonces uno de los escasos colegios laicos de nuestra ciudad y famoso por la calidad de su enseñanza. Eran tiempos convulsos: los últimos años de Franco. Todo estaba por hacer y, sin duda, algunos podíamos hacerlo. Teníamos grandes expectativas de cambio, de abandonar viejos hábitos para construir una nueva sociedad, una nueva cultura, un nuevo país, una nueva sexualidad. El enfrentamiento entre lo antiguo y lo nuevo era patente incluso dentro de las aulas del colegio. Las posturas de los progresistas y los *fachas* eran cada vez más irreconciliables; los debates, encendidos y exaltados. Vicent y yo, por supuesto, “de part dels bons”, como diría el poeta.

En ese caldo cultural se inició Vicent en el llamado Teatro Independiente, que quería ser distinto, nuevo, romper con el viejo teatro, caduco y falto de conexión con la realidad de esa sociedad en ebullición. Fueron los tiempos de *l'Entaulat*, con representaciones en sitios inverosímiles, improvisaciones diversas, suspensiones, miedo a reventones de grupos exaltados y toda la parafernalia de ese teatro que quería romper con la tradición entendida en el peor sentido del término.

Tras este conocimiento inicial, nuestras trayectorias se distanciaron temporalmente cuando Vicent inició los estudios de Arte Dramático en el renovado Conservatorio Superior, resucitado por Antonio Díaz, y yo Geografía e Historia en la todavía Facultad de Filosofía y Letras. De alguna manera cada uno continuó con la escena y de esos tiempos datan mis primeros pinitos en la autoría teatral.

A través de Roberto Lisart, amigo común, volvimos a coincidir Vicent y yo, en este caso en la población de Sueca, donde se había creado una meritoria Aula de Teatro, sorprendentemente en el Instituto de Formación Profesional. Allí es donde pude llevar a escena mis primeras obras teatrales con una precariedad de medios compensada ampliamente por el entusiasmo de todos los participantes y, en especial, de Roberto y Vicent.

Pese a los modestos orígenes llegamos a conseguir la gesta de estrenar al menos dos de mis obras en el desaparecido Teatre la Pau de Sueca, llegando a asistir a la segunda el mismísimo Joan Fuster. La primera de ellas fue *El balcó del carrer del Séquial*, adaptación local del *Balcó* de Escalante, que en parte tuvo que ser dirigida por Vicent cuando Roberto, director inicial, se vio obligado a sustituir al protagonista en el último momento, quien pegó la espantada asustado por las amenazas de sus padres ante lo trasgresor de su papel. Cosa de los tiempos... Ya dirigida enteramente por Vicent fue la segunda obra, *L'Herència del Canvi*, finalista del Premi Ciutat d'Alcoi y el proyecto de más envergadura que llegaríamos a realizar en la etapa suecana.

Otro de los hitos de nuestra relación teatral fue la concesión del premio Ciutat de València de Teatre a mi obra *La conquesta de València*. Miembro del jurado, Vicent decidió dimitir y mantenerse al margen de la votación tras desvelar su interés por montarla. Se trataba de un complejo espectáculo de calle que, por cierto, después de diversos avatares no llegaría a representarse.

Posteriormente, su relación con mi teatro cambió, pasando de director a actor, haciendo de Herodes en las representaciones de *En Betlem de Judà*, basada en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, clásico de la literatura de nuestro Segle d'Or y obra literaria escrita desde un punto de vista femenino, obviamente del todo novedoso para aquellos tiempos. Mi obra intentaba actualizar los rancios belenes navideños de nuestra infancia desde las fuentes directas de nuestros clásicos, añadiéndole la majestuosidad teatral de las representaciones asuncionistas del tipo del *Misteri d'Elx*. Dirigida por Manolo Gil, la obra se estrenó en el Teatre l'Agrícola de Alboraià con motivo del 500 Aniversario de *Vita Christi*.

Nuevamente como director, se ocupó Vicent de mi primera obra en castellano, *Sin él y sin ti*, en el marco de las lecturas dramatizadas organizadas por la Sociedad General de Autores en Valencia.

Y así hasta hoy, y espero que por bastante, que seguimos haciendo correrías, aunque ahora con más frecuencia ecuestres que teatrales, *por las hermosas tierras de nuestro querido País Valencià*, con el mismo entusiasmo que nos movió en aquellos inverosímiles años de lo que, con el tiempo, se daría en llamar la Transición.

Xavier Coloma, *autor teatral*

2.

Cuando el río Palancia afronta su último tramo de descenso en tierras de la antigua Baronía de Petrés, el predominio de los naranjos es tan absoluto como abrumador. En medio de un mar de cítricos devaluados por la crisis, a 29 km de Valencia, lo suficientemente lejos del ruido de la ciudad y lo necesariamente cerca para poder acudir varios días a la semana para atender a los caballos, encontró Vicente Genovés una parcela de secano, -acabando la fogosa primavera del 98- que, milagrosamente, no había sido transformada en la fiebre del naranjal del pasado siglo, y que permanecía con el arbolado autóctono: olivos y algarrobos centenarios.

