

TÉCNICA Y VERDAD EN LA INTERPRETACIÓN

Pablo Corral Gómez

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

ÍNDICE

Prólogo

por Ramón Moreno

Técnica y verdad en la Interpretación

por Pablo Corral Gómez

...y hablaron de teatro...

por Ramón Moreno y Pablo Corral Gómez

Cuestión de enseñanza:

¿Qué es interpretación?

Modelos de formación en arte dramático

El sentido de la instrucción

Cuando el actor habla

por Pablo Corral Gómez

Técnica:

La experiencia de Stanislavski

por Pablo Corral Gómez

Verdad:

Narciso: teatro sin máscara

Arte y verdad

por Pablo Corral Gómez

Del cuerpo a la palabra. De Beckett a Chejov. De su vida a su obra.

Una conversación biográfica con Pablo Corral Gómez

por Cruz Hernández



PABLO CORRAL GÓMEZ Fotografía: Vicente A. Jiménez

PRÓLOGO

Siempre nos ha interesado reflexionar sobre el teatro, examinar las claves de la Interpretación y extraer consecuencias que nos ayuden a entender los entresijos del Arte Escénico y también... ¡atención!, del comportamiento humano.

Porque el teatro no es sólo “maquinaria y estética”, no son sólo “personajes e historias”, también es un medio para entendernos social e individualmente.

La preocupación por saber “quién y cómo soy” ha acercado a muchos alumnos al teatro, alumnos necesitados de encontrarse con su “yo verdadero”, con su auténtico “yo”.

El teatro es terapia y es espectáculo, es ética y es show, es intuición y es técnica...

Pablo Corral Gómez ha construido una tranquila y larga trayectoria afianzando una personal manera de entender el teatro apoyándose en el silencio y la escucha.

El silencio como “zona cero” desde la que empezar a emitir, a mostrarse, a realizarse en el escenario.

Y la escucha como herramienta para percibir la menor señal que pueda surgir de nosotros mismos, de nuestro propio trabajo, y percibir también cualquiera otra señal que nos ofrezcan los demás.

El trabajo de Pablo se forja día a día, renglón a renglón... y son ya muchísimos los años en los que ha ido consolidando su línea de actuación. Su trabajo puede resultar controvertido, pero no te deja indiferente, puede ser incomprendido, pero nunca deja de ser interesante.

Su profundo conocimiento de la materia que toca, es la base por la que, desde la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE de silla, hemos intentado acercarnos a él y a los proyectos que mueve para ampliar nuestros horizontes y entender cómo es el teatro desde el cristal con el que lo mira una persona como él.

Su clase magistral, nuestras preguntas y otros escritos suyos conforman este libro. Un libro para subrayar, un libro para detenerse y pensar, un libro para discutir y aprender, o, en el peor de los casos, un libro para poder opinar con conocimiento de causa, alejándonos de prejuicios y tópicos.

Pablo Corral Gómez escribe sobre lo que le interesa, sobre lo que le preocupa... y nos muestra la profundidad intelectual de sus conocimientos y de sus recursos como profesor y también como creador.

Tenéis en vuestras manos un libro para leer, pero tratad también de escuchar sus silencios.

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

Técnica y verdad en la Interpretación*

por

Pablo Corral Gómez

*Clase magistral impartida el 28 de junio de 2007, con motivo de la clausura del curso 2006/2007 de la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA

Siempre es difícil comenzar cuando se es consciente que el principio señala la dirección del camino. También ocurre por lo general que se muestra difícil el dónde terminar el camino emprendido. Lo es por una cierta incertidumbre; la de saber si es el momento de hacerlo o aun queda algo mas por decir. Es de alguna manera la cuestión del límite. ¿Es el tema tratado el que lo impone o es la capacidad del que lo trata? No dudaré en este caso particular del tema del que quiero hablar en decir que las dos cosas son ciertas. Las dos se dan; la resistencia y la capacidad en la cuestión sobre la verdad en la interpretación y la implicación de la técnica en ello. Y digo la capacidad porque sobre la verdad, de la que yo quiero hablar, el intelecto es una limitación, se muestra algo impotente. Veremos porqué.

Cuándo empezamos a recorrer el camino de la enseñanza y una persona se acerca a pedir formación ¿qué esta pidiendo? Esta pregunta que en toda relación pedagógica debería plantearse, se hace aun más necesaria en el arte de la interpretación. Es una pregunta que puede dar respuestas obvias como la de querer saber. No es que quiera saber cualquier cosa, quiere saber como interpretar. A un personaje se le interpreta y esto es para lo que se acerca a una escuela. Aprender cómo se llega a corporeizar, es decir, meter su propio cuerpo en el personaje. El alumno no sabe lo específico de una técnica pero intuye, como en cualquier otro oficio, que habrá un camino para lograr su fin. El fin del teatro estaría para él en presentarse delante de un espectador como otro. Como alguien que no es él mismo. Este hecho de presentarse en un lugar que llamamos escenario queda a un paso del aplauso. Capturar la mirada de los presentes y su complacencia es algo que casi siempre circunda la petición de formación. Esto que siempre esta debajo de ese querer saber interpretar, oculta tambien el hacerlo con éxito, saber interpretar en el éxito, llamémoslo así. Y según nos posicionemos en la enseñanza con respecto a estos implícitos, se guiará el espíritu de la técnica a impartir. Porque ya sea para complacer esa demanda del alumno o para cuestionarla, poniendo las cosas en su lugar, en el lugar que le corresponde verdaderamente al actor, el maestro se posiciona a través de la pedagogía con que trasmite la enseñanza de su técnica.

Mas alla de la técnica hay un espacio personal que ocupar. Que saber ocupar. El escenario no representa lo mismo para todo alumno que comienza. Saben qué se hace pero no para qué se hace. Es aquí donde la guía del maestro se hace necesaria, pues en la apertura del camino de ese para qué, para qué se hace en el escenario, el alumno se encontrará con sus trampas y sus engaños. Así, en la medida en que él sepa cual es su lugar, ese otro que es el público ocupará el suyo. Pues es este público, ese que mira, el que levanta ese miedo que a veces solo enrarece, pero la mayor de las veces pervierte el sentido del hacer en el actor. Solo así, poniendo a la

luz de la inteligencia del alumno el sentido del hacer, el maestro ayudará a comprender la razón de ser de la verdad en el arte de la interpretación. La verdad entonces podrá ser jugada con la honestidad y humanidad que le son propias y el maestro se posicionará a través de la pedagogía con que transmite su técnica.

Para conseguir un fin ya sea manual o intelectual se necesitan unos medios y herramientas que saber manejar. La técnica es la manera de acceder a ese fin ahorrando gasto. El tiempo se considera gasto y si este se economiza esto da eficacia. La eficiencia de la técnica es su razón de ser, pero eficiencia para el fin que persigue. Hoy estoy aquí para hablaros en cierta manera de la finalidad del teatro. Digo en cierta manera porque no voy a tratar de este tema directamente. Se desprenderá del tema principal que me ocupa, el que he elegido: la verdad. Podríamos decir la verdad en el teatro, en la representación, en el actor. Pero esto no sería claro pues la verdad tiene muchas caras y así se dejan ver en este arte que nos ocupa.

He dicho en el teatro, en la representación y en el actor. Aquí hay tres caras y la verdad en cada una de ellas tiene un significado distinto. Primero lo que voy hacer es delimitar el espacio de la verdad. Que quiero decir cuando digo verdad. Diré que será aquello con lo que nos tenemos que ver en la disciplina de interpretación cuando un actor en una improvisación o en un personaje corta la sinceridad de su acto. Aunque esto es una tautología, verdad por sinceridad, ahora puede esclarecer. Es en el corte, en la interrupción donde mejor la verdad, esa verdad de la que hablo, se manifiesta. Algo observamos que queda interrumpido en el alumno y muestra una impostura. Algo que no le pertenece que no esta en sí aparece. No es creíble, decimos, por carecer de raíz. Eso que debería existir en el interior de su tierra, de su cuerpo. Ese corte es una desconexión consigo mismo.

Por tanto no es la manifestación estética y su adecuación a un objeto de referencia, que comúnmente se coloca en la realidad, lo que me ocupará. No es la cuestión de la imitación de la realidad (clásico problema de la mimesis) tan tratado desde la antigüedad. No será el objeto, o sea el tipo de personaje que esta en la escritura del dramaturgo. Ni su manifestación estética o formal, que lo determinara la dramaturgia y la dirección, lo que nos hará reflexionar en la verdad. Como antes decía no es la cara de la verdad en el arte teatral en general, ni el concepto de verdad en la representación sinónimo aquí de puesta en escena. Más cuando me estoy refiriendo a una relación pedagógica entre el alumno y el maestro, donde los elementos formales y estéticos deben ser convertidos en ejercicios, es decir puros instrumentos al servicio y en ayuda del proceso de formación de ese alumno. Si dejo claro que la verdad no es cuestión de estilo ni de épocas, que no es mas verdad la visión de las “Meninas” de Velázquez o “El David” de Miguel Angel que las “Mascaras” de Ensor o “Las señoritas

de Avignon” de Picasso, es para quedarme solo con la verdad del actor como persona. La individual. Distinta a la de cualquier otro pero reconocible por todos. Y aunque llamemos a todo verdad no es igual para todos, de todos y cada uno de los que quieren dedicarse a la actuación. Es particular por estar en el interior de la persona y ese interior no se da en dos iguales. Me refiero a un lugar íntimo, un sí mismo, al que dirigirse. Una enseñanza pues que ha de tomar ese sentido.

De una forma muy elemental, con pocos apoyos de la ciencia pero con una gran capacidad intuitiva, Stanislavski convierte “Fe y sentido de la verdad” en epígrafe de una lección de su personaje literario Torsov. Un capítulo imprescindible para entender la relación de la vida con el arte. Para entrar en el alma del Sistema. Y aunque con conceptos algo desdibujados por la imprecisión en la combinación de sus términos, hay una inteligente reflexión sobre la realidad y la escena. Si Stanislavski habla del sentido de la verdad habría que preguntarse porqué. Hay que mirar esto en su dirección. Hacia donde apunta. Es la dirección en la que hay que trabajar en la enseñanza lo que empieza a dar contenido a la palabra verdad. Término tan usado como confuso.

La verdad es un lugar hacia al que hay que orientar la mirada del alumno, su energía y conciencia. Es un regresar a un lugar esencial, íntimo, no como terapéutica sino como enseñanza. La verdad en la interpretación esta en el sentido de la marcha que lleva al interior. También podría decir hacia atrás. Allí donde descansa el soporte de nuestra vida, la columna. Por eso digo que la verdad esta en el sentido que toman los pasos del que se forma y la mano que conduce la experiencia. Hablo de interior como si de lo espiritual se tratara

Primero un sentido pero también un lugar. La mente necesita un mapa para que no actúe de forma resistente. Hay que establecer una topografía mínima para orientar ese camino de regreso. Porque se mire como se mire se trata de volver. De volver la mirada y ver lo que hay detrás, en la vida propia, en la del que se forma. Dejar de pensar en los logros, futuro y éxitos para encontrar el verdadero apoyo de la interpretación. Y aunque pareciera que ese camino de regreso o interior, el de la verdad, por venir de él, por haberlo ya pisado es conocido, esto es falso pues se vivirá como si fuera la primera vez.

El alumno buscará y en ello se perderá. La pérdida como condición del aprender. Será necesario perderse pero con sosiegoso. Ese lugar de sí mismos es tan grande como el universo y eso requiere paciencia y silencio. Al alumno, dice Dánchenko “El sentido de la verdad le obliga a volver a sí mismo e intentar superar la ruptura con la vida”. Bonito y sabio final de frase :”...superar la ruptura con la vida”. Es la vida lo que esta en juego en este proceso de formación. La vida de alguien que ha elegido tomar el ropaje de otro, meterse dentro de él. Y esa vida se puede llamar sí mismo o

yo esencial o núcleo del inconsciente. El sentido de la verdad es el sentido de la vida, donde el arte del interprete toma su aliento y consistencia. Por eso es tan necesario que el actor haya tenido un tiempo para aprender a recorrer el camino de vuelta a sí mismo solo.

La técnica actuará como vehículo, poniendo límites, dando orden y agarres. Pero sobre todo ha de ayudar a limpiar de espesa maleza el camino hacia sí mismo. Ninguna técnica actúa con inocencia. Todas tienen un plan, algo que actúa como su alma; el alma de la técnica. Podríamos llamarlo su ética. Toda técnica tiene su ética. Una finalidad en su aplicación. La técnica como vehículo llevará por el sentido de la verdad siempre y cuando no se interponga ella misma como fin del aprendizaje. La técnica no es el fin del aprendizaje del actor. Ha de ocuparse de mantener al alumno en el viaje para que la verdad no se detenga. La técnica ha de permitir un movimiento constante pues la verdad es siempre dinámica. “En el teatro –dice Peter Brook – la verdad está siempre en movimiento”. Y este desplazamiento continuo se produce si la técnica no es tapón en forma de saber. Si no es un conocimiento para mostrarse diestro delante del público arrancándole una ovación.

La técnica es aliada de la verdad si levanta el sentido oculto de todo aprendizaje, mas aún en el arte; el de perder. En las líneas etimológicas de “Aprehendere” nos encontramos con el verbo despojar. Al mismo tiempo advertimos que junto a ello esta la marca de un sentimiento; el temor. Limpiar de maleza el sentido de la verdad es despojar de algo que cree valioso el alumno antes de comenzar su formación. Algo que trae de fuera y piensa que con ello alcanzará la meta de un gran interprete. Pero la técnica en su campo ético, que busca la verdadera vida del alumno, le extiende una mano que le pide y no parece dar. Es esa mano del maestro que le guía para perderlo. Porque el sentido de la verdad, recordemos, es una pérdida.. Y solo al estar perdidos nos movilizamos para encontrar un lugar de referencia conocido. El estado de perdida en el aprendizaje es darse cuenta que no sé. Lo que traía como armazón de conocimientos no me acompañan y en ese momento no conozco, no conozco que es eso y entonces se da la extrañeza y hasta el temor. Que cosa tan hermosa y al mismo tiempo tan paradójica, extrañeza de sí mismo, pues de sí mismo, como vamos viendo, se trata en la cuestión de la verdad en el actor, su camino, su acceso.

La pedagogía con la que se aplica una técnica es importante para esto, pero no menos el tipo de técnica. Si tomamos ahora la verdad en su topos, es decir no en su dirección sino en su lugar, en el dónde se haya, deberíamos responder a la pregunta ¿donde se haya la libertad? Ahí, justo ahí donde el alumno se siente perdido, en perdida, es libre. De esa libertad se trata con la verdad. Un lugar donde se ha de dar una respuesta, no la respuesta, sino su repuesta, la propia.

Cuando el alumno se encuentra sin sus objetos conocidos de referencia esta tocando su arte. La semilla puede germinar y la vida, su vida comenzar. La vida en el arte de la interpretación. Una técnica que actúa como medio y no como fin en un aprendizaje por pérdida que le muestra su libertad. Algo que el maestro no puede enseñar pero sí advertir los desvíos. Uno de ellos, uno de esos desvíos es la emoción. Es la emoción un atajo que se puede tomar para satisfacer el anhelo de verdad que es libertad. Un atajo que toman técnicas y pedagogías para simular una vida, esa vida que todos queremos encontrar fuera y dentro del arte. Pero debemos advertir que la verdad no está en el topos de las emociones. Aunque la satisfacción de obtenerlas en escena sea inmensa, tratar el topos de la verdad como el de la emoción es un error de la cultura occidental en donde una imagen vale más que mil palabras. Se dice: lo que siento más propio son mis emociones, y esto es porque confundimos propio con placer. Placer por mostrar el dolor y el llanto para obtener un reconocimiento.

Limpiemos de maleza la espesura, recordemos. Dejemos que el cuerpo del aprendiz tome los pasos que encaminan a un paisaje muy despoblado. Démosle la herramienta de la acción y acerquémonosle a su verdad. Y al igual que un poeta para Vicente Aleixandre nace cuando nace un silencio, hagamos nacer al actor de su silencio. Decir silencio es decir vacío. La verdad está ahí y nadie podrá hablar de ella hasta que no sea creada. Nadie la verá hasta que no sea formada, construida, moldeada por el actor sin dar ningún derecho a la complacencia de los asistentes. Cuantas veces Stanislavski combatiendo el engaño pide al alumno la justificación interior de su acto. No es una justificación racional tan solo. No es el discurso de las causas de los actos del personaje lo que se esfuerza el maestro ruso en hacer entender. Si la verdad está justificando interiormente un acto, es por venir del interior del actor, dado que el personaje carece de interior hasta que no se lo entrega el actor.

Enseñar a ver, a ver la verdad. El alumno puede que pida no saber de su verdad. Y pide una técnica que le resguarde la parte de sí mismo que le hace más humano, persona del arte. Esa petición muchas veces no explicitada hay que desatenderla si la pedagogía está en la ética de la verdad y el respeto del alumno. Es una visión particular, íntima, lo que no se deberá escamotear en la enseñanza de la interpretación. Esa será la primera resistencia con la que se enfrentará el maestro, la resistencia de no querer ver del alumno. No todos por igual, pero resistencia al fin y al cabo. Porque la verdad, lo hemos de reconocer, no es fácil de tratar o mejor de entrar en ella. Pero eso no es motivo de huida. El teatro es arte de la interpretación, o sea del actor. Si escamoteamos ese lugar que está en la persona del actor estamos convirtiendo al teatro en una mentira. La verdad del teatro no estética está en manos del actor. He aquí la responsabilidad ética del maestro. Su pedagogía estaría materializada en una técnica para

abrir los ojos debajo del agua, si es que nuestro interior estuviera lleno de agua de mar. Y esto a pesar de salir con los ojos algo enrojecidos.

No me resisto a terminar con una cita que remueve los cimientos por su hermosura y verdad. En un pasaje de su extensa obra “En busca del tiempo perdido” Marcel Proust nos dice “Afortunados aquellos que han encontrado la verdad antes que la muerte y para quienes, por muy cercanas que se hallen la una de la otra, la hora de la verdad sonó antes que la hora de la muerte”.

...y hablaron de teatro...*

por

Ramón Moreno y Pablo Corral Gómez

**Esta conversación se produjo los días 6 y 11 de junio de 2008 y fue grabada y transcrita por Sam Baixauli*



PABLO CORRAL GÓMEZ Y RAMÓN MORENO Fotografía: Vicente A. Jiménez

Ramón Moreno y Pablo Corral Gómez se encontraron tiempo después y hablaron de teatro...

RAMÓN MORENO. Gracias, Pablo, por dejarnos entrar en “tu casa” y por dejarnos curiosear por los rincones de tus enseñanzas... ¿Por qué creas en Valencia una escuela de interpretación, Estudio Dramático? ¿Cuál es su necesidad?

PABLO CORRAL GÓMEZ. La necesidad sería mía, obviamente. Puramente vocacional. No creo que sea la necesidad del teatro o de la enseñanza como “ente”... Yo vine a Valencia tres años antes de abrir esta escuela, estuve en la ESAD y cuando allí se me acaba el contrato, lo que hago, tras la decisión de seguir en Valencia, es seguir con lo que estaba haciendo hasta ese momento, pero ahora de forma privada. Estudio Dramático era, en sus inicios, un estudio de interpretación que luego fue abriéndose a algunas disciplinas más y tomando la estructura de una escuela de formación de actores.

R. M. Eres licenciado en psicología. ¿Hasta qué punto tu formación como psicólogo clínico influye en tu trabajo en el teatro?

P. C. G. Sí, efectivamente, tras realizar los estudios pertinentes en psicología, 5 años, me especialicé en psicología clínica por la Complutense. En esos momentos tenía claro que mi dedicación sería la psicología clínica, de hecho, yo me decanto a trabajar en el teatro de esta manera cuando llego a Valencia. En el momento en el que acabo la carrera de psicología mantenía mi actividad teatral, pero esto iba siempre en paralelo, de tal manera que ni tenía necesidad, ni quería decantarme por una cosa o la otra. En ese momento todo podía ser posible dentro de las dos áreas, pero sí creía tener claro que acabaría dedicandome profesionalmente a la psicología. Hasta que surge la opción de venir a Valencia. Antonio Díaz Zamora iba a inaugurar lo que entonces se llamó Centro Dramático de Valencia y propuso a Jorge Eines o a alguien de su confianza para cubrir su vacante en el ESAD. Jorge Eines no estaba en disposición de abandonar Madrid, ni la Escuela Oficial y me lo propuso a mí. A partir de ese momento yo dedico todo mi tiempo al teatro, y la parte de la psicología sigue ocupando un lugar, pero es un lugar de reflexión y de estudio, no de dedicación profesional.

R. M. ¿Es la psicología una “mochila” de la que extraes elementos que utilizas para el teatro?

P. C. G. Desde luego. Si yo no hubiera tenido una formación en psicología no haría ni el teatro, ni daría las clases como lo hago. El campo del saber de la psicología, en concreto el campo del saber en el que estoy, que es el del psicoanálisis, lo que me ha abierto es algo que buscaba desde antaño. Cuando empiezo psicología en la Autónoma de Madrid, la psicología era conductista. Era la rama más científica de la psicología, en donde se incide sobre las conductas para transformarlas si son patológicas. Trabajan sobre el resultado de la personalidad y sobre los síntomas directos. Yo descubro en ese momento de mi formación que hay algo más que eso y, en tercer año de psicología, empiezo a encontrar que hay un pensamiento mucho más lúcido, mucho más respetuoso con el ser humano, mucho más respetuoso con el síntoma (que, al fin y al cabo, es una manifestación del conflicto del ser humano y de su esencia) que se llamaba psicología dinámica y cuyas raíces se encuentran en Sigmund Freud. Entonces en ese momento, paralelamente a la enseñanza oficial, me formo en psicoanálisis.