Vicente Genovés me propuso, -en un momento de esos en el que el desánimo se apodera de la gente del teatro cuando las cosas van decididamente mal-, la insensata idea de comprar en pro-indiviso esa parcela rústica para trasformarla en un espacio de reflexión y de creación. Una cuadra y un jardín. La idea, imposible de realizar atendiendo a su propia naturaleza por ser ambos inexpertos en la materia, teatreros irredentos, y de muy difícil plasmación en la realidad ante la más que evidente falta de medios; era una atrevida coreografía agraria, a base de crear, desde la nada, una instalación agropecuaria de uso privado donde haríamos compatible una cuadra y sus servicios conexos -con capacidad máxima para cuatro caballos-, promovida por Vicente para atender su gran pasión ecuestre, que le acompaña desde muy joven, y hacerlo compatible con un jardín mediterráneo para satisfacer mi propia necesidad de plantar árboles y de esperar, pacientemente, hasta verlos crecer antes de morir.

La cuadra del Morvedre es un espacio de ilusión compartida, -refugio de sinsabores urbanos-, un lugar donde hablarle a los caballos sin que nadie te mire como si estuvieras loco, una explosión en los sentidos y un goce para la vista. Una escenografía de caballos y algarrobos, estiércol y rosales, acequias y parterres, principio generativo de sus ideas sobre el teatro y sobre la vida.

Desde el verano del 98, -cuando nos instalamos con una tienda de campaña por toda infraestructura-, siempre tengo la impresión de que Genovés se repiensa las producciones teatrales a caballo, a lomos de su yegua Estrella, por las faldas del monte Garbí cuando desciende por las pistas forestales, cuando se le hace de noche sin que regrese a tiempo a la cuadra y, dudo entonces, de si llamar al móvil para ver si pasa algo, o sencillamente esperar.

La primera vez que me tope con Vicente Genovés estaba en el escenario de la Sociedad Coral El Micalet, interpretando al rey *Jaume I el Conqueridor*, del que las crónicas medievales dicen que era de altura muy superior a la normal y que sentía una gran admiración por las mujeres. Estos dos caracteres del *Conqueridor* los cumple Vicente sobradamente, razones bien fundadas por las que seguramente Joan Vicent Cubedo no dudó en repartirle el papel en una producción de grato recuerdo, *Mort el gos quedà la ràbia*, del grup l'Entaulat, una necesaria reflexión sobre el final de la Dictadura cuando Valencia andaba necesitada de que la gente del teatro dijera en público muchas cosas que no se habían podido decir y cuando el teatro cumplía una función social reveladora.

La segunda vez que lo encontré habían pasado varios años y estaba, en septiembre del 78, en la tercera planta de la vieja Facultat de Teología de la calle Trinitarios, sentado en la escalera y estudiando un texto ávidamente para entrar -de manera inminente- a realizar la prueba de acceso en la Escuela Superior de Arte Dramático. Yo llegaba deliberadamente tarde a consecuencia del miedo y, efectivamente, le reconocí y saludé con un leve gesto, -entre airado y escéptico- propio del que se sabe en la cuerda floja. Alguien salió con una lista y me llamó. Al salir de la prueba, Vicente me habló por vez primera y me preguntó por el desarrollo del tormento. Le dije que había conocido al famoso Antonio Díaz Zamora y que me había sometido a un calvario de provocaciones y de barbaridades durante casi una hora. Sorprendentemente para mi caso, pues no esperaba, sin experiencia alguna, ser admitido entre más de doscientos candidatos para tan sólo cuarenta plazas, dos semanas después comenzamos nuestra licenciatura de Arte Dramático, que entonces iniciaba su andadura del nuevo plan de estudios, auspiciado por Concha Aldás y diseñado por un grupo de docentes ilusionado, innovador y muy bien intencionado, que encabezaba como ideólogo principal Díaz Zamora. Vicente se mostró durante toda la carrera decidido y tenaz a perseverar en el intento de superar el ciclo de estudios, y a un tiempo confuso y disperso en torno al segundo año de carrera, cuando intentaba compatibilizar su inequívoca necesidad de reciclar su paso actoral por el independiente -a través de un proceso reglado y orgánico que la ESAD nos ofrecía en aquellos momentos- con otra de sus inconfesadas pasiones: su vocación de hostelero y de promotor de espectáculos.

Genovés estudiaba por las mañanas en la ESAD, muy pronto trasladada al Camino de Vera, y por las noches ejercía de maestro de ceremonias en el Café Metropol, un cabaret extraño y cadencioso que inauguró -con espectáculo golfo incluido- con el promotor Miguel Bea y el director escénico Rafael Calatayud, en el primer piso de la Sala Escalante, en la calle Landerer.