R. M. Tus fundamentos teatrales los recibes de profesores como Jorge Eines o Raúl Serrano, los dos argentinos, directores, pedagogos, y con un gran interés por el actor como individuo. Lo “argentino” se vive aquí como algo denso, psicoanalítico, muy lejos de la frescura y lo extrovertido del carácter mediterráneo. ¿Te consideras heredero de su formación?

P. C. G. Me considero heredero, como no, de mis maestros, pero no de los tópicos que acabas de decir. Jorge Eines, fue alumno de Raúl Serrano, y el hecho de que Raúl Serrano lleve a cabo una visión del Stanislavski, mal llamado “segundo”, en donde fija su atención en lo que es la acción (que llamó física) como medio para conocer la escena y el personaje, que está en el otro polo del Stanislavski “primero”, también llamado americano, cuyo cuño es el de Lee Strasberg, hace que esos tópicos también caigan sobre la enseñanza venida de Argentina por la relación que tiene este país con el psicoanálisis y por los propios tópicos que se tienen del psicoanálisis. Aquí, en este sentido no caben engaños, porque conozco los dos campos, el del teatro y el del psicoanálisis. En todo caso si cabe el deshacer esos entuertos, tópicos que dificultan la entrada, casi abierta, a conocimientos que nos han dado maestros como Stanislavski, Serrano, Eines... Y donde, para nada, hay un trabajo que se puede decir “psicológico”, introspectivo y emocional. De hecho, cuando yo llego a Valencia, esta visión de la técnica de las acciones físicas de Stanislavski a penas es tenida en cuenta. Lo más cercano es el Método o la memoria emocional, que es la visión que da Strasberg de Stanislavski. Si para algo me sirve la psicología y si para algo me sirve lo que levantó Freud, no es para hacer ni psicología ni psicoanálisis en el teatro ni en mis clases. Si para algo me sirve es para

saber muy claramente que una clase no es una sesión de psicoterapia. Que con el alumno no se debe pretender ir en la línea de la cura. Si para algo me sirve es para detectar cuando el alumno muestra una resistencia trabajable desde el campo pedagógico o hay que derivarle al terapéutico. Luego, por su puesto, el alumno decidirá si lo toma. Por lo tanto, es necesario bajarse de los tópicos. A España han venido argentinos muy válidos para el teatro.

R. M. Hay una continuidad en tu trabajo de sus enseñanzas...

P. C. G. Sí. Hay una herencia de lo que es ese Stanislavski, de lo que es la formación y entender lo que es el proceso de conocimiento del personaje a través de ese Stanislavski. Y eso comienza con Eines. A partir de lo cual aparece otra cosa, aparece lo personal, lo propio.

R. M. ¿Esa profunda cultura intelectual es transportable a la cultura mediterránea? ¿Te causa dificultades de comprensión en la ciudad, en los alumnos, en posibles receptores...?

P. C. G. Mira, diría que el saber en general es como un iceberg y lo que está a flote, lo que se ve, está sostenido por lo que no visible. Ni se dice, ni se expresa. Si lo de abajo surgiera, si que podría existir ese “no entender” o ese “rechazo”, pero en mi enseñanza y luego en mis direcciones teatrales, lo que expreso es lo que es entendible entre nosotros (profesor-alumno, actor-director). Por supuesto, no será igual el primer día del curso que el último, dado que la experiencia da unos contenidos al lenguaje que posibilitan el ir mirando un poco más abajo, dejando que se vea un poco más lo que estaba ahí oculto. El alumno, eso si, puede pasar en un primer momento por no entender, no lo que digo sino lo que propongo hacer. Pero como esta enseñanza se sostiene en la experiencia, es ella la que va dando el sentido que no tenía en un principio. Así que “tiempo”.

R. M. “Técnica” en la interpretación, esa utilizadísima palabra que tiene un significado inatrapable para muchos actores. Tú hablas de la técnica como de una finalidad, como de algo ya resuelto, un camino recorrido, conocido, experimentado... También dices que actúa como medio y no como fin. Se puede resumir en que: ¿La técnica es básicamente experiencia?

P. C. G. La técnica es un medio para obtener un fin. Si se ha basado en la experiencia para conseguir un saber hacer acerca de algo, la técnica se ha sustituido por la experiencia. Por eso la experiencia sustituye a la técnica. La técnica es algo que se transmite a un alumno, porque este no ha alcanzado la experiencia o porque no se puede tener esa experiencia...

R. M. Pero, le transmites tu experiencia.

P. C. G. Si, Pero eso es otra cosa. No estoy hablando de la experiencia del maestro, esa que posee por edad, estudio, observación, practica y que transmite en el acto de su enseñanza. Al hablar de la técnica y su relación con la experiencia lo hago mirando al alumno. Es la experiencia del alumno lo que le llevará al conocimiento en el arte de la interpretación. Es la técnica que se le enseña la que ha de aprender desde la experiencia, su experiencia. En concreto, la técnica interpretativa quiere conseguir algo. Lo que pasa es que la metodología que estaría dando cuerpo a esa pedagogía sería la experiencia y esto marca el proceso. Pero, la técnica viene a ser como la fórmula, que tiene que tener un resultado. Hay que saber cual se está utilizando, en qué momento se utiliza, cómo se reparte en el tiempo, etc. Pero también puede ser que alguien esté en una situación de enseñar y no esté transmitiendo ninguna técnica, esté solamente planteando cuestiones sobre su pura experiencia, pero no alguna técnica. Una técnica es transmisible y además entendible por otros, de tal manera que si yo digo “vamos a plantear una situación en donde sabemos qué entorno hay, sabemos las tareas y los conflictos de cada tarea”, ahí estoy transmitiendo una técnica, porque estoy utilizando un lenguaje que tiene un contenido que solamente se sabe si trabajamos en base a esa técnica, y quienes trabajamos con ella lo entendemos y sabemos de qué estamos hablando. También sabremos cual es su lugar de procedencia, sabremos sus raíces.

R. M. Dices que tu campo es la Interpretación como asignatura (así con mayúscula), pero también llevas en tus alforjas la Voz, el Cuerpo, la Dramaturgia... Hasta llegar a la interpretación, ¿qué priorizas?

P. C. G. No sería correcto priorizar porque ¿cómo puedo decir que priorizo la voz con respecto al cuerpo si el cuerpo da el sonido. No podría priorizar. De hecho ambas cosas tendrían que caminar conjuntamente.

R. M. Pero, ¿no crees que en un resultado final, al espectador, le llega prioritariamente la voz del actor? Que por mucho que haya trabajado su cuerpo si vocalmente, sonoramente, textualmente, el actor no “transmite” no sirve de nada su trabajo corporal.

P. C. G. Aquí acabamos de dar un salto, de la enseñanza a lo profesional. Yo estoy hablando de la enseñanza. Entonces, en una formación, no sería correcto para mi priorizar nada. Si ahora hablamos del mundo profesional y de lo que significa un montaje, es decir el teatro como representación... Ahí ya entramos en otra cosa.

R. M. ¿Pero ahí no hay una pequeña contradicción con lo que va a ser luego su trabajo?

P. C. G. No, no la hay.

R. M. Lo digo porque, precisamente, una de las deficiencias manifiestas en la formación de los alumnos es que el trabajo vocal se deja bajo mínimos (con gran desinterés por parte del alumno) cuando eso va a ser luego, en su actividad profesional, lo máximo.

P. C. G. Cierto. Pero, eso no quiere decir que yo lo priorice. Lo que pasa es que, en un momento determinado, hay que entrar por un lado, por ejemplo, de la conciencia corporal (conciencia de tus ejes, de tu columna, tu pelvis, de tus pies, de tus apoyos...). Ahí no estamos valorando tanto los elementos de sonido, porque los elementos de sonido van a caer sobre esa columna, sobre esos pies, sobre esos ejes establecidos... Pero, no porque se esté priorizando, sino porque se está en la espera de algo que tiene que venir, que es, por ejemplo, el sonido. Y una vez que se establece el sonido empezaremos con la palabra. Y cuando eso está organizado, vamos al final... Por ejemplo, en un curso-taller donde se realiza un montaje, lo que trabajo es el verso, como un ejercicio obligado. Ahí, por ejemplo, trabajo la prosodia. Pero, ¿por qué? Porque he creado las condiciones para que el concepto de verdad no se disuelva en la mimesis con la cotidianeidad. Sino que el concepto de verdad se eleve del común entender, y eso es otra cosa en el arte. Con lo cual podremos hablar en formas poéticas nada comunes de nuestro idioma, el verso, convirtiendolo en un acto orgánico.

R. M. “Verdad” en la interpretación. Dices que la verdad falla cuando el actor corta la sinceridad en un acto. ¿Es esto o es más? Esencialízame el significado y define de qué verdad estás hablando y si no es un término demasiado subjetivo que cada uno entiende de una forma diferente.

P. C. G. Es un término que se puede escapar. ¿Sabes, por qué? Porque entra en el ámbito casi espiritual, espiritual en el sentido “interior”. Claro, la verdad es subjetiva, pero la tenemos que compartir. Tenemos que compartir un hecho en el teatro, un hecho que es social. Y compartimos un lenguaje para comprender cosas, unos criterios que nos llevan a entender aquello. Pero esta verdad, a la que yo me refiero, es una verdad que, cuando digo que se manifiesta justo ahí en el momento que se interrumpe el acto de sinceridad, es la propia. Cuando esto ocurre el alumno ha de saber primero darse cuenta, despues qué hizo para que esto ocurriera y

finalmente saber volver. Pero entonces aquí ocurre lo paradójico. ¿Por qué podemos advertir nosotros el engaño en otro si la verdad es propia? Tan lejos y tan cerca al mismo tiempo. Si el reconocimiento se da, y esto lo admitiría cualquiera, es por tener el alumno y el maestro, el actor y el espectador o el individuo y los otros una singularidad cuajada en el otro. Por tanto, es más allá de un elemento puramente subjetivo, porque todo ser humano comparte verdad y engaño, y sabe, cuando nos engaña, que lo está haciendo. Y sabe también que si engaña está ocultando una verdad. Y ya no es la verdad de un hecho no sería solamente eso, es decir, que no estaríamos como jueces delante de un alumno para determinar si es verdad o mentira, sino que él mismo se delataría. Lo que pasa es que con esto de la verdad puede haber trampas que nos ponemos todos para no disfrutar de lo que hacemos. La verdad lleva al máximo disfrute. El disfrutar no es pasarlo bien o mal, es algo más. No hay un disfrute si no hay un conflicto. Entonces ese es el tema, que la verdad siempre lleva a un lugar en donde hay siempre un núcleo de conflicto del ser humano, con lo cual, cuando se toma un personaje se ha de tocar sus conflictos. Se podría decir también que el actor en formación ha de saber ir a la búsqueda de la verdad de ese personaje con lo único que puede hacerlo, su verdad. Con ella y solo con ella reconocera el núcleo del conflicto de ese ser hueco que es el personaje. Por lo tanto podría ser fácil decir que es mejor para todos relacionarnos con esa verdad en el arte... sí, pero mira por donde, cuando vamos a ese lugar esencial de nuestro drama hay que pasar por vericuetos que muchas veces no son agradables. Y tras pasar por eso encontramos un lugar de disfrute muy pleno.

R. M. Citas a Peter Brook diciendo que “la verdad está siempre en movimiento”. ¿La verdad que buscas hoy es la misma que buscabas hace quince años? ¿Tan importante es buscar la verdad cuando esa verdad "pura" está condicionada por factores externos (tu estado de salud, tu estado anímico, el nivel cultural del actor o alumno, sus circunstancias personales...)? Esa verdad de la que hablas, ¿no es posible que transmute cada día, que si camina en paralelo al crecimiento vital del alumno sea diferente cada día?

P. C. G. Si hablamos mucho de la verdad puedo empezar a resultar pedante, porque nos tendríamos que empezar a meter en otras cosas, en otros saberes, en otros conocimientos más allá del teatro. El pensamiento filosófico no ha hecho más que perseguirlo, y de lo filosófico pasaríamos al científico y como no, al pensamiento religioso y estético. Entonces, nos vamos a un lugar en el que nos podemos equivocar. Yo te diría que hay una verdad grande y otras verdades pequeñas. De lo que yo hablo ahí es de la verdad grande, no de las pequeñas (que se representan en nuestros actos).

Para mí la verdad más grande no transmuta. Pero la verdad no es lo que yo se sino lo que busco. La búsqueda es lo que hace a mi verdad, porque la verdad no es algo que existe. De hecho, "la creación" justamente es el intento de ir dando forma a esa cosa que está en vacío, que verdaderamente se llama verdad. Eso que está en vacío es lo que me empuja, y eso que me empuja, como diría Beckett, es continuamente un fracaso.

P. C. ¿Es compatible la verdad que propugnas con la repetición sistemática de un montaje teatral, donde cada día hay que repetir lo mismo?

P. C. G. Sí. Resulta que nacemos y siempre observamos las mismas cosas. La naturaleza nos sirve en bandeja siempre los mismos alimentos. Nacemos en el campo de la repetición (día, tarde, noche, estaciones) y cuidado que eso que siempre ocurre esté ahí porque como se vaya tendremos un problema. Hay una regulación y un ritmo que requiere una repetición. Nacemos dentro de una repetición y un ritmo. También sería una parte metateatral dentro del arte del teatro, porque ese arte genera esos ciclos humanos a los que hemos venido al mundo. Aun así, hay que tener claro que repetición no significa que sea igual. La condición de que yo tenga un nuevo día es que ese día no sea igual al anterior, la condición de que esa representación sea "otra" representación es que no sea idéntica a la anterior. Justamente en esa repetición y en su diferencia es donde encontramos nuestra vida. Sabemos lo que va a pasar pero también sabemos que no va a ser igual a lo que ya ha pasado, es decir, nos esperan sorpresas. A eso es, precisamente, a lo que un actor tiene que estar abierto, y no es fácil.

R. M. ¿Se puede ser "sincero" en un oficio que se basa en la "mentira"?

P. C. G. Un oficio que es arte y que nunca debe ser mentira. La mentira es un mal intencionado uso de nuestro arte que habría que desterrar. Es casi una patología, porque no hay razón alguna para confundir convención con mentira. Una convención es algo que necesitamos los humanos. En el teatro se da una convención entre los asistentes y los que representan. El espectador sabe que alguien ahí dentro llevará a cabo algo en nombre de otro. Curiosamente esa convención toca lugares esenciales, lugares muy prístinos del ser humano. El actor está trayendo a alguien que no está, que ha desaparecido. No es un juego banal. La verdad es la que tiene que estar ahí presidiendo esa convención y la mentira hay que mirarla de cara, reconocerla, porque nunca va a estar del todo desterrada. Es una opción que cada uno toma con su libertad.

R. M. El actor puede encontrar el personaje, puede encontrar su verdad, puede ser sincero... Pero, ¿y si al público le da igual esa sinceridad? Nuestra verdad nos puede conducir hacia una mentira, que es proyectar al espectador algo que este no entienda.

P. C. G. Esto no es un problema de la verdad. Las verdades pueden ser rechazadas por incómodas o por incomprendidas. Una verdad que no se reconozca como tal no se convierte en engaño por ello. Entender o no es cuestión distinta. Puede ser que la formalización del discurso escénico no sea del todo correcta. Esto pertenece al campo del director de escena y del dramaturgista, que han de seleccionar cuidadosamente los signos escénicos y la articulación entre ellos. Ahora, como también he dicho puede rechazarse por negación del espectador a reconocer como propio lo que observa. Y esto no es un problema ni del actor ni del director. Aquí esta solamente en juego la libertad del espectador.

R. M. Y, ¿qué es la verdad proyectada en el espectador? ¿Cuál es su ratificación en una representación?

P. C. G. Desde luego que el espectador es imprescindible en el teatro como lo es el actor, porque sino no habría teatro. Sin embargo, la recompensa a mi no me la da el espectador. Bajo mi punto de vista, el espectador no debería otorgar la recompensa.

R. M. ¿Quién refrenda el encuentro con la verdad? ¿El actor, el pedagogo, el director o el público?

P. C. G. Primero uno mismo (uno mismo después de un periodo de enseñanza) y luego es toda la comunidad (pedagogo, director, espectador). Pero, ¿exigimos que esa comunidad, para que otorgue ese don, tiene que estar completa? ¿Cuántos agentes de esa comunidad tienen que otorgar ese don para serlo? Este es otro problema. Yo no pienso que cuantos más mejor, pero algunos sí, porque el teatro no vive ajeno a esto. La cantidad no refrenda nada del arte ni de la verdad. El arte no es democrático.

R. M. Remontémonos hasta tu primer contacto con el alumno: pros y contras de un “alumno sin formación previa” y pros y contras de un “alumno ya formado”. ¿Con quién prefieres trabajar?

P. C. G. Como pedagogo prefiero a una persona que comience, que no tenga experiencia formativa previa, a no ser que yo tenga un informe de la línea que ha llevado dicho alumno en esa formación. También prefiero que

ese alumno no venga de leer mucha teoría teatral, porque ese alumno puede tener las cosas claras en la cabeza pero le resulta muy difícil bajar las cosas a los pies, y como las cosas no estén desde los pies algo no funciona en el actor. Este alumno puede encontrarse de pronto haciendo un trabajo de eliminación tan grande que le cueste meses comenzar verdaderamente. Además, si la formación recibida es irregular o discontinua, por ejemplo a base de cursillos, también va en deterioro de una formación estable. Es así, porque ese alumno cree tener una escala para juzgar y cualquier cosa que salga fuera de ella le costará aceptarla para posteriormente asimilarla. Pero esto no quiere decir que diga no a nadie, simplemente es una dificultad más que como pedagogos hemos de asumir. Como director es otro asunto. En mi caso, de una u otra manera, todo lo que he dirigido durante estos años ha sido con actores que, o se han formado en mi escuela o se han formado en escuelas de líneas semejantes. Incluso cuando esto no se da son actores que están muy abiertos a entrar en la dinámica de la compañía en la que yo trabajo.

R. M. En ese primer contacto con el alumno, ¿ves actores o ves personas?

P. C. G. Veo personas, y pasa mucho tiempo hasta que veo actores. La relación primera tiene que ser con la persona. Siempre intento que la figura del "actor" no se interponga entre ese alumno y las cosas que hay que ir transmitiéndole, lo que hay que hacerle ver.

R. M. Como pedagogo, ¿piensas en corto o en largo recorrido?

P. C. G. El mejor aliado que tengo es el tiempo. Pero, aunque no lo quisiéramos tener como aliado, el tiempo está ahí. Después viene el carácter del tiempo que tomo. Para mi es el tiempo dilatado, el tiempo que pasa por dentro nuestro. El actor no se puede familiarizar de un plumazo con todos los aspectos interpretativos (el encuentro con la verdad, saber lo que significa el trato con el objeto, con la palabra...), manipulando el tiempo en su inmediatez. Sabemos, cuantos nos dedicamos a la enseñanza, que el alumno viene siempre con prisa. El tiempo es un elemento del sistema económico en el que nos movemos. Así como se maneja el tiempo se manejan nuestras vidas. Lo primero que hago es parar, intentar parar la prisa. Parando la prisa, a veces hay desesperación, inquietud, ansiedad, etc. Diríamos que se pasa una "enfermedad" que sirve como inicio de una cierta cura.

R. M. ¿Hasta dónde estarías dispuesto a despojar a un alumno? ¿Cuál es el límite de lo personal?

P. C. G. El límite de lo personal es su "no". Su "no" es sagrado. Si hay un alumno que dice "hasta aquí", hay que parar. Y ese límite también se llama en esta escuela "nunca dañar". El daño (físico o psíquico) es algo que ni se puede infringir por parte de otro ni por uno mismo. Dentro de la enseñanza hay que estar atento y saber cuando se le puede estar dañando a un determinado alumno, pero también el alumno debe ser consciente de sus límites.

R. M. ¿Qué mirada les diriges: la del profesor o la del tutor?

P. C. G. Son miradas complementarias, porque es importante la tutela del profesor. Tal y como pienso la enseñanza, el alumno está ahí para adquirir algo, adquiere una técnica, pero muchas veces eso, la técnica, es una excusa para que venga otra cosa. Esa otra cosa, que se basa en la espera, es mucho más de tutor que de profesor. Esa espera es siempre de retirada, el alumno tiene que perder cosas.

R. M. El alumno busca la verdad en cada uno de sus pasos y confía en su maestro. ¿Cómo ve el alumno al maestro: como referente, como guía, como observador o como taquígrafo?

P. C. G. Como un observador que le ayuda a implicarse con su vida, desde su experiencia, en la esencia del teatro.

R. M. ¿Dónde te gustaría ver a tus alumnos? ¿En qué teatros, en qué espectáculos?

P. C. G. Me gustaría ver a mis alumnos en cualquier teatro en el que yo entrara y, como espectador, me respetaran. Que no me camuflen la verdad, que sean sinceros en su acto de interpretación, que no elijan un texto menor, un personaje charlatán, una "comedieta" para pasar el tiempo. Que no me hagan perder el tiempo. Me gustaría que al entrar en ese teatro me ofrezcan otro tiempo que no el de la cotidianidad. Y por eso, me gustaría ver que ellos se respetan porque, para mí, si ellos se respetan están respetando al espectador, y están respetando sus condiciones de creación. No creo que tenga la culpa la "arquitectura", se llame Teatro Principal o Teatro Círculo, sino lo que aloja ese espacio, el grupo humano.