Por las tardes colaboramos juntos, -dos o tres tardes a la semana- en el Instituto de Formación Profesional de Sueca, en un taller de teatro con alumnos de automoción, delineación y administrativo, donde experimentábamos nuestras cosas, montábamos funciones con muchos más medios de los habituales para estos cometidos y donde, encima, nos pagaban, dando clases sin tener todavía la carrera porque la profesora de literatura, M^a Carme Granell, gestionaba con éxito las subvenciones. Por decantación, nuestra colaboración muy pronto derivó a que yo estaba siempre resolviendo cuestiones de producción con la profesora y Vicente montando la mayoría de las escenas, ya que tenía notable habilidad para sacar el máximo rendimiento de alumnos de catorce o dieciséis años, todos con problemas y que acudían a la asignatura de teatro para buscar algo fuerte en sus vidas.

El último año de nuestros estudios de Arte Dramático, Vicente apuntaba cada vez más su vocación de director escénico y de profesor que sólo yo secretamente conocía por nuestro trabajo en Sueca. Díaz Zamora me sugirió abandonar la ESAD, pero a mí esto me acontece en el último trimestre de la carrera. Estuve realmente mucho más cerca de abandonar que de proseguir pero Vicente, en un alarde de amistad, empleó muchas horas por las tardes desde marzo hasta junio del 82 en preparar, montar, infundir ánimo y resolver eficazmente todas las escenas que me habían repartido. Llegado el final de curso, el cátedro visionó el resultado -tuvo la deferencia de no querer adivinar que detrás estaba la mano de Vicente- y satisfecho por el gran esfuerzo realizado, firmó complacido la papeleta de aprobado raspado a mí, y también a mi partenaire en las escenas. Es quizás por esta razón que, cuando alguna vez alguien se ha permitido cuestionar la validez y la dificultad de nuestra titulación, consigue hacerme enfadar, pues he conocido pocas personas tan exigentes en trabajo, severo en el juicio y frío en la resolución final como el catedrático de interpretación Díaz Zamora.

Al concluir la carrera nos separamos un año. Vicente fue contratado como actor en *Flor de Otoño*, con Díaz Zamora, y yo estuve en *El Rey Lear*, con Miguel Narros. Cuando concluyeron las dos producciones, estábamos de nuevo en Valencia arruinados y entusiastas, después de pasar por Madrid, y dispuestos a todo. Vicente surgió de nuevo con una de sus propuestas imposibles, porque yo nunca le he propuesto absolutamente nada en esta vida, que para promotor ya tengo bastante con su inagotable caudal de ideas. Podíamos formar compañía para una pieza sencilla de dos personajes con una actriz, y uno de los dos actuaría y el otro asumiría la dirección escénica; la producción ejecutiva sería cosa de ambos. La función elegida fue *Delirio*

a Duo... hasta que se quiera, de Eugène Ionesco, y le quitamos la idea -incluso de reparto- a Joan Vicent Cubedo, pidiéndole permiso, y que pretendía hacerla con Carme Alonso desde hacía tiempo. Vicente asumió inmediatamente la dirección escénica y yo me puse a ensayar enseguida, en cuanto Carme aceptó la propuesta.

Un interminable año después conseguimos estrenar en la Sala Escalante, no sin antes contar con la ayuda de Rodolf Sirera, que programó la función; de la Diputación Provincial, que nos subvencionó; de Manuel Zuriaga y Josep Simón, que ya diseñaban y construían desde hacía tiempo y nos hicieron la escenografía a crédito; también de Josep Solbes, que no estará ahora en el cielo viéndonos, -por generoso y entregado-, tan solo porque era ateo, y que nos hizo la iluminación, nos puso todo el material técnico y realizó la banda sonora todo a crédito, y también del dramaturgo Xavier Coloma, que nos prestó quinientas mil pesetas para gastos ineludibles de antes del estreno y no pidió ni un recibo, y eso que era bancario de profesión. Con tres millones de deuda pusimos en pie este divertimento absurdo de Ionesco que, al salir de la Sala Escalante, ya estaba completamente amortizado gracias a que hicimos doblete todos los días porque, desde dos meses antes, Amparo Gómez se dedicó a vender -y a llenar hasta la bandera- el teatro, de martes a viernes, con grupos de institutos. La obra estuvo en cartel un año y medio en veinticinco plazas -gracias a que también nos apoyó decididamente Toni Pastor-. Lo más importante y trascendente es que había nacido un director escénico.

En el 84 nos planteamos otra producción, esta vez una comedia con seis actores titulada *Como la vida misma*, un texto que encargamos ex profeso a Juli Leal y Rafael García. En la larga y penosa preproducción, me asusté con los números y las perspectivas de ingresos, porque en esto del teatro soy brillante pero irregular y discontinuo, como Curro Romero -a ese toro no lo mato- y pego unas espantadas horribles, mientras que Vicente Genovés es como Enrique Ponce -seguro con el acero- siempre le saca punta a todos los astados en la faena.

En el 85, Empar Ferrer y Lluís Fornés nos propusieron: a Vicente la dirección escénica, y a mí la producción ejecutiva, de un espectáculo titulado *Thànatos, my love*, interpretado por Empar y Lluís bien sujetados por Vicente -no es fácil dirigir a quien pone el dinero- y estrenado en la Sala Escalante. Era la primera vez que alguien nos contrataba como director y productor ejecutivo, era por lo tanto una buena oportunidad para coger experiencia. La producción, -modesta pero muy cuidada- mereció mejor fortuna, pero coincidió con una saturación de productos de pequeño formato en el incipiente mercado teatral valenciano, y nuestras únicas fechas

posibles, a finales de mayo en la Escalante, nos abocaron a un verano festero inacabable donde no teníamos cabida.

En el 86, Vicente optó por la refundación de *Vagánovos* con Olga Poliakoff, Manuel Zuriaga y Josep Simón, donde produjeron varios espectáculos seguidos con dirección escénica de Vicente, coreografías de Poliakoff y escenografías de Zuriaga y Simón, quienes después de esta experiencia estaban maduros para fundar Odeón Decorados. A mí me gustaron todas la producciones que hicieron, pero la más emblemática es, sin duda, *El Carnaval de los Animales en concierto*. Por mi parte, estuve con Toni Pastor aprendiendo el asunto de la distribución.

En el 87 decidimos, los dos a un tiempo, ponernos en paz con las autoridades militares, estábamos hasta arriba de prórrogas de estudios falsas. Fuimos pragmáticos, la objeción de conciencia nos abocaba a una prestación civil sustitutoria de dos años que podía degenerar más que nada en gastos interminables y en perder capacidad para trabajar. Nos lo tomamos como el que tiene que hacer una producción de encargo, con su vestuario nuevo y todo.

Lo mejor del regreso a Valencia eran las perspectivas que se abrían en el teatro público, mientras otros compañeros de profesión habían formado compañías más sólidas y estables, -asentadas en el binomio director escénico y productor- nosotros ya habíamos formado y disuelto compañías sin demasiadas deudas, trabajado para terceros, cumplido con la patria a regañadientes y, en palabras de Vicente, “estábamos disponibles en el mercado”. A finales del 87 era inminente la apertura del Teatro Rialto como sede del Centre Dràmatic de la Generalitat Valenciana y Díaz Zamora había sido nombrado director. Genovés volvió antes del ejército y contactó con nuestro catedrático de Interpretación, -ahora en situación de excedencia- que preparaba la apertura del Rialto para abril del 88 con *La Marquesa Rosalinda*, con dirección de Alfredo Arias. De forma paralela preparaba *El Saperlón*, una coproducción con el Centre Dramatique de la Région-Nord-Pas de Calais-La Salamandre y el Centre Dramàtic, que realizarían de encargo los franceses con reparto íntegro de actores valencianos, una reposición de un éxito de la compañía que debía estrenarse en el Mercado de Abastos.

André Guittier y Gildàs Bourdet seleccionaron a Vicente como ayudante de dirección, un enganche necesario con los actores valencianos; también necesitaban un productor ejecutivo intermediario entre la compañía francesa y el jefe de producción del CDGV, José Antonio Gutiérrez, más conocido como “el Guti”, absorbido por las inagotables necesidades de

Alfredo Arias en la producción del Valle-Inclán. El Guti, un productor experto de Barcelona que no conocía el terreno, pidió un productor, Vicente Genovés le dio mi nombre y, cuando se lo consultó a Díaz Zamora, el maestro se mostró encantado.

En la segunda temporada del CDGV, Díaz Zamora confió a Vicente Genovés la dirección de una producción para la Sala Moratín, *Pessoa en persona: El marinero. Una llamada para Pirandello*, estrenada en octubre del 88. Entretanto, una de mis recurrentes espantadas; asustado me retiré a la Filmoteca de la Generalitat con la intención de dejar el teatro por agotador y no volví a trabajar con Vicente hasta el 90 en la producción *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches, ya con Antoni Tordera como director del CDGV, cumplido año y medio en la Filmoteca, y contratado de nuevo como técnico de producción en el departamento que configura Alfredo Mayordomo. No lo pasamos nada bien. La producción fue un gran éxito obtenido en medio de un clima enrarecido en el que no se podía vivir. Vicente estuvo como ayudante de dirección del norteamericano John Strasberg, y al tiempo asumía un pequeño papel; por mi parte yo estaba sometido a fuertes tensiones del aparato del IVAECM, la superestructura burocrática que estaba decidida a cargarse el Centre Dramàtic, como finalmente aconteció tres años después, fue entonces cuando decidí -después de lo mal que nos trataron- la fundación de Comisiones Obreras en los teatros públicos.

Vicente Genovés se marchó a Madrid. Era una salida natural después de un montón de intentonas y más teniendo en cuenta que, en esos momentos, no contaba con apoyos en Valencia para continuar. En Madrid encontró con facilidad trabajo como ayudante de dirección en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Estuvo de giras, colaboró con los grandes directores y ganó dinero de forma estable, enfrentándose con los grandes textos clásicos castellanos.