R. M. ¿Tienes actores que tú consideras que han finalizado su recorrido?

P. C. G. En la etapa de formación que da mi escuela, en esa primera etapa, sí, muchos. Lo que no considero en nadie es que, otras segundas etapas que ya no son "de escuela", se den por finalizadas. Si un actor que haya sido alumno mío, después de su formación y, una vez empezada su trayectoria como tal, considera que está "terminado", me parecería que incluso lo que tiene se le irá degradando.

R. M. ¿Distingues tu influencia en los actores que han sido alumnos tuyos cuando trabajan lejos de ti?

P. C. G. Yo diría que sí, por lo menos en una cosa: tener conciencia de lo que hacen y no poder ocultar lo que están haciendo, bueno o malo. También en su proceder mas técnico.

R. M. ¿Cuál es la finalidad del teatro en tu manera de contemplarlo?

P. C. G. Para ser lo más riguroso posible, diría que el teatro no tiene finalidad, el arte no tiene finalidad. Nuestras vidas tampoco tienen una finalidad. Esto no quiere decir que nosotros hagamos teatro cada día creyendo que eso no nos lleva a algo. Podríamos decir que esto son como pequeñas coartadas que nos damos para salir airosos de las dificultades de cada día.

R. M. ¿Tiene el teatro una finalidad pedagógica?

P. C. G. No, no tiene una finalidad pedagógica. Eso lo intentaron en Grecia con la tragedia, donde el teatro tenía fundamentalmente un fin pedagógico. ¿Funcionó? No, porque sino hubiera tenido éxito en lo social. El fin pedagógico no es algo indisociable al teatro. Podría ser que el fin fuera la satisfacción personal, podría ser. Hay una cuestión que a mí me parece interesante, y que me ha ocurrido en algunas representaciones de mis montajes. Pensaba: "toda la gente que ha venido a esta representación, se aburra o le satisfaga, es grato que estén, porque mientras están en esto no nos estamos pegando". Si esto me viene a la cabeza es porque hay algo que me anima a hacer teatro. Mientras hacemos teatro estamos retrasando la violencia, por eso decimos en el aula y luego en el teatro que "aquí nadie se puede herir". Claro, esto es una convención, el público sabe que no se puede herir mientras está en el teatro, pero también lo sabe el actor. No puede haber violencia. Es una convención que respeta la vida.

R. M. ¿Sabemos qué es un actor? Quizás porque todos le damos un significado diferente, tendemos a definirlo constantemente...

P. C. G. Yo diría que un actor es aquel que representa un personaje, el que hace teatro... Pero, ¿por qué nos seguimos quedando con la duda? Porque cuando preguntamos qué es el actor es porque el actor pierde su identidad cuando hace su trabajo en ese oficio que es arte. Esto no le pasa al pintor, al escritor, al músico, a cualquier otro creador. Entonces la pregunta es: ¿quién es el actor: el personaje o la persona que representa? Este es el misterio, que al perder la identidad, al cuestionarnos el "yo" del actor viene una y otra vez esa pregunta que nos formulamos. Debo decir que igual de conveniente tendría que ser que nos preguntásemos sobre el actor como sobre el escritor, por ejemplo, porque las respuestas pueden ser comunes aunque el escritor o el pintor no pierdan su identidad en un personaje. Y digo aparentemente, porque cuando un escritor escribe de una manera entregada nos dice "No era yo. Leo y no me reconozco". Esto también le sucede al actor, lo que pasa es que al actor se le pone un nombre distinto al suyo. A ese otro "no me reconozco" le hemos dado un nombre para representar, pero estamos dentro del misma área de misterio que es el arte.

R. M. **¿Es el actor quien más te interesa en el teatro? El actor interpreta y el diccionario dice que interpretar es expresar el sentido de algo. ¿Cuál es para ti su significado?**

P. C. G. Hay una acepción que para mí se acerca al sentido de actor como interprete, es el de hermeneuta. Aquel que busca bajo la escritura un sentido que esta oculto, como si las propias palabras hicieran de cubretela. La búsqueda, desde la superficie, del río subterráneo que fluye por su interior. El actor algo de hermeneuta tiene en su función de interprete. Dicho esto, aquí se acaba ya su similitud con el hermeneuta. Pero no para con el personaje sino para con él mismo, porque hay algo de él que tiene que descifrar, condición para que pueda dar su cuerpo o encarnar un personaje. No es que el personaje lo tenga todo y tenga que ir fuera a encontrarlo, digo fuera porque el texto está fuera, sino porque es él quién tiene que encontrar los lugares de resonancia de ése personaje, que viene a través de las palabras. Por tanto, ese resonar es lo que digo que tiene que descubrir en qué lugares suyos resuena ese personaje para poner su cuerpo a ése otro que no lo tiene y llamamos personaje. Es indisociable la interpretación a la representación, tal y como yo veo la idea de representación, porque el actor se encarga de traer ahora algo que no está y lo ha de presentar.

R. M. **¿Sólo es representable lo que uno sabe, lo que uno conoce, lo que uno ha averiguado?**

P. C. G. Para el teatro solo es representable aquello que no conoce. El teatro hunde sus pies en el ritual y en las ceremonias religiosas. Esos acontecimientos siempre quieren traer a aquel o a aquellos de orden superior al ser humano que les van a dar un beneficio, les van a aportar algo que en ese momento están en carencia, algo que ha desaparecido. El teatro viene de esto y tenemos que ajustarnos a ésta verdad. El actor representa, vuelve a convocar, vuelve a poner en pie y dar cuerpo en una comunidad a aquel que desapareció y esto es lo que la comunidad debería querer ver. Estoy hablando desde lo que es, en parte, mi propósito para cuando doy clases, cuando dirijo o cuando explico teoría de interpretación, por eso la respuesta es contraria a la pregunta.

R. M. ¿Huyes de las emociones porque engañan?

P. C. G. No es una huida. Lo que ocurre es que si nosotros otorgamos ámbito de verdad únicamente a aquello que me levanta una emoción, entonces juzgamos como verdadero lo que ha sido capaz de suscitarme esa emoción. Entonces sí, eso hay que cuestionarlo, porque si seguimos por esta vía, la formación del actor consistiría en enseñar al actor a localizar y volcar sus emociones en el escenario. Estaríamos suponiendo que se da un acto de profundo compromiso con su verdad que transmitirá al espectador para emocionarle. En todo éste saco de emociones en el que estamos inmersos, nuestra cultura da valor a las cosas en relación a la emoción que provoca y estamos poniendo ahí carne para ser despedazada por las emociones de los otros y de uno mismo. La emoción tiene que estar en su lugar y por eso digo que al actor, en su formación, hay que hacerle ver que técnicamente tiene que dirigirse hacia otro lado que no sea hacia el ámbito de las emociones. A las emociones hay que dejarlas tranquilas y si vienen que nos acompañen, pero no manipular su aparecer, es decir, no poner mi acto técnico sobre ellas.

R. M. El “trance emocional” versus el “punto de vista” o la “catarsis” versus el “distanciamiento”. ¿Te interesan estos términos, esta dialéctica?

P. C. G. Nombrada así ésta dialéctica no aporta mucho, pero sin embargo, lo que nos ha de interesar es su procedencia. Porque si Aristóteles se plantea la catarsis como fundamento de la tragedia para el espectador, sobre lo que es el temor y sobre lo que es el reconocimiento de aquello que está presenciando es por algo... Creo que en esto deberíamos profundizar un poco más. Y eso no quiere decir solo pura identificación, para Aristóteles. Me interesa el término *Verfremdung* tomado no tanto como distanciamiento sino como extrañamiento. Sabemos que el padre de esto, es

decir Bertolt Brecht, hace una teoría estética, política y social de su teatro. Me interesa leer lo que escribe y descubrir que, por ejemplo, dice que el teatro Aristotélico (el de la identificación o el de la catarsis), es la manera de recrear acciones humanas útiles en un sentido didáctico pero en una sociedad no capitalista. Entonces, si que puedo decir que me interesa esto, pero no para ponernos a discutir porque ni siquiera ellos lo hicieron, Brecht no discutió con Aristóteles, sino que vio la oportunidad de un planteamiento teórico marxista en relación a su contexto sociopolítico, que no era el de Aristóteles, y propuso una renuncia transitoria a la identificación con la que conseguir la emoción en el espectador.

R. M. Emocionar o transmitir. De emocionar ya me has hablado, pero transmitir es una palabra que no utilizas o que, al menos en tus escritos, en las conversaciones contigo no he podido percibir. Es una palabra que no detecto en tu lenguaje, no sé si conscientemente o...

P. C. G. No, no es conscientemente. Podría decir transmitir. Te agradezco la observación porque no sé porque no la utilizo. No tiene nada negativo el transmitir porque hay una transmisión en la enseñanza. A menos que se ponga en relación transmisión con comunicación. Ahí si que te puedo decir que no la utilizo. No acepto comunicación. Lo de la comunicación es un engaño o una ilusión en el que hemos entrado sabiendo que no comunicamos nada. Pero transmisión, si que hay una parte de voluntad dentro de la enseñanza. Yo pongo algo a disposición del alumno. Pero que salga de mi no quiere decir que sea recogido, porque puede ser que el alumno no lo pueda hacer en ese momento. Entonces, la transmisión se haría pero no se recogería. De todas formas, pensaré más en el tema de la transmisión.

R. M. La dialéctica oficio versus arte, tú la resuelves llamándola oficio artístico. Y tradición versus creación o tradición versus innovación ¿Cómo lo resuelves? ¿Son complementarios o antagónicos?

P. C. G. Siempre complementarios. No se puede crear a expensas de la tradición porque entonces puede pasar lo que antes me decías, que lo que se hace es un vomito narcisista. La tradición te transmite lo anterior a tu nacimiento, que es lo que te trae al mundo, lo que está y además se repite. Es como un lenguaje. Sobre ese lenguaje podemos ir reestructurando los elementos que nos han transmitido, los elementos de la tradición, incluso deconstruirla en el sentido Derridiano, y en la reestructuración encontrar un nuevo significado, ese nuevo significado es lo que llamamos también creación. No se puede crear sin tradición, por tanto, hagamos nuevas pedagogías, hagamos nuevo teatro, pero empollémonos a Pestalozzi y a

Stanislawski, estudiemos a Aristóteles, estudiemos qué pasa con Shakespeare o con Lope de Vega, o con Ángel Guimerá. ¡Estudiemos! Sin tradición, no hay creación, por muy contemporáneos que queramos ser a la hora de hacer teatro.

R. M. Pablo, vamos a entrar ahora en un terreno más íntimo, más interior (de tus clases, de tu trabajo). En tu clase magistral nos has hablado de encaminar al alumno hacia un paraje despoblado, del maestro que te guía para perderte, para descubrir lo que no sabes... Y que se produzca, sobre todo, extrañeza de sí mismo. Dices que al sentirte perdido en ese lugar es donde se encuentra la verdad, y hay que limpiar de maleza el mundo de la verdad. ¿Cómo consigues vencer sus resistencias para encaminarlos a ese terreno imaginario de creación?

P. C. G. Lo primero es ir poco a poco y crear confianza. La relación del alumno con el profesor ha de ser de confianza mutua. Esa confianza se va adquiriendo en el tiempo. Pero hemos de partir de una disposición previa de entrega. No hablo de máximos, no hablo de entrega ciega. Me refiero con esa disposición previa a una actitud del alumno. El ha de estar dispuesto a jugar y perder. El ejercicio como juego será un viaje para perderse. Después de lo cual deberá volver. En ese camino que han de tomar las cosas se ha de contar con esa actitud del alumno que permitiría el riesgo de la pérdida. Por eso aunque no venga a la escuela con las cosas claras ni sepa con qué pedagogía se va a encontrar, ni tampoco con qué técnica, si haya algo que le vaya haciendo resonancia en aquello que él buscaba, a veces, sin saberlo. Si no se cuenta con esta confianza, si no se cuenta con este camino de resonancias personales no es posible. Se puede producir como una especie de fingimiento. Si eso ocurre nos damos cuenta de ello. Puede que no exista este ensamblaje escuela-profesor-alumno y tenga que haber un abandono. En mi escuela, si ocurre este abandono suele ser en el primer trimestre. Diríamos que en ese primer trimestre hay como una selección muy clara por parte del alumno hacia la escuela. Una vez pasado el mes de enero, es muy raro que se produzcan bajas por parte del alumnado. Podríamos distinguir entre resistencias conscientes, donde el alumno pone su impedimento y su voluntad, y otras que no lo son.

R. M. ¿La visión del final como horizonte a seguir o la indefensión y el "retroceso" (la búsqueda de tus orígenes)?

P. C. G. La pregunta es disyuntiva y sin embargo hemos de entender sus términos de forma no excluyentes. De tal manera que si profundizamos en la mirada hacia atrás nos damos cuenta que esa siempre viene por haber

otra hacia delante. Sería no favorecer aun más la dirección que han toman las cosas ahí fuera, pues sería la forma mas común de proceder que hace mucho tiempo se ha establecido para las actividades que requieren resultados. En el ámbito de la producción, gobernado por el sistema de mercado y financiero, la "mirada hacia delante" significa que hay que poner unos objetivos muy claros en un tiempo muy reducido para obtener un máximo rendimiento. Eso en este sistema funciona, pero si lo llevamos a la pedagogía favoreceríamos la ocultación de lo más valioso que tiene una persona para dedicarse al mundo del teatro. Desde luego que lo más valioso en el arte no está en la producción inmediata y rentable, sino que está en otra cosa que, posiblemente, no conoce lo que significa rentabilidad. Eso da un sosiego para aprender. Ese sosiego es manejar el tiempo de manera diferente a lo que lo hace el sistema financiero. Ese otro tiempo, sosegado pero intenso, nos lleva a poder mirar hacia atrás. Cuando digo mirar hacia atrás, es obvio que hablo de forma metafórica; pero esa mirada hacia atrás es desde el dónde estamos, el presente que vivimos y Esto se llama mirar hacia delante, sentir dónde estoy. No es una escapada hacia atrás ni un desinterés por lo que me ocurre en este momento. Una vez que puntualizamos que el mirar hacia atrás es solo posible desde el "aquí" y el "ahora", el alumno esta preparado para salir de lugares comunes e ir en busca de los subjetivos. Ese recorrido es el camino que empieza a marcar el sentido de la verdad. Ahí es donde el alumno se encontrará esas zonas más oscuras.

R. M. El teatro es algo único, inatrapable, imposible de repetir exactamente igual cada día. El actor, ¿debe trabajar, cada día, su yo, su desnudez?

P. C. G. Cuando hablamos de cosas como el "yo", de ese "yo" que hay que reconocer, se puede estar agrandando el campo de características de ese "yo". Esto puede llevarnos a algunos equívocos a la hora de trabajar en el aula. Ésta enseñanza, que comentábamos antes de "miro hacia atrás para saber dónde estoy", conlleva un aprendizaje en el que hay que quitar y no añadir. Esto es, efectivamente, un proceso de ir dejando libre de maleza cosas con las que se vino. Hay que tener en cuenta que el alumno se presenta con todo lo que ha vivido, pero también el profesor viene con todo lo que ha vivido hasta el momento. Ahí se produce un encuentro: el alumno aspira a adquirir nuevos conocimientos y el maestro le guía para que sea un camino de pérdida y no de ganancia. Ahí se da un extrañamiento y una cierta desorientación cuando no hay respuestas inmediatas a las preguntas que se plantea el alumno o cuando la respuesta se le reenvía. ¿Qué es lo que se retiran? Tópicos del mundo del teatro, del mundo del actor, tópicos sobre lo que es la verdad, la mentira, el arte, etc. Si quitamos es para ir

encontrando esa parte de la verdad que está en vacío. La verdad es algo que no está, que no tiene forma pero me doy cuenta de lo que es y me pongo a obrar en eso que falta. Por eso decimos que el arte es tan personal, tan del artista. Ese lugar hace que el camino de ir retirando, lleve a que el "yo" sea visitado de tal manera que también pierda sus lugares comunes y sus propios tópicos. Por lo tanto, hay un "yo" que tiene que caer y encontrarse con otra cosa porque el "yo" es un lugar de resistencia, un lugar de resistencia al se apela muchas veces para no continuar en el proceso.

R. M. Somos prisioneros de nuestro "yo". Liberarnos es encontrar una verdad que, en el mejor de los casos, nos acercara a nuestro verdadero ser; pero, ¿nos acercará también al escenario y a sus necesidades?

P. C. G. Nos acercará. Ahora, si yo pregunto cuáles son las “necesidades”, no todo el mundo daría la misma respuesta. Por lo tanto, yo puedo decir lo que considero que son las necesidades de un escenario. El actor cuando toma un personaje, es decir, cuando lleva a cavo el sentido de su arte, se vacía de “yo”, es una disolución del "yo" (expresado de manera demasiado "pura") porque entramos a jugar con otro nombre, que se puede llamar Hamlet, por ejemplo. A veces tenemos que revisar nuestra tradición para darnos fuerzas, para sentirnos apoyados por maestros que nos han facilitado cierto camino para seguir hacia delante en esta dirección. Si visitamos a Grotowski, veremos en su trabajo y en sus palabras esta idea a través del sentido casi místico de la pobreza en el teatro y del actor. Pobreza de la habría que hacer una forma de vida en el teatro, que no es nada más que esa disolución del yo cuando pasamos al personaje. Esa pobreza que es ir despojandome de todo aquello que me hace defender todas las cosas que ayudan a imponer mi "yo" en ese decir “yo soy Hamlet”. Y eso no es verdad, “yo” nunca seré Hamlet. Eso lleva a una forma de teatro que tiene unas necesidades en escena que no son las de este otro tipo de teatro, que obviamente, tiene otra enseñanza. De lo primero que tiene que cargarse un alumno es de humildad, y esto despues se llevará a escena.

R. M. Como creador te interesa el silencio. Te recuerdo en silencio, escuchando, buscando, valorando ese silencio como el camino más corto hacia la respuesta. Dices que el actor debe nacer del silencio. Háblame de cómo entiendes ese silencio y de cuál es su influencia sobre el ritmo de un personaje o de una obra.

P. C. G. Para escuchar lo más personal, aquello que no son lugares comunes y que llevamos cada uno, incluso, que no se pueden compartir directamente, hay que retirar todo el ruido que tenemos en nuestro interior. Para calmar ese ruido se nos plantean desde otros lugares una serie de

maneras que son adormideras, pero que con ello lo que hacemos es dormirlo todo, es decir, no hay nada que quede lúcido, no hay nada que se quede iluminado con una visión, con una escucha... De lo que estoy hablando son cosas muy concretas, estoy hablando de cómo vivimos, cómo recibimos las cosas, no solo en el arte, sino en el mundo de nuestra cotidianidad. Esto del silencio no es algo que dicen y practican unos monjes en un monasterio, es decir, que no hace falta ser monje ni estar en un monasterio para entender que si no hay silencio yo no puedo escuchar una buena música, la música que yo quiera o la que esté sonando en ese momento. El silencio ayuda también a escuchar esa música que forma parte de nuestro interior. Yo solamente lo puedo manejar de una manera: con el tiempo, dándome tiempo. El ruido es una manera de matar el silencio a través de abaratar el tiempo, y el silencio lo que quiere es respiración y la respiración se hace con tiempo. Son opuestos. En mi trabajo teatral lo que necesito es tiempo y que haya gente que quiera lo mismo.

R. M. Te sientes cómodo en el silencio, ¿es consciente o inconsciente?

P. C. G. Es una forma de ser, y esto no se aprende. Me reconozco de esta manera aunque todos tenemos algo de esto. Lo tenemos porque es un espacio, el del silencio, que nos ha hecho nacer, nos ha hecho elegir, nos ha hecho hacer, es un lugar que nos hace vivir. En todo caso, a lo mejor, lo que yo intento es no dejarlo de lado. En el teatro tenemos la opción de llevarlo a cabo, aunque haya muchas dificultades que nos ponemos nosotros mismos. La manera de darme tiempo es fundamental, por eso, si quiero llegar a este punto, no puedo dirigir un montaje en dos meses y obtener satisfacción en lo que hago, porque no voy a tener la satisfacción de observar lo no logrado. Con el teatro que yo hago observo lo que no he logrado, es decir, lo que queda aún por hacer. De la otra manera el logro se me impondría a lo que aun falta.

R. M. ¿Qué significado le das al color negro?

P. C. G. El teatro, si tiene un color, es el color negro (al menos, el teatro que yo conozco). El teatro que yo he vivido, en el que yo he entrado es de color negro. El color negro es como cerrar los ojos y entrar, o sea, permitirme entrar. Sabiendo dónde he estado, dónde me he sentado, el teatro me ayuda a cerrar los ojos y entro en otra cosa, y entro en otra cosa porque se oscurece. También en teatro la cámara negra es un elemento fundamental para construir un universo. Sabemos que tenemos que oscurecer toda la pared que conforma el puro edificio del teatro, es decir que, sobre el negro aparece todo lo demás.

R. M. También es tu “hábito”, Pablo, yo siempre te recuerdo de negro.

P. C. G. Hay cosas que hacemos en el teatro... Por ejemplo, yo en muchos montajes he puesto cosas en el proceso de ensayos que no sabía qué querían decir pero algo de mí sabía qué quería decir y, otra cosa de mí esperaba a saber qué era eso. No todo lo que hago sé qué quiere decir, pero si lo hago es para saber, en algún momento, qué significa eso. Posiblemente lo del color puede estar también ahí, es decir, que ni vivimos ni creamos con el campo del consciente. Yo tengo la necesidad de escuchar mi inconsciente , ahí es donde encuentro lo más personal de mí, está lo que más me significa, aunque me separe de los lugares comunes.