No volví a trabajar con Vicente hasta que le llamaron en el 95 para el ciclo *Cent anys de teatre Valencià* -en la Sala Moratín- un proyecto promovido por Manuel Molins que propuso al director general de Teatros José María Morera una síntesis teatral de consenso justo en el momento en que se avecinaba el cambio de ciclo político. Consecutivamente, y con una cadencia semanal, entre el 19 de febrero y el 4 de abril de aquel año se estrenaron, dirigidos por Vicente Genovés, ocho espectáculos que ensayaba desde la segunda semana de enero: *All lladres!*, zarzuela de Eduardo Escalante; *De algú tiempo a esta parte*, de Max Aub; *El virtuoso de Times Square*, de Eduardo Quiles; *No n'eren deu?*, de Martí Domínguez (lectura dramatizada); *Zona cero*, de Francesc Adrià; *El Petrolio*, de Juan Alfonso

Gil Albors (lectura dramatizada); *Centaures*, de Manuel Molins y *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera. Esta hazaña, inadvertida para muchos, contó únicamente con ocho actores excepcionales, versátiles, y tenaces, que se multiplicaron en las ocho producciones: Lola Moltó, Lluís Fornés, José Montesinos, Carles Sanjaime, Marina Viñals, Germán Muntaner, Carme Belloch y Álvaro Báguena, que estuvieron impecables, medidos y precisos.

El 25 de mayo, el Partido Popular ganaba las elecciones y unas semanas después comenzaba la era Zaplana, que para el teatro valenciano supuso la llegada de Manuel Ángel Conejero, que en apenas siete meses desmanteló el Departamento de Producción de Teatros, y Alfredo Mayordomo, acosado injustamente, se fue a la Universidad de Valencia para trabajar en el proyecto *Cinc Segles*. Acabada la era Conejero, llegó a la dirección artística de Teatros de la Generalitat Juan Alfonso Gil Albors, que había ofrecido un papel de intermediario entre la Conselleria y el sector profesional de teatro. Con la llegada del nuevo director intentamos, noble intento, la restauración de la producción pública, y el elegido para ello fue Vicente Genovés.

Muchas personas creen erróneamente, -por carecer realmente de datos- que fui yo quien impulsó al nuevo director de Teatros a elegir a Vicente como director escénico de la primera producción de la Generalitat popular; no hizo ninguna falta que yo lo postulara, Gil Albors había presenciado durante ocho semanas la temporada anterior los estrenos consecutivos de la Sala Moratín, quedando impresionado por el vigor del joven director y por su precisión a la hora de medir los tiempos para resolver. Le propuso *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, de José Martín Recuerda. Un texto difícil, que estaba en el universo de Vicente porque, al fin y al cabo, es discípulo de Díaz Zamora y éste nos enseñó a todos los textos de la generación realista de los sesenta, de la que es introductor en Valencia (*Las salvajes*, *Flor de Otoño*).

Las arrecogías..., estrenada el cinco de diciembre de 1996 en el Teatro Rialto, -el espacio en sí mismo ya era una reivindicación justa y necesaria- con treinta actores y una escenografía portentosa de Odeón Decorados, música de Enrique Morente, coreografía de Julia Grecos, es el canto del cisne de la producción pública. Vicente Genovés y sus actrices, hasta veintiséis, del elenco de treinta, eran mujeres, defendieron con vigor una producción compleja en la que mucha gente aportó lo mejor de sí mismo, y pese a la dificultad de la escasa publicidad y las difíciles fechas navideñas para un drama, consiguió el lleno a la tercera semana de exhibición. Cuando las taquilleras del Rialto anunciaron que habían colocado el cartel de no hay billetes el Día de los Santos Inocentes, no

sabíamos todavía la que nos esperaba. Al año siguiente, *Las arrecogías...* fue repuesta en el Teatro Principal, en lo que debíamos considerar como un gran honor.

Después de aquellos impagables sucesos, Vicente dejó pasar unas semanas para recapacitar y tomó dos decisiones importantes para su desarrollo personal y para el futuro de su carrera profesional. La primera queda dicha en la adecuación de la cuadra del Morvedre para poder repensar la producción teatral de otra manera; un ejercicio complejo en el que desde la posición de infante -la del común de los mortales- se ven las cosas de forma muy plana por imperiosa y agobiante, sin perspectiva en ocasiones, mientras que Vicente Genovés, desde julio del 98, percibe los tiempos de espera, el horizonte del esfuerzo, los conflictos derivados de las carencias y la crisis coyuntural de otra muy diferente manera, y todo esto lo consigue abriendo rutas a caballo abandonadas hace decenios. Todo marcha decididamente mucho mejor desde que abrió la cuadra.

La segunda decisión memorable es la fundación, junto a un equipo de grandes profesionales, de la *Escuela del Actor*. Esto le ha permitido mantenerse en primera línea como profesor de interpretación, ayudar a un montón de jóvenes actores a encontrar la vocación, pasando desde el aula a la sala de ensayos de manera continua, cumpliendo un ciclo de ocho años hasta su incorporación a la Escuela Superior de Arte Dramático como profesor interino de Interpretación en 2004, donde vuelve a tener a Díaz Zamora como catedrático y Jefe de Departamento.