R. M. ¿Te interesa el teatro como espacio de creación estética? ¿Tienes en cuenta la estética cuando preparas un espectáculo?

P. C. G. Me extraña que no veas ese apartado de creación en mis montajes. Para mí no es cualquier cosa, lo estético es un contenido. Yo me ocupo mucho en la formalidad de ese contenido, soy muy riguroso en esto.

R. M. No me estoy refiriendo al resultado final, sino a cuando empiezas a elaborar un proyecto. ¿Podrías partir de la estética?

P. C. G. Cuando yo empiezo cualquier montaje, no sé si lo hago en el momento que lo empiezo o si he comenzado hace tiempo. Elijo una obra, un autor, ya sea la obra a partir del autor o la obra en sí misma porque algo ya comenzó hace tiempo (que es lo que me suele ocurrir). No puedo dar un paso si no sé en qué lugar lo estoy montando, en qué teatro. Eso no me resulta posible.

R. M. ¿Te interesaría “llenar” espacios grandes?

P. C. G. Nunca me lo he planteado. No son las opciones que la vida me ha dado. Lo que yo he ido eligiendo son espacios pequeños, no demasiado comunes teatralmente hablando, y eso ha sido por algo. Verdaderamente, no tengo ese deseo de empezar a pensar un montaje en un espacio grande. El espacio pequeño me permite entrar mejor, me siento mejor. He tenido experiencias en teatro de calle y sé que eso no me sirve, hay algo que me pierde, que no me ayuda a recoger.

R. M. Y la iluminación, querría que me hablaras de ella, si te interesa, si te preocupa o lo dejas en manos de otro creativo que siga tus pautas.

P. C. G. Cuando empiezo a trabajar con una obra, reúno a un equipo de gente. Normalmente siempre hay algunas líneas maestras que yo tengo y que actúan como una guía. Ésa guía, que se llama dramaturgia, influye para la luz, como influye para el vestuario, la escenografía, etc. No trabajo con ningún dramaturgista al lado, sería estupendo, pero no es así. Quien asume el trabajo de la dramaturgia soy yo como director. Pero por otra parte, trabajo con el diseñador de iluminación planteándole las cosas que a mí me iluminaron la escena en un principio. Hay oscuros, hay nublados, hay resoluciones no hechas, sobre lo que el iluminador trabaja y me plantea. A mí no me resulta difícil iluminar, es más, es una de las cosas que más me gusta trabajar en teatro. Cuando trabajo conjuntamente con el iluminador, y desde hace ya un tiempo lo vengo haciendo con Sevi Asensi, este me conoce, sabe qué cosas no entrarían dentro de ese lugar estético que la luz va a iluminar. Y sabe por ejemplo que cuando hay mucha luz dejo de ver. Necesito poca luz para poder ver, o aquello que necesito ver tiene que ser iluminado de otra manera y de esa otra manera, desde luego, no es con raudales de potencia. Esto es una de las cosas que me facilita el espacio pequeño.

R. M. **¿Tu prioridad como creador es “ser actor”? En esa pirámide de satisfacciones que nos produce el teatro, ¿arriba del todo estaría la interpretación?**

P. C. G. No sería verdad si digiera que no tengo satisfacción en estar dirigiendo teatro, porque no estoy haciendo nada que no quiera hacer. Es decir, mi deseo también está en ese lugar de la dirección. Tal y como lo enseñé en las clases de dirección, el director es, y así lo defino, un actor distanciado. Por tanto, no me separo del lugar del actor, es decir, que veo las cosas desde ese actor distanciado cuando me planteo la dirección. Soy actor. Cuando trabajo con el actor, se estar ahí con el actor, y cuando trabajo como actor obviamente estoy ahí como actor, con la dificultad que eso entraña, pero las cosas me las sigo planteando desde el actor. Por eso, no me es "muy difícil" dirigirme, aunque lo hago pocas veces. La verdad es que todo lo que me viene del teatro me viene de mi deseo de la encarnación del personaje, por eso sí, en lo más alto de la pirámide estaría el actor.

R. M. **¿Las producciones que realizáis forman parte del final de un proceso pedagógico, son su complemento, o son un espectáculo de creación en sí mismo? Y si es así, ¿has pensado en crear una compañía “profesional”?**

P. C. G. Las producciones que llevamos a cabo en la sala del Teatro Círculo son todas profesionales. Nunca, en ninguna producción del teatro Círculo, ha habido un alumno en formación, ni han sido producciones de talleres finales del ciclo formativo en promociones del Estudio Dramático. La compañía profesional se creó 1993 con el nombre Círculo del Arte en la Escena y la sala con el nombre Teatro Círculo. Teatro Círculo es una compañía que, desde su primera producción, ha elaborado montajes profesionales porque los que las formamos conocemos y sabemos que material vamos a manejar. Todos los miembros sabíamos hacer teatro, sabíamos lo que era teatro. Habíamos pasado por un tiempo de formación y todos teníamos un lenguaje común sobre la técnica que manejábamos. Para mí esto es ser profesional. Si nosotros preguntamos al mercado que es ser un profesional el mercado responde "aquel que cobra y saca un rédito de lo que hace". Al mercado no le hace falta que ese sujeto tenga un conocimiento de lo que hace, pero sí que saque una renta de ello. Eso no es para mí un profesional. Yo no le pregunto al mercado qué es un profesional. Por otro lado, si se lo preguntamos al conocimiento académico, un profesional es aquel que se ha formado, ha adquirido conocimientos en el campo en que va a desenvolverse en su vida profesional. Así como el mercado dice qué es profesional; aquel que económicamente vive de lo que hace, en lo académico no dice que tenga una adquisición económica por lo que hace sino que tenga un conocimiento de lo que hace. Yo, cuando hablo de "profesional", lo hago en este sentido. De esta manera queda muy separado lo que es la escuela Estudio Dramático de lo que es el Teatro Círculo, muy separado... La escuela, como tal, nunca planteará una producción teatral, planteará siempre una muestra del trabajo que han desarrollado los alumnos. El Estudio Dramático nunca ha llevado a cabo producciones como tales, el Teatro Círculo sí. Lo que sí podemos decir es que todo teatro tiene una escuela detrás, o debe tener una escuela detrás. La escuela que hay detrás del Teatro Círculo es Estudio Dramático, pero no quiere decir que Estudio Dramático haga montajes con sus alumnos cuando aún lo son, ni siquiera después, dado que hasta hoy la escuela no es centro de producción. Lo que si ha hecho el Teatro Círculo desde hace unos pocos años es colaborar con la presentación de los nuevos profesionales que surgían del Estudio Dramático. Ha sido un pequeño espacio en la programación de la temporada llamada "De la escuela al teatro" Y entonces sí, a partir de ese momento el Teatro Círculo puede decir a esos ya recientes profesionales: ¿Queréis trabajar aquí? Pero hay un principio en el Teatro Círculo, dónde ningún alumno puede trabajar, ni siquiera sacando la bandeja, en un montaje profesional.

R. M. ¿Os interesaría girar las producciones profesionales del Teatro Círculo? Y si es así, ¿Os encontraréis con la dificultad de que no hay un mercado afín a la filosofía de la compañía?

P. C. G. Salir tiene sus dificultades por tener un teatro que atender, pero sí que nos interesa. Giramos lo que podemos, que no es mucho. Por ejemplo, con el montaje de "Los días felices", un montaje que llevamos desde hace varios años, estuvimos en Madrid; con "Ismena-Müller" acabamos de estar en Madrid; con "Las tres hermanas" vamos a ir a Madrid, a Vigo y a Sagunto. Eso sí, siempre acudimos a salas, donde las condiciones se adaptan al trabajo que llevamos. En Teatro Círculo nunca nos hemos cerrado a girar las obras, lo que sí tenemos claro, como principio, es no actuar en ningún otro lugar en la ciudad de Valencia que no sea el Círculo porque no tiene sentido, pierde el sentido de nuestra existencia como compañía-teatro. Una de las principales dificultades para salir es que no se puede quedar el teatro cerrado, hay que organizarlo.

R. M. En una escuela y en el ámbito cercano a ella, es relativamente fácil ser coherente con lo que te han enseñado. Pero después, en lo que llamamos profesión, intervienen otras personas, otras visiones. Le preguntaban a una actriz profesional de ámbito internacional cómo preparaba un personaje y ella respondía que no lo preparaba, que la creación del personaje es un trabajo que no le pertenecía solo a ella, que influyen otras personas como el director, como el vestuario, la iluminación, incluso, en el cine, el montaje del material rodado. Que todo eso da una lectura del personaje que puedes, incluso, descubrir a posteriori. He oído a muchos actores lamentarse de haber trabajado el personaje en una dirección para que después te lo desmonte o, incluso, te lo construya el vestuario. ¿Cómo ves tú esto?

P. C. G. Esto sucede sobre todo cuando no es una compañía con vínculos artísticos y técnicos la que lleva a cabo el montaje. El sistema y el tiempo de creación está condicionado por el criterio que se tenga de la idea de producción. Si como se dice falazmente el tiempo es oro, hay que reducirlo haciendo que cada uno de los intervinientes de ese montaje trabajen lo más independientemente posible y de forma simultánea al proceso del actor para obtener rápidos resultados que presentar al director. De esta manera es natural y común que el actor pueda tener ese "lamento". Pero lo veo completamente lejano con lo que yo hago, donde el actor es el que crea el personaje, tiene la responsabilidad del personaje.

R. M. ¿Cómo te planteas la creación de un personaje?

P. C. G. El actor, si tiene una dominancia en el teatro es porque él tiene que pronunciar las palabras del personaje, es él el que tiene que poner el cuerpo a esas palabras y, por tanto, si pone el cuerpo, está poniendo todo su mundo psíquico en esas palabras. De ahí viene el respeto que tendríamos que tener, no ya por el actor, sino por el propio teatro. Lo que yo hago con el actor es escuchar al actor en su propuesta y en su creación.

R. M. ¿Cómo comienzas el proceso de montaje de una obra?

P. C. G. Siempre tenemos el texto como punto de partida. Después de una lectura particular se hace una conjunta, sin apenas rasgos interpretativos. Es un tiempo mínimo de mesa, en el que cada actor expresa las resonancias con el texto y su personaje. Ha de ser una lectura muy sensorial e intuitiva para que empiecen a salir las contradicciones entre la lógica de los acontecimientos expuestos y la percepción sensorial e intuitiva de estos. Estas primeras sesiones de mesa son pocas con respecto a lo que luego va a venir, porque inmediatamente pasamos a sala. En ella vamos tomando por partes la acción general e improvisando los momentos acotados. El tiempo de improvisación plena es también corto pues el texto ha de entrar con prontitud. La improvisación quedará entonces solo para la acción y no la palabra. A partir de ahí, el actor tiene que saber qué es lo que quiere porque esa es su formación, saber qué pasa con ese personaje y apostar para encontrar la manera de personificar el personaje y alojar su discurso. Ese proceso de encarnación lleva bastante tiempo y es donde el actor tiene que buscar solo, por su cuenta. Mi trabajo ahí es de mucha escucha, mucha observación. Las consignas que hago son, en su mayoría, actorales, no de montaje. Esto me proporciona también en mi soledad la formalización de esa puesta en escena que voy guardando. Sí puedo ir introduciendo pequeños elementos que facilitan la incorporación de lo nuevo. Pero lo que está haciendo el actor sin saberlo, y esto es un decir, es proporcionarme el material sobre el que construiré la arquitectura de la puesta en escena. Para que eso suceda, hay que dejar al actor empezar a dar su carne para encontrar el apoyo de esa palabra. Eso lleva tiempo.

R. M. ¿Cuándo fijas las acciones, las intenciones de los actores?

P. C. G. Soy muy exacto (los montajes están muy montados). Las acciones están muy determinadas, muy ajustadas a un tiempo porque me parece que eso, en un montaje, tiene que estar así. Para que puedan ser cambiadas, tienen que estar muy acotadas y fijadas. Esto pasa incluso después del estreno, sigo tocando y ajustando. Pero siempre hay un "tiempo de montaje", que se da en el momento que todos tenemos claro que el personaje existe, es decir, cuando el actor de una forma muy fácil puede

entrar y salir gracias a ese primer periodo, en donde se le ha dado tiempo de encontrar ése soporte carnal para el personaje. Ese es el proceder genérico, pero cada montaje requiere cosas distintas.

R. M. Has montado a Chéjov, con sus personajes atribulados por sus propios sentimientos, a Pessoa, introvertido y enigmático, a Beckett, con su obra sombría y pesimista, a Müller, observador implacable y escéptico con la humanidad. Hay un tono de melancolía en el carácter de todo esto que te he señalado. ¿Está, conscientemente, provocada esta elección?

P. C. G. Por la melancolía ninguna, no sé qué es eso. Tampoco sé lo que es el pesimismo. El hecho de elegir a estos autores obedece a cosas que yo todavía estoy indagando. Es una especie de forzado azar. Por ejemplo, Pessoa. Lo elegí en un momento en el que Gerard Collins, uno de los fundadores del Teatro Círculo, muere en verano de forma súbita y se produce en el Círculo un momento casi sepulcral. Ese mismo verano, de vacaciones en agosto, me llevo libros de Pessoa a la montaña. Había algo que me decía que tenía que ser Pessoa. Toda la trilogía "Drama en gente", "El poeta es un fingidor" y "El Marinero" son montajes dedicados a Gerard. Obedecio a algo. Yo, al principio no lo sabía, era algo que vino y se impuso. Lo planteé en el Círculo y lo llevamos a cabo. Fue, creo, la manera más dificultosa de hacer el duelo, por la densidad del autor y porque se trataba de una trilogía. Los autores, por tanto, vienen a veces y no sé porqué, los dejo estar y voy viendo las conexiones. No vienen por la melancolía ni por el pesimismo. Samuel Beckett era un viejo autor que ya me había movido cosas en Madrid, un autor que siempre he llevado dentro, en el que me reconozco. Samuel Beckett ha sido un gran maestro para mí, un gran maestro en la dirección, porque sus textos, muchos de ellos, son cuadernos de dirección. Cuando dirigí "Los días felices" me di cuenta de que Beckett era un director de orquesta, de actores músicos, o cantantes. Y digo director de orquesta por la exactitud en que el ritmo, el tono, tiene que salir, y eso me ayudó mucho. Llegó un momento en que yo dirigía "Los días felices" con batuta. Era la palabra dicha en relación a las acciones en un tempo muy preciso. Si aquello no sonaba como una opereta, no era "Los días felices". En este montaje aprendí a dirigir escuchando, más que viendo.

R. M. ¿Dónde colocas aquella máxima americana que dice "esto (el arte escénico) solo es espectáculo"? En tu mundo y en tus enseñanzas, ¿dónde colocas la comedia?

P. C. G. Diferenciamos muy claramente comedia de espectáculo. La comedia puede ser un espectáculo o no, la tragedia puede ser un espectáculo o no, el drama puede ser un espectáculo o no, el teatro puede ser un espectáculo o no. El segundo montaje que llevé a cabo, después de "M...", en el que había varias obras de Samuel Beckett, es "Escucha la voz" interpretado por Toni Sancho. Su autor, Ambrose Bierce, lo es de relatos, de cuentos cómicos. En este montaje lo que hago es recoger una serie de textos, de narraciones donde el humor negro es latente y fantástico. Por lo tanto, hay algo de la comedia que a mí me atrae. Existe algo en la comedia que no se desliga del drama o viceversa. Aunque los estilos estén claramente delimitados, creo que a la hora de trabajarlo sí que tiene que existir esa parte cómica en cada tragedia. Un "espectáculo" es aquello que juega y termina en la exhibición en la que quiere agotar sus posibilidades. Me explico: necesita agotarse en sus efectos, ya sea por la iluminación, la música, la escenografía o por cualquier combinación de cosas que puedan darse en un escenario. El espectáculo se agota en sus efectos, es decir, que cumpliría su función, pone toda su energía en el efecto causado. Por tanto, la comedia no tiene porque ir así, ni el drama, ni el propio teatro. Podemos convertirlo todo en espectáculo o dejar las cosas para lo que han nacido y el teatro no ha nacido para ser espectáculo, aunque se reconvierta en espectáculo. ¿Yo estoy obligado a hacer espectáculos? No, no tengo ninguna obligación en hacer eso porque hay otras maneras de convocar al ser humano, de permitirle al ser humano un lugar donde esté gozoso, un lugar donde ni él ni yo nos hagamos perder el tiempo. Cuando yo asisto a espectáculos, a parte de las satisfacciones que me pueda proporcionar, sé que eso me ha quitado tiempo de vivir porque me ha adormecido, ha entrado en mis sentidos para cegarme con mucha luz, con mucho sonido, en definitiva, con ese espectáculo. Ese es el tiempo para morir, no para vivir. La creación conjuga la muerte en otro lugar, y esa no es la forma.

R. M. Gracias, Pablo. Podría seguir llenando de preguntas esta conversación pero debemos acabar, y no me resisto a que me des tu visión sobre el teatro que se hace en Valencia.

P. C. G. El teatro que se hace en Valencia es el teatro que se hace en cualquier otra ciudad, más o menos grande, pero en menor cantidad. Es el mismo teatro que veo en las carteleras cuando voy a Madrid o a Barcelona, pero en menor cantidad, lo cual sí es un problema porque se quedan fuera propuestas que podrían estar bien que se hicieran aquí.

Cuestión de enseñanza

por

Pablo Corral Gómez

¿QUE ES INTERPRETACIÓN?

Debería empezar dejando claro qué entendemos por interpretación, no tanto quizá para el actor en el teatro sino para una escuela. Qué es interpretación en su función didáctica. Qué ha de entenderse por interpretación. En vuestra formación vais a tratar o estáis tratando con una asignatura que se hace llamar interpretación y de esto hay que empezar a hablar. Más cuando vamos a dar un tiempo a su teorización, es decir, hablando de sus conceptos y la historia de estos. Historia de algo que hemos venido llamando, no creáis que desde siempre, interpretación. Solo entonces podremos utilizar correctamente una metodología de estudio, una correcta epistemología diría la ciencia del conocimiento. Solo podremos teorizar bien sobre algo si ese algo esta delimitado y por tanto definido con una cierta corrección, es decir si sabemos lo que abarca su campo de aplicación. Podremos teorizar sobre interpretación si sabemos que es o que queremos decir, a que nos referimos y hacia donde nos dirigimos cuando decimos interpretar.

Lo que primero nos encontramos en el término interpretación es una idea muy global que abarca una gran cantidad de materias y de técnicas para que el actor ejerza su función, su propia función: interpretar un personaje. Vuestro cometido en el teatro en tanto que actores es la de interpretar. Esto es lo que se dice, pues así se comparte por todos: neófitos, aficionados o profesionales. Vuestro trabajo será juzgado por haber interpretado un papel, como antes se decía. La interpretación es así entendida por ese acto global del actor que se da en toda representación, poniendo todos sus recursos actorales en pie. Su cuerpo ha de estar en presencia, con una energía que fluya por los canales musculares, haciendo vibrar de tal manera a estos que el sonido de las palabras, cuando llegue su momento, sea limpio y brillante, además de dar credibilidad al personaje.

Este es el concepto global del término interpretación. Pero sabemos que no es este el caso cuando nos ponemos a estudiar bajo un sistema, una particular técnica de interpretación. Aquí no es global sino muy particular, pues se estudia el tratamiento del personaje no desde el cuerpo, aunque no sin él, no desde la voz, aunque no sin ella, no desde la teoría y la historia del teatro, aunque tampoco sin ello, sino que se estudia la forma particular de acceso a un personaje real y concreto, presentado en una obra dramática. Así pues cuando se usa el termino de una manera general, como el acto total que realiza el actor, partiendo de lo particular que posee como disciplina esta materia de estudio y trabajo se esta produciendo una metonímia. Del mismo modo, cuando nombramos a la parte con el mismo nombre que lo hacemos al referirnos al hecho total, el concepto de interpretación se le somete al mismo tropo o figura metonímica.

Vemos claramente que esta disciplina está expuesta de continuo a un proceso metonímico que puede confundir su campo de aplicación. Es común ver en los programas de estudios de escuelas privadas y oficiales que a la especialidad del actor de texto se la llame interpretación (1). Pero al mismo tiempo una de las disciplinas que forman esa especialidad, entre las que están Cuerpo, Voz, Ritmo, Canto, etc, es Interpretación. Clara metonimización que en muchos casos toma la parte por el todo, con la consecuente pérdida o por lo menos difuminación de sus límites. Esta pérdida de límites hace tambalearse la parte epistemológica de esta materia y por eso puede en muchos casos extralimitarse, invadiendo otros campos de disciplina. Si todo es interpretación todo se debe trabajar y estudiar en dicha disciplina. No hay nada que detenga su abordaje a otras aéreas. Pero si no lo es, si sabemos distinguir la parte de ese todo, si podemos restringir su objeto de estudio o incluso, diciéndolo de otra manera, si tomamos la parte que corresponde de ese gran objeto de estudio para la disciplina de interpretación, estaremos mejor orientados para, como es nuestro caso, entrar en el estudio de sus tan diversos términos, dando cuenta de la procedencia de estos términos desde una visión etimológica, social, religiosa, filosófica, psicológica, científica e incluso económica si fuera el caso.

Nosotros, por tanto, cuando estemos en la disciplina de Interpretación, en su campo práctico o teórico, nos vamos a dirigir a la interpretación como "parte". Trataremos a la interpretación en su caso particular o restringido. O por lo menos partiremos de ahí para extendernos, si nos hiciera falta, pero siempre intentando retornar a lo que es o ha sido, aun llamándose en otras épocas de otro modo, interpretación. Es decir, el acto particular que realiza un actor para sostener un personaje de palabra en el espacio escénico.

La metonimización de la que antes hablaba y a la que hemos sometido este término, se debe al objeto que toma el teatro, el teatro como acontecimiento completo, para su existencia. Este objeto que es causa de la representación teatral y por ello de la presencia del actor lo llamamos personaje. Como actores nos "vestimos" de personaje para salir a escena y representar un acontecimiento. Para ponernos el "ropaje" del personaje nos es necesario saber de él. Hemos de conocer sus medidas, por eso necesitamos la imagen de un cuerpo que medir, su gusto y su acuerdo o no con la moda, sus preferencias de colores y texturas, dónde tiene el descosido o posiblemente la pequeña mancha que tanto le incómoda en esa ocasión, que es la que vamos a representar. Tendremos que saber cuantos bolsillos tiene y cuales tiene vacíos y los que no. Qué lleva en ellos. También habría que saber donde le aprieta ese ropaje y como eso condiciona su respiración. Así podríamos continuar con este símil enriqueciendo a ese personaje desde la imagen que da a los demás. Todo

esto supone una mirada, una contemplación por parte del actor sobre su objeto de estudio, la misma mirada que va a poner el espectador cuando contemple ese objeto-personaje representado. El actor toma el "ropaje" dándole su ser, su estructura ósea, sus órganos, sus músculos, su piel. Es con su ser como hace visible para otro el personaje. Y es aquí donde se produce la metonimia de su acto, pues para llevarlo a cabo necesita entrar en otro ser, otro "ropaje", únicamente con el suyo. Su ser es cinético, es sentimiento, es pulsación rítmica, es vibración fonética. Es todo esto si lo descomponemos para su estudio. El personaje requiere todo ello para su representación. Pide el todo. Ser el todo pues es un ser. Se lo pide al actor, al INTÉRPRETE.

Somos los actores quien interpretamos al personaje. Esto es lo que decimos que hacemos, siendo esto lo que se valora y se juzga. Y al preguntarnos como lo hicimos, nos están preguntando o nos estamos preguntando a nosotros mismos cómo hemos hecho o qué hemos hecho para interpretar de esa manera, que recursos hemos tenido, que sistema, que técnica, en definitiva cual es el secreto de nuestro oficio.

Nuestro oficio esta unido al del intérprete, pero al intérprete como presencia. No es el traductor que toma un texto escrito o hablado, si se lo permite su preparación y habilidad, y lo cambia de idioma en un ejercicio sencillo de cambio de palabras de un idioma a otro; aunque sencillo también es un decir. En tal caso quiero decir que no es poner en palabras conocidas un texto para lograr entender la fábula, como llamaba Aristóteles al conjunto de hechos y que veremos mas adelante. No, al actor se le llamó en un momento intérprete, sabiendo que no era un traductor y que tampoco era alguien que se dedicaba a leer textos esotéricos, textos de significado escondido, para sacar a la luz el sentido oculto. Al actor no se le ha tenido por un Hermeneuta, no se ha utilizado ese termino cultista de hermenéutica para definir su oficio, pues como digo no se dedicaba ni se dedica a interpretar los textos bíblicos ni los textos de sabiduría oculta. El actor es alguien que se "expone" en el presente, que no escribe sobre el blanco de una página, sino que lo hace en el espacio vacío de un tablado con todo su cuerpo. Pero que al mismo tiempo ya ha escrito sobre su propio cuerpo, transformándose con sus rasgos expresivos, caracterizándose, incluido todas las adaptaciones tímbricas y hasta fonéticas que su personaje le ha exigido. Además el actor toma textos sagrados pero cuantos profanos no ha tomado para su representación. No parece que la hermenéutica le acoja en su seno de conocimientos, en su ciencia de la interpretación. Pero entonces: ¿Por qué al actor se le llama intérprete e interpretación lo que realiza? ¿Por qué todos vosotros habéis o estáis estudiando interpretación? ¿Hay acaso un extraño secreto en los textos-personaje que el actor al igual que el hermeneuta intenta desentrañar, es decir sacar de su interior? ¿Tiene el actor el saber para descifrar como si fuera un antiguo jeroglífico el mensaje

o mejor, el sentido que ahí se esconde? Nos llamamos intérpretes, pero de qué somos interpretes? ¿Somos como las Sibilas o como las Pítias en Grecia adivinatoras de lo oculto y del porvenir?

La hermenéutica surge de la identificación por parte de los griegos de su dios Hermes (Mercurio en latín), conocedor del arte de curar, con el dios del antiguo Egipto Thot (el "tres veces grande") que era el dios de la escritura y de la magia. Es por eso que de Hermes, el mensajero de los dioses, viene la Hermenéutica como ciencia de la interpretación de textos. Sin embargo ni la musa Talía que preside la comedia y la poesía ligera, ni Febo que es el epíteto en latín de Apolo, ni por supuesto Dioniso están asociados a ese arte de interpretar. Los teatros griegos sabemos que eran santuarios en honor de Dioniso y que era en Las Grandes Dionisiacas por el mes de Marzo, al celebrarse la entrada de primavera, donde durante cinco días (el 9 presentación de los ditirambos, el 10 presentación de las comedias y los días 11 al 13 las trilogía trágicas, cada una de estas seguidas de un drama satírico) se producía el gran acontecimiento teatral que nos continua impresionando actualmente, y en el cual encuentra su raíz nuestro teatro. Pero Dioniso no es Hermes. ¿Por qué entonces Intérprete?

Veíamos que el origen de la hermenéutica estaba en la asociación hecha por los griegos de su dios Hermes con Thot, Dios que los egipcios consideraban el creador de las artes y de las ciencias y que a la vez lo convirtieron en un rey muy antiguo que escribió numerosos escritos esotéricos sobre astronomía, magia o alquimia. Los griegos lo llamaron Hermes Trimegisto (el tres veces grande), y al conjunto variado de escritos sobre las materias anteriormente citadas, incluidas las filosóficas y físicas se las llamó ya en nuestra era sobre el siglo IV Cuerpo Hermético (Corpus Hermeticum). Este tipo de literatura deberíamos llamar alquimista, pues con posterioridad se le atribuyo la ciencia hermética a la alquimia, ha sido una fuente de inspiración para muchos artistas, que a modo de ejemplo podríamos citar a Blake, Novalis, Yeats, Strinberg y al mas conocido en estas artes Antonin Artaud. Desde luego, si nos fijamos un poco, cuanto más nos adentramos por estos caminos de la exégesis de la hermenéutica mas nos alejamos de la particular Interpretación que hace el actor como Interprete. Que grandes nombres estén asociados a estas artes "interpretativas" o este tipo de conocimiento, arte de desocultación de la verdad, no nos aclara porque el actor es interprete, pues el actor hace algo que los exégetas herméticos no llevan a cabo. ¿Qué es?

Paul Ricoeur define a la hermenéutica en su campo semántico, es decir en el campo del lenguaje al que dice se reduce toda hermenéutica, como "Interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal." Y añade "Símbolo e interpretación devienen así conceptos correlativos; hay interpretación allí

donde existe sentido múltiple, y es en la interpretación que la pluralidad de sentidos se hace manifiesta." Con esto es suficiente para haceros ver que el actor trabaja con un medio tan diferente de los filósofos o los pensadores en general que cualquier teoría o principio que de estos surgieran para mejor "interpretar" nos sería tan difícil incorporar en la escena como le sería a ellos mismos si se lo propusieran. El espacio de una cuartilla es diferente al de la escena. Ambos hermosos y necesarios, mucho mas en el arte, pero diferentes. La clave esta en el momento que Ricoeur en su definición dice que la exégesis o interpretación hermenéutica es el trabajo de pensamiento. Trabajo de pensamiento, acción del pensar, que tiene por fin sacar a la luz sentidos ocultos. Si pensamos acerca de un texto escrito que se presenta hermético estaremos hablando desde su contenido manifiesto a su sentido implícito. Será un resultado obtenido por nuestro pensamiento y volcado al vacío de un papel en blanco en forma de oraciones gramaticales con las que transmitir el conocimiento hallado. Es la mente la que bucea los posibles sentidos para el exégeta de textos, es, repitiendo una vez mas la cita de Ricoeur: el trabajo del pensamiento, y nosotros añadimos, que se expresa mediante la escritura para su transmisión.

Ya no nos puede resultar oscuro, repito una vez mas, ver la diferencia entre el actor y el exégeta de textos. El actor es un interprete de textos, hasta aquí nada nos diferencia, pero hemos de seguir, que trabaja con su instrumento psicofísico para conocerlos, plasmando este conocimiento en la escena. Por tanto este conocimiento se ha de expresar con todo su cuerpo en un tiempo presente, en presencia, y ante testigos, pues esto es la condición que nos impone la escena.

Así pues el actor utiliza su energía Psicofísica para rastrear el enigma de un texto; lo expresa en un acto total (cuerpo-pensamiento-sentimiento-palabra) en la escena, es decir en tiempo real, y por tanto con ese conocimiento alcanzado REPRESENTA el personaje.

Con esto que hemos dicho y siempre suponiendo que el actor es un interprete, pues hasta aquí todavía no hemos cuestionado tal calificativo sino todo lo contrario, nos hemos apoyado en él, digo, con todo esto descrito y diferenciado, que no es poco, aun no hemos hablado de aquello que tanto o incluso mas que otros rasgos distintivos hacia ese otro tipo de interprete nos caracteriza como actores. El exégeta aunque lo fuera de textos dramáticos haría una interpretación de ellos posiblemente de gran aporte y estima para la cultura e incluso para el propio actor, pero nunca los representaría. Puede que hablara de lo descubierto por el "trabajo de su pensamiento" y esto lo hiciera en un púlpito o en una mesa, pero en tiempo real, como antes lo hemos dicho del actor. Puede que quisiera transmitir algo a otros allí presentes sobre su particular visión de las cosas del mundo que se muestra oculto o por lo menos no como evidencia. Puede que este trabajador del pensamiento quisiera transmitirlo en voz alta. Y entonces

nada diferenciaría al actor del exégeta orador. El actor si no actúa como orador es porque se transforma en otro, y es esto lo que da carácter de esencia a lo nombramos como representación.

Cuando hablamos de representación estamos queriendo traer a nosotros, estamos queriendo hacer presente algo pasado. Un acontecimiento histórico, mitológico o fantástico. Re-presentar es tratar de nuevo ahora algo, estar con ello en este momento. Volver a estar con los hechos y con las causas. Por eso el actor representa un acontecimiento, vuelve a presentar algo ocurrido para que se vea, oiga y se reflexione. Para que tenga efectos en el espectador. Esto está asociado a los ciclos temporales que dan origen a los rituales. Interpretar viene del latín *interpretis* que quiere decir mediador. El actor vuelve a mostrar un acontecimiento y para ello interpreta, es decir, es el medio entre el presente y el pasado. Es el puente, es el intérprete de seres históricos, sagrados, imaginados o fantásticos ante la persona que sanciona el momento como puro presente: el espectador. Con esto nos hemos ya si metido de lleno en el campo del actor y el de la interpretación. Nos hemos, mejor que metido, introducido, pues no deja de ser una introducción lo que hasta ahora estamos haciendo. Por eso al tomar al actor como mediador y representante sin saberlo hemos tocado un punto sensible en el teatro, y no solo en él, también en el arte en general: la mimesis o imitación. Llegará el momento que reflexionaremos de ello con los padres del problema Platón y Aristóteles.

Clase inaugural de la disciplina “Teoría de la Interpretación”

(1) (BOE Martes 25 Agosto 1992 N1 204. DOGV Viernes 28 Mayo 1993 N1 2034. Se llama Interpretación y luego las especialidades: 1 palabra - 2 cuerpo - 3 objetos - 4 voz, canto (musical)).

MODELOS DE FORMACIÓN EN ARTE DRAMÁTICO

Tomando como acepción de modelo aquello que se toma como ejemplo a partir de lo cual se desarrolla una actividad concreta, sea artística o de cualquier otro orden, no enfocaré mi reflexión sobre la formación en arte dramático para que ella sea tomada como tal, es decir, como modelo. Más bien tomo otra dirección: dar cuenta del modelo de referencia de nuestro centro de formación teatral "Estudio Dramático", del que seré portavoz en esta breve ponencia.

Con la distancia, marcada por el paso del tiempo, podemos darnos cuenta de muchas cosas que precedieron a nuestras tomas de decisiones. Pasos que dimos en nuestro pasado son ahora más claros al observar, con más edad, qué voz nos hablaba imperceptiblemente, haciendo de nuestra decisión algo personal.

Cuando reflexionamos sobre la influencia que la enseñanza ejerce sobre el alumno, no hacemos otra cosa, quizás de forma encubierta, que pensar en la influencia que esta ejerció sobre nosotros, sacando de ello consecuencias para otros. Porque reflexionar sobre la formación que damos a otros es pensar en la nuestra. Aquella que tuvimos y esta que nunca nos abandona. Este aprendiz que se mantiene despierto para consolidar el magisterio del maestro, es el punto de partida. Mi punto de partida. Nuestra propia experiencia que nos habla para conducirnos ante esos otros, alumnos, en la enseñanza. Por eso dar cuenta de ese lugar del que se parte, desde donde nace el impulso a organizar, hacer metodología, conceptualizar, crear modelos de enseñanza, etc. es lo que me gustaría que fuera la base de mi reflexión.

Por ello me encuentro pisando el principio de la enseñanza, esto es: alumno antes que maestro. Esta posición nos lleva a reconocer que la formación no empieza en el aula de formación actoral. Que este aula fue o esta siendo pisada por una persona constituida psíquica y corporalmente. Que hace mucho tiempo firma y se hace llamar por su nombre y que puede hablar de sus progenitores sin demasiado esfuerzo. Que siente cosas antes de entrar al aula, e incluso mucho antes de matricularse en un centro. Que lleva muchos años soñando, pues lleva muchos entrando en la noche con idea de conciliar el sueño. Que, en definitiva, su nacimiento se debió a algo totalmente ajeno a ese centro de formación y por ello esto será un encuentro fortuito que perteneciera a la cadena de acontecimientos de su vida, del que puede que haga su total entrega, o sea solo un paso veloz hacia otra cosa.

La formación teatral no empieza en la escuela de teatro. Parte de la manera en que la persona piense el mundo, se piense en relación al mundo, en relación a los otros. Estos otros son todos aquellos que comparten con él, en la cercanía de su tierra, ciudad o aula, o en la lejanía del extranjero su

época. Pero también son aquellos que le antecedieron, e hicieron que este mundo que habita sea así y no de otra manera. Por tanto es así que todos esos otros se hallan entre los vivos y los muertos. En este entrecruzamiento del hoy y del ayer se encuentra el alumno escribiendo el futuro.

Ocurrió con grandes maestros como Stanislavski, creador del sistema de formación de actores más divulgado e implantado en la historia del teatro. Tomado como modelo de enseñanza por infinidad de profesores y escuelas, ha dado generaciones de actores que trabajan con su terminología o afín a ella. Podríamos hablar de igual manera del maestro Gerzy Grotowski, que con una mucho menos cantidad divulgada o escrita de su sistema, ha servido a otras tantas generaciones para elegirlo como modelo de técnica de trabajo actoral. Incluso en muchos casos se le tomó tan al pie de la letra que hizo que ese modelo entrara en contradicciones tan profundas como la de oponer su idea del actor a la del actor de Stanislavski. O Jacques Copeau, hombre comprometido en el teatro con su visión severa, espiritual y responsable para con todos los que formaban parte del acontecimiento escénico, en su idea de unidad vital y responsabilidad moral. Y el mismo Meyerhold, del que todos sabemos hacia que trágico final le llevó ese entrecruzamiento de su compromiso con sus coetáneos y a la vez consigo mismo, al atreverse a experimentar en el campo estético ideológico lo que se le revelaba como arte verdad.

Todos ellos han dejado, a lo menos, una técnica a la que acudimos para solucionar el angustioso encuentro que nos provoca la experiencia en la enseñanza de este arte. Saber que ejercicio proponer o que explicación técnica dar, evita en muchas ocasiones el verdadero acontecimiento que hombres del teatro como los antes citados no eludieron.

Este acontecimiento no es otro que el producido cuando un actor sale a encontrarse con alguien que espera impaciente su presencia. Un hombre ante otro hombre, una vida ante otra vida. Porque por muy vestido de apariencia con que el actor se cubra, con su ropaje y maquillaje, debajo esta el hombre por el que pasará la experiencia. Él será el vehículo.

Lo que recibimos en aquellos tiempos en tanto que alumnos, lo que reciben los nuestros ahora, esta más allá de la técnica, pues se encuentra junto al hombre vehículo que la transmite. Yo lo llamaría los restos de la técnica. Lo que queda después de aplicar la herramienta para conseguir un fin. Aquello que se desprende de un ejercicio al ser propuesto y luego realizado. Es todo aquello que mediante el esfuerzo de transmitir y aplicar una técnica se resiste, se revela a su dominio. Ella, la técnica, es impotente por sí misma para dar cuenta de lo que verdaderamente necesita un actor para trascender. Valdría decir que aprendemos no sin la técnica sino del silencio de ella. Un buen modelo es aquel que no ahoga la voz de ese silencio que a todo alumno habita. El arte teatral, por ser arte, esta

vivamente comprometido con esta espesura, a veces difícil de vencer, pero razón de toda enseñanza.

Enseñanza que saco de esos grandes hombres de los que partió una particular técnica teatral y de esos otros como Jorge Eines o su maestro Raúl Serrano que me supieron transmitir con aplicada inteligencia el valor de ese conocimiento. En definitiva un modelo que actúa como una idea regulativa, la idea del hombre. Pues como Strehler consideraba “Una escuela de teatro es, sin duda, ante todo una escuela del Ser en el mundo; el teatro viene luego”. Mantener los ojos muy abiertos del alumno que es constitución de todo maestro es mantener con voz ese pasado remoto que habla a veces muy bajito. Pero no es inaudible si cuidamos el espacio y sus sonidos. Silencio de la técnica para escucharse. Su silencio sin prescindir de ella. El alumno será un creador. El arte será algo que se depositará en su obra como el agua de lluvia sobre su pelo en un día tormentoso. Y aunque una escuela no pueda enseñar a crear, puede no impedir hacerlo. Para Lorca sería el duende “espíritu de la tierra”, aquel soplo hecho “...de sangre; de viejísima cultura y, a la vez, de creación en acto”.

De nuevo el entrecruzamiento que debemos mirar a los ojos con antorchas siempre encendidas. Fue el fuego del oscuro misterio del deseo de grandes hombres en el arte teatral, lo que encendió su singular enseñanza a todos los que estamos aquí. Todos aquellos que en la enseñanza pensaron al actor, se pensaron a sí mismos, hombres antes que artistas. Hay que poner atención a esto, la enseñanza no se transmite por el lado más explícito de un ejercicio. Esta se encuentra en los restos que actúan como marcas, huellas en la tierra que se han dejado en el proceso de ese ejercicio. No atender a esto es falsear la experiencia. Esto por ejemplo ocurrió con la enseñanza de Grotowski que en el 1989 tubo que denunciar, casi veinticinco años después de su teatro laboratorio, la desviación sufrida de su enseñanza. Se consideró esta dirigida hacia un teatro físico, cuando en realidad, nos tubo que decir él mismo “trabajaba en el campo de las relaciones entre las acciones y el texto “

Esto nos quiere presentar las cosas como son para el actor, como son para el hombre. Un ser que está siendo banalizado desde que hace mucho tiempo es considerado como capital humano y producto de plusvalía. En parte la denuncia de Grotowski demanda encontrar de nuevo el sentido que atraviesa el cuerpo del actor. Algo que debe estar en todo acto de creación, pero no solo, pues en el acto pedagógico ha de empezar a encontrar el sentido su lugar.

Es la enseñanza de integrar los dos mundos separados por el hacha del pensamiento científico-técnico; el mundo interior, espacio abierto a la resonancia, y el mundo exterior, material noble que lo envuelve. Permitir la aparición de este fluir, de este viento a veces arremolinado, es la enseñanza del esperar. Saber esperar en alerta, abriendo nuestro habitáculo.

Preguntarnos como lo hace Lorca “El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vació entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas”.

Leído en Noviembre de 1994 en la “IV TROBADA DE TEATRE JOVE” en Benicàssim

EL SENTIDO DE LA INSTRUCCIÓN

El Sentido que para un actor tiene la instrucción de su cuerpo parece primordial. Lo ha sido ayer y lo es hoy. Delsarte (1811-1871) con su ley de correspondencia, Dalcroze con su gimnástica rítmica, Dullin y sus ejercicios rítmicos, Stanislavski con el trabajo del actor en la encarnación, la biomecánica de Meyerhold, la gesticulación psicológica de Michael Chejov, el entrenamiento psicofísico de Grotowski. Bien, un largo etcétera completaría la lista. ¿Por qué esto?

Si el teatro es la contemplación de un acontecimiento, esta contemplación se realiza a través de la mirada. El espectador mira el acontecimiento y desde ahí, desde ese sentido sensorial que prioriza su percepción, él vive de manera sinestésica, es decir con el resto de sentidos no estimulados directamente, la experiencia. Un objeto en un espacio de luz es suficiente para inaugurar ese acontecimiento. El desarrollo viene después. Aquí hoy nos interesa que el objeto sea el actor. Sobraría decir el cuerpo del actor. Es redundante, pero ahora parece necesario. Ese cuerpo es lo visible, lo iluminado, la materia en la que se posa el ojo del espectador. Es imposible por tanto encontrar escuelas o maestros a lo largo de la historia que no hayan considerado la instrucción del cuerpo del actor como algo imprescindible. El cuerpo y el teatro nacen en el mismo parto. Se da luz a un espacio que permite al ojo mirar y distinguir algo. Pero qué, distinguir qué. Esa es la pregunta que deberíamos responder. Para ello hemos de dar un giro de 180 grados y pensar esto desde dentro, desde el lado del actor, o lo que sería lo mismo, no utilizar como referente la mirada del espectador sino la del actor.