Ya decididamente integrado en el arma de caballería, dirige *Abraham y Samuel*, de Víctor Haïm, estrenada en Valencia en la Sala Moratín en el 98, para Palangana Teatre, donde inicia una fructífera colaboración con el actor y productor castellonense Sergi Calleja. Retoma su trabajo de actor en *Ausiàs Marc. Els poemes i la vida*, dirigido por Josep Manuel Gil, para Ausades Teatre, estrenada en la Sala Moratín en febrero del 99. Actúa, dirigido por Mario Gas, en *Top dogs*, de Urs Widner, estrenada en el Teatro Principal de Valencia en octubre del 99, en gira por todo el Estado, una coproducción entre Teatres y el productor Sergi Calleja. Dirige *San Blas Café*, de Jaime Pujol, Diego Braguinski y Pep Chiveli, para Zircó Producciones, estrenada en el Teatre Talía en abril de 2000. Es adjunto de dirección de María Ruiz en *Una espléndida Mansión*, de Eugene O'Neill, estrenada en el Teatre Rialto en octubre de 2001. Dirige, en colaboración con Luca Ronconi, *Infinities*, de John D. Barrow y Luca Ronconi, una coproducción entre Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa y Fundación Ciudad de las Artes Escénicas, estrenada en La Nau, -antigua nave de talleres generales del Puerto de Sagunto- en abril de 2002. Actúa de nuevo

con Cristina Plazas en *Estellés per les teulades*, de Vicent Andrés Estellés, con dramaturgia de Josep Manuel Gil, para Ausades Teatre, que pudimos ver en el Centre Cultural d'Almussafes en abril de 2004 y que no se estrenó en Valencia porque los designios de Teatres de la Generalitat son inescrutables. Dirige *Barionà o el juego del amor y la esperanza*, de Jean Paul Sartre, producción de Teatres de la Generalitat, estrenada en el Teatre Principal en diciembre de 05 y repone nuevamente *Abraham y Samuel*, en diciembre de 2006, esta vez en Barcelona, de nuevo para el productor Sergi Calleja, -al que ahora conocemos como Germinal Producciones- prevista en el Teatre Talía de Valencia en abril de 2007, y ensaya denodadamente en la Sala Moratín *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, producción de Teatres de la Generalitat, prevista para el Teatre Rialto en febrero de 2007.

Dentro de nada será obligatorio cursar la asignatura de equitación para la especialidad de dirección escénica en la Escuela Superior de Arte Dramático, cuestión de perspectiva.

Roberto Lisart, *productor teatral y técnico de gestión cultural*

3.

Hace algunos años, escribiendo uno de esos guiones cinematográficos que acaban apilados inconclusos en un cajón de tu escritorio, tuve una idea para uno de los personajes. Se trataba de un editor, constantemente en activo, gran amante de los caballos, que apenas paraba en su despacho. Reunirse con él resultaba casi imposible y había que hacerlo en alguno de los lugares conforme a su agenda del día. Por ello emplaza al escritor protagonista de la historia en una hípica para mantener una conversación con él mientras montan a caballo. El problema es que el escritor apenas conoce el arte de la equitación y le resulta prácticamente imposible mantener su caballo junto al del editor yendo tan sólo al paso, de modo que la importante conversación que debían mantener resulta cómicamente insostenible. Ese personaje del editor estaba inspirado en Vicente Genovés y la situación fue vivida por mí de manera más o menos similar cierto día que quedé con él para hablar del teatro y de la vida.

La primera vez que Vicente Genovés aparece nítidamente en mi memoria es en el año 1981. Antes de eso ya habíamos compartido un año y medio de aulas y pasillos, aprendizaje, quebrantos, desesperación, amor y pasión por el teatro en la recién creada Escuela de Arte Dramático de Valencia, bajo la atenta y sabia mirada de Antonio Díaz Zamora. Ya habíamos pasado por imágenes animales, por transformaciones de objetos, por búsquedas emocionales y memorias sensoriales, por Stanislavsky, Grotowsky, Brook, por Nieva, Genet, Pinter, Valle-Inclán y Arrabal. Y a pesar de ello no recuerdo esos momentos compartidos. Tal vez porque aún nuestras afinidades eran escasas, tal vez porque aún no habíamos conseguido *encontrarnos* a pesar de vernos a diario. Vicente era “de los mayores de la clase” y contaba con cierta experiencia, había formado parte del grupo de teatro independiente L’Entaulat, entre los años 1974 y 1976. Eso le situaba en un nivel de *realidad teatral* de la que yo era completamente ajeno. De ahí posiblemente la distancia entre nosotros y las fisuras en mi recuerdo.