Cuándo pensamos en el cuerpo ¿dónde miramos en tanto que actores? ¿Dónde ponemos el ojo para dar con la mejor instrucción corporal?

Instruir es conquistar un conocimiento. Un conocimiento que puede quedarse en la adquisición de una habilidad o puede, atravesando la capa epidérmica, llegar hasta la estructura interior que sostiene “en pie”, en nuestro caso, al cuerpo del actor. Y digo lo que hace posible mantenerse “en pie”, en vilo, en esa tenaz y a veces tensa lucha contra la gravedad. Ponerse en pie es una singularidad del animal humano; el teatro otra. Evitar el desplome por tropiezo o debilidad es la tarea de la vida, la preocupación de todos nosotros. Estar en pie, tener nuestro cuerpo en pie, es estar despierto y consciente, solícito a cualquier acción y dispuesto a dar la propia sin causar daño o dolor. En esto hay algo más que una habilidad, un recurso a la exhibición o en el “másdifíciltodavía” al halago del aplauso. Incluso diría que no es algo más sino otra cosa, porque una cosa es que el actor haga su acción con el cuerpo y otra diferente, muy diferente es que el

cuerpo sea la acción. Podríamos decir de otra manera que no es igual que el actor interprete con el cuerpo que el cuerpo interprete.

El actor es en sí cuerpo sensible, emocional e inteligente. El cuerpo del actor es lo que era antes de ser actor o de decidirse a serlo. Es la persona del actor con lo que nos presentamos a una escuela, lo que traíamos, casi diría lo único que teníamos. Pero al decir lo único que traíamos no quiero decir lo poco, sino lo propio, lo verdaderamente nuestro, porque cada uno de nosotros estaba todo él ahí materializado y formado. Por tanto antes de formarnos, de entrar en una instrucción, ya conocíamos que nosotros éramos un cuerpo, no teníamos un cuerpo, éramos un cuerpo, un cuerpo repito; sensorial, emocional e inteligente.

Desde siempre hemos sabido que nuestro cuerpo se expresaba de manera independiente, desconcertándonos a veces y otras asustándonos. Síntomas llamamos a esto. Y es con los síntomas que habíamos aprendido antes de ser actores que el cuerpo habla desde un lugar no consciente. Que se muestra independiente de nuestra voluntad en muchos momentos de nuestra vida y que por eso antes, mucho antes de emprender el camino del actor, teníamos un conocimiento esencial; soy el cuerpo. Es por eso que digo que es el cuerpo quien interpreta, es decir, quien pone no solo la forma sino también el contenido en la acción. Ahí está el sentido. El actor se ha de instruir siguiendo las guías que conocía antes de decidirse a serlo. Seguir la intuición decimos a veces. Mejor decir impulso.

Prepararse para recibir los impulsos, a veces como embestidas del cuerpo, prepararse para ello “en pie”, alerta, casi sin otra cosa que hacer que permanecer a la espera, es el sentido de la instrucción. Todo ejercicio, así, no se utilizará para domesticar al cuerpo sino para instruirlo en la espera. El fortalecimiento muscular pierde su sentido si es utilizado para cerrar la entrada al interior del espacio que es el cuerpo-actor. Si el músculo se entrena para no dejar pasar la mirada a ese interior, el cuerpo-actor está en un “en pie” falso. Una parte de él, de su cuerpo, se habrá entrenado, preparado, para no ver el drama. Su mirada chocará siempre contra la imagen del espejo donde se mira. La imagen muscular, fortalecida, tapa el espacio dramático. Espacio esencial al que ha de entrar aire y luz para poder ver el acontecimiento.

El actor es un cuerpo espacio, espaciado, que vive “en pie” sostenido desde dentro por una estructura oculta, invisible. Estructura de materia ósea que comparte dos cualidades a primera vista contrarias: dureza y fragilidad. La dureza da la resistencia, la fragilidad el cuidado. La dureza de nuestra estructura permite mantener la espera “en pie”, solícitos a la acción. La fragilidad estaría relacionada con la conciencia, la cualidad moral, decíamos antes la evitación de causar daño o dolor. Estas dos cualidades de la estructura oculta han de trabajar conjuntamente con la cualidad dinámica que aporta la musculatura. Pero el músculo no como

cierre sino como aire. El músculo se fortalece desde dentro para no ser carcelero de la energía dinámica. Él se encargará de hacer real y dinámico el estado de “en pie”, de mantener vivo nuestro esqueleto, pues es de lo que estamos hablando. El esqueleto es la parte más profunda y más duradera que tenemos. Es lo que queda mas allá de la muerte, es casi una herencia. Lo que damos y lo que heredamos, lo que permanece. Deberíamos ver en esa estructura interna nuestra memoria pues ahí hay un pasado. Es una especie de muerte, de muerte poética que llevamos dentro. Llevamos a nuestros antepasados. Todos esos que no están aquí hoy pero los tenemos ahí dentro en lo mas profundo. Todo eso dentro en nuestro cuerpo. Todo eso es nuestro cuerpo-actor. Vive abrigado por la manta epidérmica y sostenida por las cuerdas musculares. Esto es lo que nos protege de morir antes de tiempo. Quiero decir del tiempo propio, del que tenemos, el que nos corresponde. Este esqueleto está sosteniendo la experiencia o preparado para sostenerla. Es la parte dura. Pero no solo por ser fuerte, también por ser lo que resiste en el tiempo. Aquella que podrá dar cuenta de nuestra existencia posiblemente a otros como lo están haciendo ahora los restos de la Sima de los Huesos en la sierra de Atapuerca. Cuerpo interior, invisible, que el actor ha de saber correctamente sostener, sin estrangulamientos, sin daño. Un cuerpo interior con su matriz, la columna vertebral, para sostener la experiencia del teatro. Un cuerpo interior que debe ser mirado por el cuerpo exterior para no desmoronarse en pleno viaje. Pues qué es si no un viaje lo que hace el cuerpo-actor cuando representa un personaje en su propio nombre.

Una vez mas es aquí donde aparece el sentido de toda instrucción, en el propio nombre. Es propio con lo que nos presentamos, entrenamos, interpretamos. Es propio por ser extraño, no consciente. Es propio por ser paradójico. Es propio por vivir con vida propia. El cuerpo es el actor y su nombre, el esqueleto el invisible sostén. Es así como quiero terminar, dejando una idea como metáfora en nuestra mente. Instruir es iluminar, tomar un conocimiento. El actor ha de hacer una instrucción ósea, desde el esqueleto. El cuerpo-actor es un esqueleto y como esqueletos entraran en la sala de trabajo para encontrar su sentido. El actor es un esqueleto en busca de su propio sentido.

Leído el 30 de enero de 2004 en la Sala Flotant de Valencia

CUANDO EL ACTOR HABLA

No hay teatro sin actor. No se da sin un mediador. Él es el cordón umbilical entre la comunidad y el individuo. El actor en su función de intérprete toma de su comunidad cultural por una parte lo común, lo que pertenece a todos. Recogiendo las historias siempre contadas, se hace pasar por uno de tantos y las representa. Podría parecer que el actor se confunde, entre tantos atavíos, entre tantos decorados, maquillajes y fábulas, con todos aquellos otros que le acompañan, sin conocerse, compartiendo penurias y dichas de cada día. Parecería uno de tantos, alguien común a todos, que sin salirse del "libreto", como antes se decía, el libreto de lo común claro está, no haría otra cosa que regalar los oídos a todos cuantos quisieran conservar sus posesiones ideológicas, monetarias, lingüísticas, religiosas o de cualquier otra índole, para que pudieran mirar todos esos otros lo que quieran ver u oír lo que quisieran escuchar.

Pero he empezado diciendo que el actor es el cordón umbilical que une a la comunidad con el individuo. Y si la comunidad es lo que todos tenemos en común, lo que se comparte, el individuo es la soledad. Si el actor es cordón umbilical es porque une dos cuerpos, cuerpos que se rehuyen pero se buscan: cuerpo individual y el cuerpo común. Cordón umbilical que mantiene unido a un ser solo y naciente, con su maternal comunidad. Cordón umbilical, el actor, que no solo es canal de unión sino también vía de trasvase del alimento. Es una vía de oxígeno y nutrientes que el cuerpo individual recibe en su extremo y que le permite fortalecer su existencia. El cuerpo común al mismo tiempo y desde el otro extremo, también se nutre pues fortalece su vida asegurándose su futuro, como comunidad, con individuos como ese. Es la unión de diferentes que viven a expensas uno del otro.

El actor está ahí, abierto de brazos, agarrando esos dos extremos. Con la mano derecha agarra su tradición con la izquierda toma la creación. Por ser cuerpo comunicante, el actor comparte las cualidades de esos dos cuerpos: es cuerpo común, pues agarra esa tradición y es cuerpo individual pues agarra lo inédito, lo que no estaba, podríamos decir así, contemplado por esa tradición. Es cuerpo propio.

Cualquiera de vosotros como actores que sois o seréis, tenéis en vuestras manos dos organismos vivos que se nutren a través vuestro. Si cerráis en exceso la mano izquierda el cuerpo individual o propio se debilitará de tal manera que todo lo que correrá por vuestra vía interior será tan común que solo haréis para complacer a la comunidad. Nada podrá sonar a innovador o sencillamente distinto a lo de siempre pues ni siquiera lo nuevo habrá tenido apenas una leve aparición. El cuerpo individual, el más personal, el propio, se encontrará desnutrido, con tal debilidad que desestimará cualquier esfuerzo por aparecer. De esta manera es como

regalaréis la vista y el oído a todos los otros, ayudando al cuerpo común a que se desarrolle en extremo dado que estaréis facilitando que la mano derecha se apropie de toda la energía destinada a alimentar al cuerpo de vuestra mano izquierda. Seréis vulgares pues vuestra representación tendrá que serlo para recibir el "sincero" aplauso de todos.

¿Qué pasaría si fuere vuestra mano derecha quien cerrara todo aporte, todo oxígeno a la izquierda? ¿Qué pasa cuando vuestro cuerpo propio, el individual, recibe nutrientes de sí mismo? ¿Qué le ocurre a esa mano del actor con la que mantiene unida la parte de ese ser que es lo más propio, cuando rechaza todo lo que viene del otro extremo con sus mensajes y formas familiares? Es sencillo darse cuenta que ocurrirá. Por un principio de conservación de la energía, mientras que un cuerpo se debilita el otro se fortalece. Mientras que vuestro cuerpo común, sin llegar a desaparecer, apenas tiene presencia, vuestro cuerpo propio engordará hasta manifestar una clara obesidad. Y de esta manera seréis tan propios, tan obesamente individuales que nadie de los otros os reconocerá. Las cosas que pueda crear el cuerpo de la mano izquierda existirán únicamente para la contemplación de él mismo. Como es de suponer aquí no sonaran aplausos ante vuestra obra, no por el silencio de los asistentes, sino por su total ausencia. El único asistente sería vuestra individualidad y aunque quisierais aplaudiros por la más vanguardista de las obras jamás creada, no podréis pues solo dispondréis para ello de una sola mano. El silencio, la soledad y posteriormente la quietud será vuestra tumba. Vuestra representación habrá pasado de lo vulgar a lo vanguardista sin más y en ambos casos el sentido no pasará.

En estos diez años de presencia del Estudio Dramático en esta ciudad de Valencia como escuela de enseñanza actoral, hemos compartido entre casi todos los que estamos aquí y otros muchos que ahora no lo están, una enseñanza de un gran maestro Antón Pavlovich Chéjov. Un maestro que a diferencia de otros grandes formadores, no nos ha dado lecciones desde un aula sino que lo ha hecho desde las habitaciones de las casas de sus personajes. Esas habitaciones han estado y siguen estando repletas de estímulos sensoriales, de naturaleza y de humanidad. Vidas que de manera sencilla os han ayudado a entender el valor que ha de tener para un actor el reconocimiento. Saber qué hay de común entre ese personaje y tu, encontrar el medio, el mejor medio para saber lo que en vuestra joven vida, o no tan joven a veces, compartís con Sonia o Elena, con Trofimov o Lopajin, Nina o Treplev o tantos otros que podría nombrar. Encontrar lo común decía es la mejor manera de enfrentaros con lo más propio de vuestro ser.

Chéjov nos ha enseñado que el actor habla. Que habla siempre y a pesar de todos, incluso de él mismo. Que su vida es peculiarmente humana si habla. Si utiliza su hablar para algo más que para conformar a los demás

o para postularse único y verdadero. Es en Chéjov en quien me apoyo ahora para agradecerle su maestría en su palabra, en el valor y sentido de su palabra para con el actor en formación. Con él una vez mas quiero haceros entender lo que ocurre "Cuando un actor habla", título de esta breve intervención.

Quisiera que ahora tuvierais en vuestras imágenes el entorno de "La Gaviota". Los olores de aquel jardín y de los cuerpos de aquellas personas que de forma relajada e incluso aburrida descansan en él. Quisiera que escucharais los pájaros que anidando o de paso cantan en sus árboles. Que escuchéis, por muy leve que sea el oleaje de aquel inolvidable lago. Que notéis dentro de la casa el calor que desprende el samovar y el aroma del té, cuando no del café que lo invade todo. Sonidos de calzado de suela dura y de zapatilla blanda arrastrada al caminar, sobre un suelo de madera. Armarios de madera vieja guardando ropa limpia. Y allí, en un repleto despacho el olor de la tinta y el sonido de la pluma sobre un papel amarillento, alguien escribe. Es Treplev. Esta intentando encontrar las palabras adecuadas. Le cuesta. Parece disgustado. Él es un cuerpo propio. Hace tiempo él lucha por la originalidad en su escritura, pero cuando parece alcanzarlo todo es hueco, sin sentido. No conforma a nadie, sufre como primer rechazo el de su madre, Arkadina, pero el segundo lo recibe de sí mismo. Él sabe al escribir teatro que cuando el actor habla no utiliza la palabra con la que él se expresa. Él es un cuerpo propio rechazando lo familiar. Se está consumiendo en su fuego. Quiere inventar un universo para compartirlo con su más amada mujer, pero esta no lo desea, no es un universo para ser deseado, ahí solo cabe uno, su creador. Nina, que como sabéis es el nombre de ella, solo le otorga su amistad.

Si ahora apartando un poco el visillo de la ventana de este mismo despacho miramos hacia fuera veremos a la derecha a Trigorin. Siempre sonriente y con el beneplácito de todos y en especial de su gran amante y actriz Arkadina. Escritor que utiliza las palabras que todos quieren escuchar, dándole esto fama y popularidad. Envidiado por muchos es el gran adversario de Treplev. Todos, todos los otros, los de dentro y los de fuera de esa casa parecen felicitarse por tener un escritor de esas cualidades. Su ciudad, su país entero lo celebra. Aun Treplev en su profunda soledad lo admira, quisiera escribir como él. Todos le admiran menos uno, el mismo. En el fondo de su corazón late otra cosa que no se parece a la satisfacción que le causa el aplauso de los demás. Es algo muy débil que no acaba de morir. Algo con la suficiente energía aún para hacerse escuchar muy de vez en cuando en el muy embotado oído de Trigorin. Él sabe, igual que Treplev, que cuando el actor habla no utiliza sus palabras. El sentido, ese que reconoce no poseer, se lo daría otro tipo de palabra, otro tipo de mujer, Nina. Pero la rechaza. Quiere mantener bien agarrada con su mano derecha a otra, otra mujer, a la espléndida y

halagada, a la popular y siempre convincente en su fingida interpretación Arkadina.

Aquí esta la enseñanza de Chéjov. En esto se basa la enseñanza de esta escuela. Así es como nos encontramos con la palabra cuando un actor habla. La palabra esta en el cuerpo del actor para pasar un sentido. El cuerpo del actor es vibración fónica. Es vía, camino, cordón umbilical entre el cuerpo común de Trigorin y el propio que lo representa Treplev. Chéjov nos ha enseñado, o esta enseñando ha algunos ha mantener abiertas vuestras dos manos para que pase algo por vosotros, algo de especial relevancia para que acontezca la verdadera teatralidad, el sentido. Nos ha dado las claves para poder entender el lugar que ocupa el actor en la representación. Su cuerpo, que es lo que soporta toda la encarnadura, se ha de tratar como si fuera palabra. Que pueda ser un cuerpo tan abierto como femenino llamado Nina. Una vibración. Un cuerpo de palabra verdadera que permita, o mejor, que nos empuje al reconocimiento. Nina puede ser la metáfora de ese cuerpo del actor cuando este habla. Ella sabe mantener unidas con sus manos el amor y la muerte al mismo tiempo. Cuando actúa siente dicha pues sus manos respiran y entonces sus palabras vibran. Es un cuerpo de ligera densidad que toma la forma de sus palabras. Un cuerpo de sentido y por tanto original. Con esto quiero decir que al ser original este cuerpo por un lado conecta con sus antepasados y por el otro alumbraba algo nuevo.

En el principio nos enseñan las palabras, todas las que utilizamos y sabemos, las que compartimos con todos y de ellas, casi como si de una mutación se tratara, se abre camino algo nada común, se abre el sentido. El cuerpo del actor ha de ser cuerpo original para que la palabra lo sea. Cuerpo y palabra están unidos, han de conciliarse con su origen y con su creación, con la tradición y la vanguardia, con la vida y con la muerte. Golpear una piedra hasta convertirla en pequeños pedazos. Su forma original estará en cada pedazo, pero cada uno de ellos tendrá una forma. No encontraremos ninguno idéntico a otro. ¿Es por eso por lo que guardamos piedrecitas encontradas en el mar?

A esta escuela le importa el actor de palabra no por pensar que el teatro es representación de un texto escrito, pues lo hay aunque el actor este en silencio, sino por que la palabra, su pronunciarse, es la dificultad última que tiene el interprete por ser antes que nada hombre en busca de su sentido. El cuerpo original por ser cuerpo de palabra hace necesario que tratemos a nuestro cuerpo como a la llama de una vela en movimiento. Si se apaga, la cera es inútil. Pero si permanecemos inmóviles para evitarlo no hay acción. Permanencia y acción. Llama y viento. Ave y reptil. Esta sería nuestra enseñanza.

*Leído el 17 de abril de 2000 en el décimo aniversario del Estudio
Dramático de Valencia*

Técnica

por

Pablo Corral Gómez

LA EXPERIENCIA DE STANISLAVSKI

Es rasgo de honestidad reconocer la tradición de la que nos valemos para llevar a cabo nuestro oficio artístico. Oficio, pues necesitamos las herramientas del artesano y artístico pues como arte que es el teatro se hace imprescindible quedarnos a solas con nuestro ser más profundo, o lo que sería lo mismo, suspender todo saber transmitido por esa misma tradición. El arte de la interpretación nada sería, sin el conocimiento que nos transmiten otros, viejos otros, vivos o muertos, pues sería impracticable. Pero al mismo tiempo y por paradójico que nos parezca este arte perdería el sentido, si no interrogáramos a la propia tradición sobre ese saber hacer que nos entrega. Ella, la tradición, siempre se presenta dando respuesta eficaz y tranquilizadora sobre la manera de llegar a un fin, conseguir lo que demanda la necesidad. La tradición da la herramienta y las normas para su uso. Esto nos asegura que nuestro hacer actoral sea ordenado en su proceso y aprobado e incluso aplaudido en su resultado final. A esto se le llama también técnica, que es lo que se aprende. Sin embargo con esto, tomando solo esto, algo esencial en todo arte quedaría aún por aparecer. Pero esto ya no se aprende.

En nuestra tradición interpretativa actoral hay una figura que ha revolucionado a finales del S XIX y sobre todo en los comienzos del ya siglo pasado XX, la enseñanza actoral: su nombre es Konstantín Serguéyevich Alexéyev, conocido por el seudónimo Stanislavski que él mismo se puso, tomado de un actor aficionado de origen Polaco, para ocultar su buen nombre familiar cuando contando con veinte años actuaba en teatros de mala reputación, siendo ya el director de la Sociedad Musical Rusa. Su revolución, que es nuestra herencia, se dio en la enseñanza. Sintetizó y sistematizó todo lo que a él a su vez le llegó de actores como Salvini, Rossi, Medvédeva o escritores como Pushkin o Tolstói. Fue el que de una forma tan minuciosa aunque inconclusa expuso una particular instrucción del actor que llamó "Sistema". Sin Stanislavski o negándolo no se puede rastrear el sentido de la enseñanza de Meyerhold, Bastangov o Chejov, ni Grotowski o Barba, ni de por supuesto toda la tradición americana, no solo la de EEUU, desde principios del XX. Reparar en su enseñanza se hace tan imprescindible tanto para saber de quien proviene lo que una escuela de nuestro tiempo entrega a su alumnado, como para deshacer los equívocos que sobre la ella recaen. Equívocos o errores que no se subsanan por desinterés a la verdad o al estudio. Cosa grave esto último si estamos en el campo de la enseñanza. El error más pesado del que voy a tratar aquí hoy sobre Stanislavski es el presentarlo como un hombre que habla en inglés, más exactamente inglés americano. ¿Nos extrañamos de mi afirmación? Stanislavski nació en Moscú y vivió allí toda su vida hasta su

muerte en 1938. Si algún idioma hablaba además del materno, o sea el ruso, era el francés. ¿A que viene pues mi afirmación? ¿Es que acaso la gente desconoce, según mi opinión, que Stanislavski era Ruso? No, claro está. Eso lo sabemos todos. Bien, si esto es así ¿por qué entonces se continua a principios del siglo XXI designando su enseñanza como “El Método” de Stanislavski, con todo lo que se deriva de esto?

Antes nombré como “Sistema” a la enseñanza que él logra estructurar para el actor. Cambiar el concepto Sistema por Método no es jugar con sinónimos, es un error epistemológico por lo que entraña de contenido histórico. Entre esos dos conceptos media dos culturas, dos sistemas sociales y económicos: la liberal capitalista estadounidense y la Rusia pre y postcomunista. Dos maneras de entender al individuo en relación con el otro y con el trabajo. Dos formas de organización social que establecen en consecuencia su particular manera de privilegiar lugares del proceso creativo y ordenar etapas.

Muy poco después de su muerte en 1938 sale publicado en edición rusa su segundo tomo sobre el oficio del actor (el primero fue “Mi vida en el arte” a modo de introducción como él mismo lo designa), llamado “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia”, según traducción en editorial Quetzal. En el prologo Stanislavski comienza diciendo “Tengo la intención de publicar una obra extensa, en varios tomos, sobre el oficio del actor (el llamado “sistema de Stanislavski”)”. Poco mas adelante explicando su intención de publicar una especie de manual con ejercicios llamado “Adiestramiento y ejercitación” dice “Apenas haya completado las bases del “sistema” pasaré a la redacción del manual”. Stanislavski necesita un nombre para el trabajo de investigación sobre el proceso de creación y formación del actor y acepta el que de forma espontánea se está dando. Por tanto tal y como acabamos de escuchar él aprueba llamarlo “sistema”.

En EEUU un director y maestro de actores escribe en su libro “Un sueño de pasión”: -Se me ha preguntado muchas veces qué relación hay entre el “Sistema Stanislavski” Y lo que se llama comúnmente “el Método”. Siempre afirmé simplemente que el Método se había basado en los principios y las técnicas de Stanislavski...siempre me referí a nuestro propio trabajo como a un “método de trabajo”, ya que nunca me gustó la implicación que tenía la palabra “sistema”...El trabajo que yo represento ahora puede ser llamado el Método en forma legítima... Tengo cierta responsabilidad en él...- Quién así hablaba era Lee Strasberg. Polaco de nacimiento, llegó a EEUU en 1909 con 8 años y muere en 1982 sin ver editado el libro del que os he extractado la cita. Es el mismo Strasberg quien sabe de la confusión entre su Método y el sistema de Stanislavski, haciéndonoslo saber de esta manera: “...en vista de los malos entendidos sobre lo que es y no es “el sistema”, más la confusión sobre los distintos

períodos del trabajo de Stanislavski, no desearía que Stanislavski fuera responsable de ninguno de nuestros errores.” Estas son palabras que honran a Strasberg, pues quiere atribuir a cada uno lo que le corresponde: el Método con su inmersión al mundo emocional a sí mismo y el Sistema con su Psicotécnica Consciente a Stanislavski.

Es desde la gira que por EEUU el Teatro de Arte de Moscú a la cabeza de Stanislavski hizo en 1923-24 que esta historia comienza. Es en aquel entonces donde gran parte de la profesión teatral americana se queda admirado por la nueva forma de interpretación que esa compañía rusa traía. El encanto fue tan grande que a partir de ese momento toda una profesión empezó a estudiar con los actores y directores rusos de la compañía de Stanislavski que se quedaron en ese país. Entre los que allí se establecieron estaban Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaya que montaron el Laboratory Theatre. Lee Strasberg reconoce a sus maestros en ellos dos, dado que durante algo menos de dos años estuvo recibiendo clases de sus manos... Ellos le transmitieron la enseñanza de Stanislavski tal y como se encontraba su investigación hasta ese momento. De manera muy explícita Strasberg muestra mucho entusiasmo por la idea de verdad y compromiso en la escena que traía ese teatro. Esto era lo que él necesitaba y quería volcar no como actor sino como maestro en el teatro. Boleslavski le transmite dos conceptos básicos en el Sistema de Stanislavski: la concentración y la memoria afectiva. Esta la dividían, aunque de forma confusa pues Strasberg no logró ver clara la división causa, nos cuenta, del mal inglés que hablaban sus maestros, la dividían digo en memoria analítica y memoria del verdadero sentimiento. La memoria analítica, que es aquella que nos lleva a recordar los pasos necesarios para realizar cualquier acto cotidiano, en ausencia del objeto real, como por ejemplo comerse una manzana, esta memoria digo no causó especial interés en Strasberg. Fue la memoria del sentimiento, esa que no estaba desarrollada por sus maestros, la que le lleva a organizar un método que permita a ese sentimiento ascender a la superficie de una manera directa. “En mi trabajo, nos dice Strasberg, divido la memoria afectiva en memoria de los sentidos y memoria emocional...Solo en mi trabajo, continua diciendo, con los problemas del actor, se realizaron ejercicios que tenían relación con la memoria emocional”. La única memoria que sus maestros Boleslavski y Ouspenskaya desarrollaron a través de múltiples ejercicios fue la memoria analítica.

Stanislavski ni por aquel entonces, en 1924, ni al final de su vida en el 38, utilizó la emoción del actor como fin en la búsqueda de la verdad en el teatro. Por ello nunca su psicotécnica, como así llamaba al contenido de su programa educativo, entraba directamente en el mundo subconsciente, es decir, todo lo que estaba fuera de la conciencia del artista.

En 1931 a imagen del Teatro de Arte de Moscú se funda el Group Theatre con dirección de Strasberg, Clurman y Cheryl Crawford. Strasberg se dedicó con énfasis a crear la emoción verdadera de los actores, proponiendo ejercicios de memoria emocional para introducir al actor en un estado de ánimo particular en escena. Esto daba resultados sobresalientes. Impresionaba ver como una actriz en trance emocional gritaba y lloraba desgarrada por el desprecio de su marido y la muerte de sus hijos ejercitando el personaje de Medea. Pero esto dejaba secuelas y creaba preocupación en algunos seguidores. Stella Adler fue una de las que “sufría” el Método. Junto con Harold Clurman fueron en 1933 a ver a Stanislavski que se encontraba en París recuperándose de una enfermedad. Stella Adler le confesó el daño que le estaba haciendo su Sistema, pues la ansiedad en la que se encontraba al trabajar de esa manera le acarreaba una gran infelicidad. Stanislavski trabajó con ella más de un mes con una media de 4 horas. De vuelta a EEUU comunicó al Group Theatre que Stanislavski no aprobaba tal uso de la emoción propia. Que habían enfatizado el uso de la memoria emocional. Habían tomado equivocadamente las circunstancias dadas de la obra por las circunstancias personales. Esto podía llevar al histerismo. Ese no era su Sistema. Strasberg defendiendo la idiosincrasia propia del americano defendió su Método. Esto fue la causa de la salida de Strasberg del Group y el comienzo del auge del Método y la confusión con el Sistema.

Mas tarde en 1947 Rober Lewis, Cheryl Crawford y Elia Kazan abrieron el famoso Actors Studio al que posteriormente se unió, aun con la oposición de Kazan, Lee Strasberg y la fama y la confusión se fue acrecentando. Entre otras cosas porque reconocer a Strasberg la autoría de esa técnica tenía menos prestigio o menos animadversión que atribuírsela al maestro ruso. De esta manera al nombrar Método se le reconocía a Strasberg su investigación y técnica exitosa en esa sociedad Estadounidense mercantil e individualista pero a condición de excluir su nombre propio. En su lugar, en el lugar del nombre Strasberg pusieron el prestigio de un gran maestro. Y así éxito y prestigio nombraron un error que es un engaño: el Método Stanislavski.

Es así como Stanislavski empezó a hablar ingles, o así muchos lo creyeron. A toda América, no solo a la del Norte, y a Europa el Stanislavki que llegó fue el que difundía el cine. Actores de fama como Montgomery Clift, Marlon Brando, Paul Newman, James Dean, Geraldine Page o Marilyn Monroe, que llegaron a ser mitos, presentaban un falso Stanislavski y un verdadero Método. Actuaciones de un gran realismo y una fuerte presencia emocional, junto con unas biografías que se divulgaban casi como de guión cinematográfico, fue creando una visión distorsionada de lo que Stanislavski había pretendido en su gran revolución educativa.

Lo primero que hemos de entender es que Stanislavski no dividió en dos al actor. No consideró que la naturaleza del actor estuviera dividida en interna y corporal. No concibió una preparación para el psiquismo y otra para el cuerpo. Aunque los dos libros en lengua inglesa más divulgados “La preparación del Actor” y “La construcción del personaje”, edición de Norman Hapgood y soporte a la vez de otras muchas traducciones, pudieran dar esa idea, nada más lejos estaríamos de la verdad. En el primero se presenta al actor formándose con la mirada puesta en su mundo interno: la imaginación, concentración, sentido de la verdad, memoria emotiva, estado creador interior etc. Sin embargo el segundo atiende al órgano ya sea vocal o motriz: la voz, dicción, plasticidad, ritmo, caracterización externa etc. Esta división ha favorecido la confusión y el asignar el Método a Stanislavski. ¿Por qué? El segundo libro, “La construcción del personaje” no salió en inglés hasta 1949. Llenó de sorpresa a todos los que pensaban que Stanislavski era el Método y despreciaban por ello toda una instrucción vocal y corporal. Algunos dicen que la aparición unos años antes de este libro hubiera cambiado el rumbo del teatro norteamericano. No sé si esto hubiera sido así, pero si creo que la confusión no se hubiera divulgado durante tanto tiempo y tan lejos. Stanislavski realmente no hizo dos libros del trabajo del actor en su preparación. Él siempre tuvo claro que debía presentarlo como uno, pues intuía la falsa división que podía suscitar. Pero su minuciosidad en la redacción, su inconformismo y su siempre espíritu renovador hicieron que observara con temor la llegada de su último día de vida sin ver publicado nada de esto. Es así como entonces tomó la decisión de sacar a la luz una primera parte del trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la vivencia o experiencia y posteriormente el de la encarnación. Pero como antes he dicho el único libro que concluyó plenamente para su edición fue el primero.

Porqué me es necesario explicar todo esto. Encuentro que los errores de atribución tienen causas muy concretas pero que se han ido difuminando a lo largo del tiempo. Pero hay que volver a mirar las piezas que componen la historia para colocarlas de nuevo y posiblemente en un orden distinto.

Los textos que han difundido el Sistema de Stanislavski además de los ya citados en edición inglesa están las ediciones rusas y las traducciones que de estas se han hecho. Han servido también en esta difusión los actores y directores de su compañía que escribieron manuales de interpretación y crearon estudios de interpretación en EEUU como es el caso que he nombrado de Boleslavski o de Leo y Bárbara Bulgakov y el más conocido quizás Michael Chéjov. También de actores que pudieron formarse en los países comunistas y posteriormente lo transmitieron por Europa e incluso por América Latina. Al Sistema también se le difundió con el nombre de Acting, de Técnica o Método de las Acciones Físicas o de

Análisis Activo. Este, el Sistema, a diferencia del Método, es un proceso que prioriza la acción como útil para despertar las fuerzas internas de la naturaleza orgánica, como diría Stanislavski. Es con nuestro organismo pleno, nuestro pleno cuerpo llevando a cabo una tarea, como lograríamos conocer ese otro que nos queda distante: el personaje. Aquí no hay búsqueda de la verdad en las emociones, la verdad se destapará en su plenitud con la acción consciente. Maestros como Grotowky, Barba, Brook, Hagen o Serrano y en España Eines o Ruggiero entre otros nos han ayudado a descifrar al Stanislavski que se encontraba ahogado en un mundo vivencial-emocional y diferenciarlo del mal llamado primer Stanislavski, ese que hablaba en Americano. Si nos tomamos el cuidado de leer, estudiar o trabajar con el Sistema podremos escuchar estas palabras del propio Stanislavski en su texto del trabajo del actor en el proceso de la vivencia: “El método de acercarse al sentimiento a través de la verdad y la fe en las acciones físicas y el "yo soy" es apropiado no sólo para crear el papel, sino también para darle más fuerza ...el sentimiento no se puede fijar. Se escurre entre los dedos como el agua... No queda, pues, otro recurso que buscar un procedimiento más estable...el más fácil y accesible, una acción física, una pequeña verdad, un breve momento de fe ...Para resumir, pensad en todo lo que es accesible a la conciencia, y aprended a preparar con todo ello el terreno favorable para la labor subconsciente de nuestra naturaleza artística. Pero nunca apuntéis a llegar directamente a la inspiración, considerada como un fin en sí misma. Esto solo desemboca en esfuerzos físicos y en resultados adversos”.

Es verdad que Stanislavski no se coloca en el lado del teatro como arte de la representación sino de la vivencia o mejor habría que empezar a decir de la experiencia. Aunque respeta al actor del arte de la representación, es decir el que solo trabaja con la vivencia en el proceso de la creación del personaje, en su búsqueda, pero no en el tiempo de la representación, no aprueba tal practica en el carácter ruso. Un actor como Coquelin, ejemplo de la escuela del arte como representación, que después de una función reunió a su elenco para disculparse por las lagrimas de verdad que derramo esa noche, prometiendo que no volvería a ocurrir, no es un ejemplo a imitar para Stanislavski porque no corresponde a la sensibilidad rusa y su tradición.

El malentendido psicologicismo de Stanislavski esta en la manera en que se han traducido algunos términos de sus escritos. Sobre todo aquellos, como antes he dicho, que se editaron por primera vez en lengua inglesa como “La preparación del actor” y “La construcción del personaje”. Textos que en su traducción se sobrecargan de conceptos emocionales y vivenciales. Ha este respecto, y con ello quiero acabar, pues todo esto es bastante extenso y mi intención era tan solo dar una pincelada aclaratoria, ha este respecto digo el filólogo Martin Kurten da con una clave para

entender un principio en el Sistema de Stanislavski es el de PEREZHIVANIA, que quiere decir experiencia. Este término se ha traducido por vivencia una y otra vez. Y como la enseñanza de Stanislavski el mismo la engloba en el arte de la vivencia, o así se ha traducido, es vital entender este término correctamente. Según la ciencia psicológica de su tiempo Stanislavski estaba convencido que una décima parte de nuestra vida se encuentra en la conciencia. El resto, o sea nueve décimas partes, esta fuera de este nivel de conciencia. Sin embargo el verdadero material del arte se encuentra en esta zona oculta. Solo con la parte consciente y volitiva podemos influir en la inconsciente, allí donde descansa el magma del arte. Los medios conscientes con los que tomamos contacto con nuestro entorno es entrar en la experiencia. A través de la apertura de nuestros sentidos y la conciencia de lo que ellos registran vamos organizando nuestro mundo de percepción. Conocemos cuando hacemos sobre el mundo un acto de sentido, es decir ponemos los sentidos en él. Es la experiencia consciente la que Stanislavski escogió como nombre de su escuela. Al traducir por vivencia ocurre lo siguiente. Cuando al actor se le exige vivenciar una situación concreta, se entiende que ha de dar con la emoción adecuada a esa circunstancia. Vivenciarla es sentirla como si estuviera ocurriendo en su vida cotidiana en este momento. No es suficiente que el actor tenga la reacción adecuada sino la emoción pertinente. Vivenciar una emoción no es posible si no vamos a bucear de forma intuitiva o técnica en escenas privadas de conflictos pasados. Esto lo hace técnicamente el Método pero no Stanislavski. No solo no lo hace sino que lo desestima como anteriormente hemos visto. Este malentendido hace que se rechace el Método y a Stanislavski a un mismo tiempo. Por eso sería más correcto hablar del proceso de la experiencia en Stanislavski que el desarrollo vivencial.

Bien esta ha sido la última pincelada. Espero que en algunos os haga con esto reflexionar sobre prejuicios y malos entendidos que nos ocultan tesoros que son nuestros, pues aun sin pedirlos los tenemos como herencia antes incluso de venir al mundo.

Leído en Mayo de 2004 en las jornadas “Sobre l’actor i la interpretació” de Pont Flotant de Valencia

Verdad

por

Pablo Corral Gómez

NARCISO: TEATRO SIN MÁSCARA

El recuerdo es una representación. El teatro es memoria de la historia del hombre encarnada por el actor. Recuerdo inventado, o mejor reinventado, para sujetarnos en la senda de la vida que amenaza con desaparecer. La espesura de la salvaje y aterradora selva lo cerca. Senda abierta con primordiales recuerdos reinventados. Fondo de la memoria del hombre que actúa. Emerge su composición de formas y re-inventa su pasado. Ancestral pasado de sombras que el "hypokrités" representa. Lo hace para otros de la misma senda. Sentados en su borde esperan... ver. Pero ¿qué esperan... ver?

Una vez, hace tantos años que nadie recuerda dónde, un hombre observó a otro que soñaba. Sus sueños eran tan intensos que todas las imágenes salieron de él, recorriendo el espacio en que el hombre despierto se hallaba. Este contempló absorto el contenido de los sueños del durmiente y soportó sin parpadeos las escenas que allí se le revelaron. Cuando el durmiente despertó quiso saber el contenido de sus sueños pues todo le había quedado olvidado. El hombre despierto hizo una máscara con la que tapó su rostro. Su apariencia se transformó. Cuerpo y voz realzaron su expresión. Su estado fue otro y esto sobrecogió al durmiente. Este lloró y rió de cuanto aquel hombre hacía y decía. Allí vio representarse una vida perdida en la memoria que le pertenecía. Sintió ganas de interrumpir aquella pesadilla diurna. Pero también deseó prolongar escenas que como enigmas alimentaban su fascinación. Cuando todo acabó apareció la calma. Vio como aquel hombre retirando la máscara de su cara daba signos de agotamiento. Comprobando, a la vez, que todo había sido una apariencia, una presencia fugaz, un gesto, una mueca, un disfraz, una ocultación, un misterio, un momento mágico, una representación; Verdad.

El hombre despierto continuó mirando sueños de vivos en las noches de los tiempos y, como un aparecido venido del otro mundo, los fue mostrando.

Desde entonces se habla de teatro. Theáomai (yo miro), etimología de teatro, habla de los orígenes.

Si tomamos como guía esta leyenda, cabría pensar quién es el sujeto que al mirar convocó un momento teatral. ¿Fue el hombre despierto contemplando personajes de los sueños de otro? ¿O fue el durmiente que al despertar observa con extrañeza sus propios sueños representados?

Ambos miran en distintos momentos. En el primer momento sólo

uno es consciente de la existencia del otro. Es en el segundo momento cuando, el hombre despierto como el que dormía, son conscientes tanto de sí mismos como del otro. Pero por una peculiar magia, en este segundo momento si ambos hombres se pusieran a contar cuántos son, contarían hasta tres. Así el hombre que dormía se dirá "Yo miro a alguien que no es tal", el hombre despierto afirmará: "Alguien está mirando a otro que no soy yo".

Un tercero se cuela entre los dos. Esto es un acontecimiento Íntimo-Social. Nos damos cuenta de la diferencia con el primer momento. En él sólo uno es consciente de sí mismo y del otro. El despierto lo es de él y del durmiente. Pero el que duerme no puede contar al otro como acompañante. Esta "solo" en su interior mirando la escena de sus sueños, pero en un acto Íntimo-Privado.

No hubiera sido posible el segundo momento sin el primero. Pero sólo es en aquel momento del acontecer donde el teatro se nombra como tal. Es el instante superior de un proceso de inconsciencia-consciencia (sueño-vigilia). Instante de alerta, momento de vigilia. Un ser mira, otro representa. Sencillo planteamiento, pero ¿cuántas veces repudiado? El teatro ha sufrido innumerables desgracias. Pero no tantas si dirigimos nuestra atención a una zona en su proceso de desarrollo. Esta queda ilustrada en la leyenda en el momento donde el hombre despierto toma la máscara y representa personajes oníricos del y para el hombre que dormía. Este preciso instante cayó en una profunda y desafortunada desgracia. Alguien impudicamente nubló el todo que la máscara con el cuerpo y la voz le mostraba. Hizo otra selección. Sus ojos osaron atisbar a través del ojo de la máscara y como palabra profética de Tiresias a Liríope, madre de Narciso: "Tu hijo vivirá hasta viejo si no se contempla a sí mismo", ésta quedó cumplida.

No se quiso soportar la extrañeza de la máscara y se buscó el embeleso. Se cambió lo mágico por lo verídico, y con ello la máscara quedó sin función. Mirar por el ojo vacío de la máscara es quererse ver a sí mismo. Se evita el pacto con el representante para así gozar con una escena Íntima-Privada. Mirar el cuerpo desnudo que tapa la máscara como si fuera un acto de tocador. Atisbarse, gustarse, mirarse, retocarse, acicalarse, enamorarse.

Ya no hubo tres al contarse. Dos era el número preferido. Engaño de uno para con el otro que actor y público se resisten a dejar.

Por tanto si desde ese borde de la senda volvemos a plantearnos la

pregunta inicial, ¿qué esperan... ver?, descubrimos transformaciones que revelan anomalías.

Está el placer de verse a sí mismo. El actor abandonando la función de la máscara ya no representa, más bien se muestra. Crédulo de su belleza posa para un halagador aplauso. Sonido que provoca un encanto a cuyo son danza ebrio el hombre despierto. Este juzga ser su expectativa y se presta al juego.