Fue cierto día del mes de abril de 1981, estando todos los alumnos de la Escuela reunidos con el fin de movilizarlos para dar a conocer a la opinión pública el hecho de que, un catedrático recién incorporado, pretendía una involución en el plan de estudios y hacerse con la dirección del Centro, en medio de un caos de reflexiones y propuestas, cuando Vicente Genovés se levantó para pedir orden y aplicar cierta sensatez a la reunión. No recuerdo lo que dijo, pero sí que lo hizo enérgicamente, a modo de líder, organizando y puntualizando con mucha coherencia, poniendo razón frente a tanto desafortunado apasionamiento y encontrando el camino para sintetizar todas las proposiciones planteadas. Y de manera estratégica trazó lo que debía ser el resto de la reunión y el principio de nuestra decisión

reivindicativa. Este acontecimiento es el que pasó a ocupar la primera página de mi memoria con respecto a él. Y seguramente me hizo ver el germen de lo que, con el tiempo, he ido constatando del *Vicente Genovés director*. Aquella imagen, sumada a sus grandes cualidades artísticas, fue decisiva a la hora de pedirle que me ayudara en alguno de los proyectos que se me presentaron en el futuro.

Además de compartir amistad, trabajos interpretativos en teatro y televisión y direcciones escénicas conjuntas, hay algo en nuestra trayectoria común que destaca claramente por haber ocupado gran parte de nuestro tiempo: la pedagogía teatral y la formación de actores.

El Desván. En 1987 me propusieron dirigir el grupo de teatro de la Facultad de Derecho de Valencia. Suelo ser muy respetuoso con las nuevas empresas que me plantean sobre todo cuando, aún tratándose de trabajos relacionados con mi profesión, no tengo demasiada experiencia en la materia. Vicente Genovés, por aquel entonces, ya había dirigido *Delirio a duo*, *Thanatos my love*, *Como la vida misma* y *El carnaval de los animales en concierto*. O sea, que su bagaje como director se estaba afianzando a pasos agigantados. Yo, por el contrario, sólo contaba con experiencia pedagógica, había sido profesor de Técnica corporal en la Escuela de Arte Dramático de Palma de Mallorca. Y tras haber coincidido ambos profesionalmente en *Flor de otoño*, donde nuestra amistad empezó a consolidarse, y haberme fascinado con su puesta en escena de *Delirio a dúo*, me aventuré a proponerle la dirección conjunta de *El Desván*. Obviamente había algo egoísta en mi llamamiento: sin duda iba a aprender dirección de la mano de Vicente Genovés. Aceptó. Creo que durante ese periodo marcamos las pautas y la metodología que iba a ser el modelo a seguir en todos los trabajos de esta índole que haríamos posteriormente:

1. Dado que las personas que constituían el grupo procedían de ámbitos distintos al de la actuación, se hizo necesario crear un método de entrenamiento y de trabajo didáctico paralelo a los ensayos, que además proporcionaba cohesión y confianza entre los integrantes.

2. Los ensayos eran llevados a cabo con todo el rigor profesional requerido, aunque sin olvidar la parte lúdica implícita en la actividad teatral. Ello era posible gracias a que disponíamos de bastante tiempo para obtener los resultados precisos.

3. La imaginación y la creatividad suplían en la mayoría de las ocasiones la falta de medios. Y, al disponer de un número elevado de integrantes, las actividades artísticas, técnicas y de producción eran llevadas a cabo por los integrantes del grupo.

Este modelo de trabajo permitió que lleváramos a escena textos de gran envergadura como *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, *La cocina* de

Arnold Wesker o *El verdadero inspector Hound* de Tom Stoppard. Y como colofón obtuvimos el premio de la Bienal de jóvenes creadores de la Europa Mediterránea con la obra *Continuidad de los parques*, estrenándome con ello como dramaturgo.

Durante esta etapa aprendí mucho con Vicente y creo que nuestros métodos de trabajo, muy afines, desde un principio se hicieron complementarios. Siempre avanzábamos a partir del material propuesto por el otro. Vicente Genovés es un director resolutivo. Yo camino más lento en la búsqueda. Él esboza inicialmente las escenas, tras arduas sesiones de pormenorizado trabajo de mesa, y con posterioridad profundiza en lo que se ha construido. Trabaja mucho a partir de la memoria sensorial y emocional y justifica cada una de las acciones que propone. Y tiene una gran capacidad para mover en el escenario a un gran número de actores, como fue el caso de *El Desván*, sin descuidar a ninguno.

Puedo afirmar sin rubor que los resultados artísticos que obtuvimos fueron muy aplaudidos por público y crítica y *El Desván* fue el grupo universitario más significativo y constante de la década de los ochenta.

La Fundación Shakespeare. Casi simultáneamente a la dirección de *El Desván*, concretamente en 1986, entré a formar parte como actor de la compañía *Teatrejove*. Tras varios años “interpretando a Shakespeare”, Manuel Ángel Conejero, presidente de la Fundación, me nombró Director Artístico del proyecto *Teatre escola*. Su modelo era el *National Youth Theatre* de Gran Bretaña y consistía en establecer un lugar de encuentro para todos aquellos jóvenes que, de alguna manera, querían aproximarse a la experiencia teatral. De nuevo, un proyecto que aunaba pedagogía y puesta en escena. Para ello se creó una escuela de teatro (*Instituto de Teatro Nuria Espert*), con un ciclo formativo de tres años, y diversas compañías de actores jóvenes (*Teatro Español de la Juventud*) que llevaban a escena textos clásicos y lecturas dramatizadas de la mano de directores profesionales. Y de nuevo recurrí a Vicente Genovés (mi “amigo el alto”, como le llamaba Conejero) para encarar una puesta en escena: *Como gustéis*, de W. Shakespeare. El trabajo de Vicente fue muy interesante, ya que consistió en revisar y “rescribir” un montaje ya realizado previamente, bajo la dirección de Pierre Constant, aportando su perspectiva y reflexión sobre el texto y la puesta en escena. El resultado fue nuevamente brillante, y la eficacia de Vicente hizo que se convirtiera en una pieza primordial en las actividades de la Fundación. Empezó a impartir seminarios de interpretación y dirigió uno de los proyectos más interesantes que se plantearon: la dirección conjunta y en bilingüe de la obra *Timón de Atenas* de Shakespeare. En colaboración con la Metropolitan University of Manchester, y al lado de David O’Shea, llevó a cabo una puesta en escena donde primaba el Lenguaje Teatral, independientemente de los idiomas que se hablaran sobre el escenario, y lo

esencial del trabajo del actor, con apenas escenografía ni vestuario, con alternancia de papeles y aunando eficazmente y sin fisuras dos maneras de hacer: la británica y la española.

Durante este periodo quedó más patente aún si cabe nuestra afinidad respecto a la formación y a la profesionalización teatral, y nació el deseo de poner en marcha un proyecto propio donde hacer confluír toda la experiencia adquirida a lo largo de todos estos años.

La Escuela del Actor. En 1996 un grupo de directores y actores entre los que nos encontrábamos Vicente Genovés y yo decidimos poner en marcha un proyecto pedagógico y teatral que tuviera como primer objetivo el de constituir una sólida alternativa a la escuela oficial de Arte Dramático. Durante diversos encuentros, en los que se formó el definitivo equipo que llevaría a cabo el proyecto (Carles Sanjaime, Pepe Galotto, Esther Ferri, Andrés Poveda, Vicente Genovés y yo), se elaboraron los planes de estudio y las líneas de actuación; y se clarificaron los objetivos de la empresa. En el afán de todos estaba crear dos frentes de trabajo: el estrictamente pedagógico y el ámbito de proyección profesional; es decir, pretendíamos constituir un espacio (*La Escuela del Actor*) que sirviera como gran contenedor cultural para desarrollar todas aquellas posibles actividades relacionadas con el trabajo del actor.

En el terreno docente se puso en marcha un plan de estudios de cuatro años, que incluía todas las asignaturas primordiales para la formación del actor, y donde el cuarto curso estaba orientado hacia una representación final. Todo ello con un objetivo claro: que en un futuro próximo fuera homologable como licenciatura, algo que desde un principio estuvo entre los planteamientos propuestos por Genovés.

La escuela no se diseñó como un “laboratorio de formación” que diera la espalda a la realidad profesional, sino todo lo contrario. De hecho, el profesorado está permanentemente en activo y el alumno permanece en continua relación con el mundo profesional, incluso se le posibilita la participación en trabajos teatrales que en ocasiones puedan surgir. Y, además, proporciona al alumnado los conocimientos sobre el oficio en sus distintos medios: teatro, cine y televisión tanto en su apartado artístico como técnico.

Entre los años 2001 y 2004, Vicente Genovés asumió la dirección de La Escuela del Actor. Si algo cabe destacar de su labor al frente de ella es la perfecta conjugación entre la labor artística y el talante empresarial. Fue sin duda un período de reestructura y de crecimiento económico que vio nacer en su seno una asociación cultural y una productora teatral, que estableció contactos laborales y docentes con diversos ayuntamientos de nuestra Comunidad, así como con varias compañías profesionales, y permitió asentar la base a las actividades complementarias que en la nueva etapa, bajo

la dirección de Andrés Poveda, se han llevado a término. La insistencia de Vicente Genovés por poner en marcha una oficina comercial dio finalmente su fruto y en la actualidad, bajo el nombre de *La Escuela del Actor*, se engloban una agencia de representación de actores, una bolsa de trabajo, un servicio de *coaching*, una productora y una asociación cultural, además del ciclo de formación. La colaboración en el ámbito escénico se ha extendido a numerosas empresas y eventos y las distintas promociones de alumnos que ya han salido a la calle van ocupando un lugar en el mundo profesional al frente de series televisivas, películas cinematográficas y obras teatrales.

No sé si Vicente Genovés soñó algún día con todo esto pero yo sí más de una vez he creído que *algo* se nos había hecho realidad.

Jaime Pujol, *autor, actor y director de escena*