La máscara al caer deja sentir un vacío. Eso es lo que se oculta verdaderamente tras ella. El cuerpo del actor ocupa ocasionalmente, y de forma algo desacoplada, su concavidad. Lo demás es engaño o autocomplacencia.

Cuando Narciso se miró en las aguas del arroyo, quedó prendado de sí mismo. Se filtró por la oquedad de los ojos que la cristalina agua le ofrecía. Como si de una máscara se tratara, Narciso no quiso mirar y prefirió contemplarse. Retirar la máscara y contemplarse. Contemplarse a sí mismo. Espejismo dominante al desaparecer los límites del arroyo, el borde de la máscara. Mirar el arroyo como representante de sus sueños hubiera evitado la sangre de Narciso y la agonía de la ninfa Eco. Por esto no es casual que estos mitos quieran habitar en el teatro. Hubo un día que se les abrió la puerta y ocuparon su sitio. Cuántas veces han conseguido descolgar las máscaras que como símbolo ondean en el estandarte del teatro.

Recuperar la máscara es evitar el engaño y devolver a la persona que actúa su dignidad y a la que mira su decencia.

Nos reencontramos con la persona cuando vamos a sus fuentes. Ello está en la máscara, pues ella nos revela su doble sentido: máscara como apariencia, persona como esencia.

Si Narciso cristaliza con facilidad en el oficio del actor, Eco es la resonancia para el espectador. Ambos han elegido ese primer momento de la leyenda como final. Ahí se detuvieron y nada les hizo avanzar. Confundieron los llanos del ascenso con la cumbre.

Si ese primer momento decíamos ser imprescindible, lo era como empuje del segundo. Y aunque parezca que un espectador asiste en aquel momento, el hombre despierto no utiliza el lugar de la mirada teatral. En las escenas que salen del durmiente y que él contempla no hay representante del conflicto. Nadie representa esos seres fantasmales. Son

ellos mismos mostrándose en sí y para sí. El durmiente es ahí un ser pasivo e inconsciente. Sólo éste podría ser representante de sus propios seres oníricos en la medida que los reconozca como extraños, cosa ajena. Entonces sí, el hombre despierto estaría colocado en posición espectador teatral. Habría pasado del acto Íntimo-Privado al Íntimo-Social, quedando el segundo momento iluminado. Entró la máscara, apareció lo extraño.

El actor es un ser sin rostro. Cuando se moldeó la materialización de esa ausencia, ésta tomó la forma de una máscara. Imprecisa en la cualidad expresiva de un carácter, pero real en su existir. Este es el drama. Una mirada que ve representada su carencia en un gesto ridículo, una mueca demoníaca. Pues el espectador se reconoce a través del actor en un drama universal. De aquí el temor que, unas veces en clave de humor y otras como puras tragedias, hemos de soportar todos en el teatro, unos como actores y otros como espectadores, ante el impacto de ese rostro hueco. Ficción que, sin embargo, nos muestra un "nosotros" verídico; origen, esencia y verdad de nuestra naturaleza.

ARTE Y VERDAD

Hay razones para hablar del arte como aparecer de la verdad. Son razones hiladas con un hilván. Frágil y precaria sutura con la que quiero mantener un discurso manifiesto sobre lo que se me presenta velado. La verdad me está velada. Pero aún más y más su velo se despliega en tanto siga avanzando en mi escritura.

¿Por qué procurar un imposible? Cuanto más me deslizo con esta grafía sobre este fondo blanco y vacío, más voy a sentir su enmascaramiento. ¿Qué razones no tengo, pues, para terminar sin apenas haber comenzado? Si quedara alguna certeza, silenciaría plenamente mi escritura para mirar sin veladuras el rostro de la verdad. Pero, ¿es la verdad cuerpo entero que late siempre oculto?

La mitología y el arte nos muestran cómo la verdad no puede ser otra cosa que mujer. Sólo una mujer, el sabio Parménides lo sabía bien, puede agarrar nuestra mano y mostrarnos lo que guarda en sí. Su secreto es la verdad del hombre. Para éste, mujer así, sólo puede tener una representación: Diosa-Madre. Nadie puede darle tanto mostrando tan poco. Ningún ser más que ella tiene la llave de su existencia. Ninguno puede quitarle o darle tanto conocimiento, tanta luz. Sólo un cuerpo puede después de albergarlo, alumbrarlo.

Saber de ese cuerpo sería entrar en el conocimiento de sí mismo. Tomando ese cuerpo desde la sensualidad "...pues la maternidad es demostrada por el testimonio de los sentidos", tendríamos ahí mismo la verdad, oculta en ese cuerpo de mujer. El mundo sensible en el que se aloja la Verdad, nos incita a tocar, oler o mirar. Y en pleno uso de nuestros sentidos nos encontramos cerca, muy cerca del saber. Saber con certeza de nuestros orígenes, para de esta manera presentarnos al mundo como un ser plenamente constituido.

Pero al acercamos sensorialmente al objeto maternal que encarna la verdad, recibimos un impacto que desgarrar nuestras entrañas. Aparece un lugar en ese cuerpo que no cae en el mundo sensible. No se puede oler, ni tocar, ni mirar. El cuerpo tiene una sombra. Nada se consigue utilizando los ojos pues carece de luz, su inmaterialidad hace ineficaz al tacto y por tanto nada que oler. Una parte de ese cuerpo ha sido vaciado. Esa sombra es vacío.

Todo lo reconocido desde la sensorialidad se convierte en impropio para el saber. El origen se hace más incierto en esa oscuridad. La verdad se desprende del hueco de ese cuerpo. Se constituye en la falta de la madre justo por ese lugar intocable. El saber de la verdad queda anudado con el hilo que hilvana nuestro discurso: el deseo.

El arte nace en el borde de lo sensible, allí donde los sentidos del cuerpo no alcanzan el ser de la verdad, pues el cuerpo nota su impotencia.

El discurso del sujeto del arte emerge de ese cuerpo vaciado. Allí donde se imagina mi Yo, Ello adviene.

El deseo de este sujeto le abrirá al mundo con su obra. Con ella se acercará a ese lugar imposible, pero al mismo tiempo, y fuera de todo pensar lógico, verá escapársele de entre sus manos el cuerpo Divino-Materno prometedor del saber de su ser. La obra hace hablar al sujeto del arte con esta ambivalencia: cuanto más me interno, más y más me "externo".

La verdad presentada de esta manera es un acto singular pues singular es toda obra de arte. Ésta revela una verdad, pero no toda porque proviene de ese hueco que no la completa. Es verdad, pues parte del encuentro dramático del sujeto con su enigma. Su obra es su vida. Es el drama de lo primordial. Allí donde su puro cuerpo no alcanza, aparece el deseo como símbolo. Sólo como tal, la obra de arte puede acercársele a ese otro cuerpo siempre distante ya que un interdicto obliga a tal rodeo.

Al igual que la maternidad, decía Freud, es conocida a través de la percepción sensorial, continúa diciendo: "...la paternidad sólo es un supuesto construido sobre una premisa y una deducción".

La Diosa-Madre Verdad se ofrece a su reconocimiento, pero no toda ella. Si ésto no quiere ser rechazado por el sujeto, esa verdad se humaniza. El arte trata justo de ésto, pues en el mismo instante de producirse este doble acontecimiento, el sujeto entra en el conocimiento; la muerte del padre.

No hay padre real al que reconocer cuerpo a cuerpo. El padre primordial, que en el mito freudiano fue asesinado y devorado a manos de sus hijos, es presentado ausente en el cuerpo palpable de la madre. Presentado y por tanto convocado como recuerdo de un testamento del que el hijo es heredero. Esto impide el gozoso imaginado acople con ese ser Diosa-Madre. Su prohibición actúa por imposibilidad de utilizar lo sensible para reconocer el cuerpo de la ley. Su muerte, sólo su muerte, actúa como portadora de una energía causa de la creación. Así, el sujeto del arte es creador. El padre es incierto en el cuerpo de la madre. No pertenece a la naturaleza sensible.

La obra de arte, entonces, juega con un acercamiento, un atrevido y arriesgado acercamiento transgresor. La verdad es prohibida pues se evidencia donde el padre impone su interdicto. A la vez el deseo del sujeto se escucha si éste penetra en la falta de la madre, haciéndola propia, para saber de la verdad: la verdad de su nacimiento. Transgrede la zona umbrosa entrando en ella de la única manera que puede hacerlo; con el cuerpo como significativo. Con ello puede ser sujeto creador de una verdad a cuenta de sacrificar algo de su goce. El ser humano aparece en el arte. Acto creador que trasciende lo sensorial aunque lo soporta, convirtiéndolo en causa y efecto en un mismo tiempo.

Enterrar y crear rituales ceremoniales por sus muertos es lo que separa profundamente de la naturaleza animal al ser humano. Aquí encuentra el arte uno de sus orígenes desplegándose en distintas manifestaciones, erigiendo el tótem, pintando las paredes de sus habitáculos sagrados, moldeando pequeños objetos sin utilidad para sus necesidades biológicas, o trasladándolo al propio cuerpo a través de la danza y el canto. Una muerte en el pasado ocasionada al gran padre que el sujeto del presente ha de asumir, haciéndolo libre creador.

El sujeto del arte manifiesta apasionada preocupación por sus inciertos orígenes. Toda obra de arte acerca al sujeto a su origen en un acto transgresor con el que arrancar una letra más de su nombre.

Este sujeto, después de nacer fuera de esa certeza, vio que su cuerpo albergaba algo más que materia. Aquí empieza a fluir lo espiritual. Ese algo más que materia se le convirtió en una fuerza interior que, como muy bien nos lo descubre Freud, lo asoció al elemento más presente, pero menos apreciable a la vez, que nos acompaña por vida: el aire.

La verdad esta ahí, en ese espacio de aliento que fluye con una existencia invisible para los sentidos de la vigilia. Elemento que nos recubre el cuerpo para convertirlo en una materialidad transparente. Casi como si no pudiéramos reconocer el propio cuerpo en su pesada materialidad, sino en las marcas dejadas por él sobre la superficie de la tierra. Y ahí, en esas huellas, se reconocen los otros, todos aquellos que notan esa brisa del alma acariciar sus sentidos.

Por eso la verdad, que es creada, pues no esta allí enteramente constituida para ser descubierta, y que no tiene otro rango que la singularidad del propio sujeto, punza la verdad de los otros para reconocerse en ese drama primordial humano.

La verdad se encuentra en los valles de la naturaleza, en la umbría del bosque o detrás de los ojos cuando están abiertos. O también, la verdad no se encuentra en ningún lugar. Es un aliento vacío que levanta recuerdos, como evocaciones de un pasado inexistente, para acercamos lo invisible y expresar lo indecible.

**Del cuerpo a la palabra. De Beckett a
Chejov. De su vida a su obra.
Una conversación biográfica con Pablo
Corral Gómez**

por

Cruz Hernández

PRIMERA ETAPA

LA INFANCIA: EL COLEGIO Y LA FAMILIA

En los años cincuenta la capital de España despertaba a nuevas formas de teatro que, naturalmente, afectará a la evolución del trabajo del actor. Se venía fraguando una vía teatral que escapara de la dialéctica público/privado, una vía necesariamente amateur en tanto que tenía vetados los recintos del teatro profesional porque aspiraba a realizar espectáculos de mayor compromiso cultural y político, y pretendía incorporar técnicas o corrientes escénicas de vigencia europea. Era un movimiento de teatros de cámara y universitario, quizá demasiado heterogéneo como para otorgarle rasgos teatrales unívocos, pero que en sus representantes más destacados (Alberto Castilla, Juan Antonio Hormigón, José Sanchis Sinisterra...) fue cumpliendo una tarea política de crítica a la dictadura desde postulados explícitamente brechtianos y que constituyó el abono donde germinaría desde la segunda mitad de los años sesenta la tendencia denominada Teatro Independiente, de singular significado en la historia del teatro español.¹

En estos años muchos actores de nuestro país no habían siquiera oído el nombre de Stanislavski. Es a finales de la década de los cincuenta cuando llegan las primeras noticias de “El Método” a través de revistas como *Primer Acto*. A partir de este momento comienza una intensa actividad y búsqueda hacia nuevas formas de los profesionales del teatro de nuestro país, principalmente en Madrid y Barcelona.

El teatro en Pablo Corral Gómez no fue una actividad que le acompañara desde su infancia, pero a lo largo de su vida fue penetrando en su piel y encontrando el espacio vacío que le estaba esperando para nunca más desligarse de él. Nació el 19 de septiembre de 1959, en Madrid, en un momento donde el trabajo actoral despertaba a nuevas formas y cambios. Como cualquier niño de una gran ciudad su primera infancia transcurrió al calor de su familia y su escuela. Su padre, tapicero de marcadas ideas de izquierdas, y su madre, ama de casa, veló por una educación religiosa que su padre consentía. “El saber no ocupa lugar” fue un precepto del abuelo materno, que en boca de sus hijos se materializó de manera irrenunciable en sus nietos. Hasta los 14 años su vida fue el colegio, los amigos, el campo y la familia. A Pablo no le gustaba ir a clase porque, entre otras cosas, le preocupaba mucho no llevar la lección aprendida. Dice que tenía muy mala memoria y en aquella época tener un buen rendimiento escolar

¹ MANUEL JOYA, J (2001) “Cincuenta años de interpretación en España”. *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*.

era tener una estupenda base de datos. Su madre era una vigilante continua de sus estudios. Nos cuenta: “Mi madre me preguntaba al pie de la letra la lección, no podía cambiar ni una preposición. Sino lo hacía me decía que la volviera a estudiar que le diera un *repasito* más”. Su mala memoria le hizo encontrar estrategias que pudieran sostener su dificultad, estudiaba dos o tres lecciones del libro de texto y siempre le decía a su madre que eran esas las que llevaba para clase. La época de exámenes y de notas era por tanto un mal trago, pero cuando esto no estaba lo pasaba estupendamente con los compañeros del colegio, sobre todo en el patio jugando a cualquier deporte con pelota.

Durante su infancia, a pesar de ser hijo único, nunca tuvo la sensación de estar solo. Vivía en un edificio familiar junto a sus primos, tíos y abuelos maternos. Su familia le protegía de lo que era “la calle”. Era un lugar vetado, porque según su madre “no se aprende nada bueno en ella”. Jugaba en el patio de la vivienda, en su casa o en el colegio. Por aquel entonces esas eran sus andanzas.

Para realizar el Bachillerato cambió de centro. Pasó de un colegio pequeño y familiar a otro mucho más grande, cerca de la calle Goya en el barrio salamanca, el colegio Calasancio. Era enorme, con más asignaturas que estudiar, más lecciones que aprender y el mismo problema de memoria. Había materias que se le daban mejor, sobre todo aquellas que no exigían tener una memoria prodigiosa: matemáticas, religión, gimnasia, dibujo, trabajos manuales... Cuando le preguntaban de pequeño que quería ser de mayor el siempre decía: “yo quiero ser químico”. Le encantaba realizar experimentos, cambiar los colores de los líquidos, observar las transformaciones de la materia, descubrir los mecanismos internos de los aparatos eléctricos... En definitiva, estaba dotado de una gran curiosidad por descubrir el interior de las cosas, por conocer ciertos “procesos alquímicos”. Por esta razón consiguió que una navidad sus humildes “reyes” hicieran un esfuerzo y le trajeran un *Kiming*, juego que junto a uno de magia aun conserva y que muchos de nosotros deseábamos tener porque venía acompañado de un microscopio y tubos de ensayo. Cuando “tuvo uso de razón” dejó de querer ser químico y se decidió por la mecánica.

Sus padres

A pesar de que sus padres no tenían estudios superiores, en su casa existía una cierta inquietud cultural. A su padre le encantaba leer poesía y escuchar música. Nos cuenta con cierta añoranza que cuando cumplió ocho años le regaló un tocadiscos estéreo para que escuchara los cuentos de

Blancanieves, y de *El lobo que se convirtió en cerdito*. Luego comprendió que este regalo tenía un doble objetivo pues a su padre también le venía muy bien para escuchar zarzuelas o piezas de flamenco. A Pablo padre le gustaban los paseos por Madrid, el campo y la Rusia comunista. Esa revolución que había conseguido eliminar el paro, vivienda para el trabajador, educación para sus hijos y cultura para todos.

Maria, su madre, era en cambio la que le llevaba a misa y la de los preceptos morales-católicos. Ella no tenía ideología política pero sí una moral católica. Estaba preocupada continuamente por su hijo en lo que a la salud se refiere. Pablo era un niño algo enfermizo que le costaba comer. Su madre velaba por su vida espiritual y educativa. Nos cuenta: “Mi padre le dejaba hacer a mi madre sobre el tema de la educación, no ponía ninguna pega, porque él debía saber que la buena enseñanza estaba ahí en un colegio liberal pero cristiano”. Nos dice: “Los escolapios tenían fama de una educación donde no se estrangulaba el pensamiento, como luego yo pude comprobar. No era un colegio de ir a misa todos los días.”

SEGUNDA ETAPA

LA ADOLESCENCIA: EL BACHILLER

A partir de los 13, 14 años las cosas empiezan a cambiar. Comienza una nueva etapa, un despertar a los intereses propios que más tarde dejarían su huella. Corral nos cuenta que era un entusiasta del fútbol, pero también jugaba al baloncesto, al balonmano, a todo lo que se practicaba en equipo. No era muy bueno en nada pero jugaba lo suficientemente bien como para estar en la selección de la clase.

Más allá de esto, tenía otro tipo de inquietudes. Comenzaron a aparecer intereses respecto a otros temas que buscaba y no encontraba. A partir de tercero de Bachiller y hasta COU empiezan a aparecer ciertas actividades paralelas a las estrictamente académicas. Comienza una etapa de lecturas hasta el momento inexistentes.

A la edad de 13 años, entra en contacto, dentro de la asignatura de religión, con un grupo de jóvenes seminaristas que estaban preparándose para ordenarse como sacerdotes y pertenecían a comunidades cristianas. Tenían una marcada línea social, y eso empieza a interesarle. Uno de los primeros libros que le dieron a leer fue *El libro rojo* de Mao Tse-tung. Eso le hizo sentirse muy bien porque en cierto modo le permitía saber cómo se articulaba el pensamiento de su padre, le daba la posibilidad de conocer el porqué de esa admiración hacía ese tipo de ideas. Fue curioso encontrarse

con este libro a través del colegio y más concretamente de ese grupo de jóvenes seminaristas. Él llevaba mucho tiempo intentando encontrar otro tipo de gente, otro tipo de amistades, otro tipo de pensamiento. Gente con quien poder hablar de otros temas que no fueran el fútbol, gente con quien poder reflexionar. Un círculo de jóvenes socialmente comprometidos.

Este fue un momento de transición donde integra dos caminos: la zona más espiritual, su madre, y la zona más social de su padre. Descubre que puede estar con los dos a la vez “se puede ser comunista y se puede estar en una comunidad cristiana”. Él nos cuenta al respecto: “Luego me di cuenta que yo todo esto lo hacía sin una creencia divina, nunca tuve la sensación de tener por encima mía y de mi familia un ojo. En todo caso algo eternamente dormido que nada adbertia. Al joven Pablo lo que realmente le atraía de todo esto era esa otra forma de pensar las cosas desde lo espiritual y desde lo social.

Él siempre se ha sentido más cerca de su padre en cuanto a la posición ideológica, a la postura en la vida y a la actitud personal ante los contratiempos. A pesar del silencio que su progenitor mantenía en cuanto a la cuestión educativa, siempre estaba ahí, presente. El inicio de la adolescencia comienza con importantes descubrimientos que más tarde darían sus frutos.

EL INTERÉS POR LO ARTÍSTICO

La relación con el teatro hasta los 17 años fue casi nula. Mientras estaba en el Calasancio el teatro estaba presente únicamente como una práctica de reivindicación social. Allí también comenzó a entrar en contacto con el mundo del arte y la literatura.

En el colegio hacían sesiones de cine forum y recuerda especialmente la película de F. Truffaut *El niño salvaje*. Con el visionado de esta película y el comentario de después descubre que detrás de las cosas hay un perseguir de algo más allá de lo que se está contando, más allá de lo que todos podemos comprender, que detrás de esas imágenes hay un director que quiere decir cosas, una teoría filosófica, un guionista...

Todo esto le hizo sentirse especialmente atraído por el mundo del arte, del cine. Tal vez esa necesidad de descubrir lo que hay en el interior le despertara el deseo de sentirse partícipe de esa creación. Esto removió por primera vez algo que podíamos llamar “escena”.

Estudia COU en *Escolapios San Fernando* durante el curso académico 1978-1979. A partir de aquí comienza una vinculación más directa con la

“escena” y también con la música. Le atraía un mundo que tenía que ver con algo que no era lo científico y que tampoco era el arte tal y como se lo hacían aprender, con fechas, nombres y lugares.

A los 17 años encuentra un tipo de música que le gusta, que no era muy común entre los chicos de su edad. Él buscaba algo poco convencional.

Después llegó el interés por la imagen y la fotografía y comienza hacer teatro con los grupos de comunidades cristianas.

TERCERA ETAPA

LA JUVENTUD: LA UNIVERSIDAD Y EL TEATRO

En 1978 comienza su etapa universitaria, se matricula en Ingeniería Industrial impulsado por su amor a la mecánica y la electrónica. Ese mismo año conoce a Jorge Eines. Uno de los compañeros de COU con los que había estado haciendo teatro aficionado le dice que ha venido de Argentina un profesor de Interpretación muy bueno. Sin pensarlo dos veces decide comenzar su formación actoral, al margen de lo oficial, y compaginarlo con sus estudios universitarios. En su primer encuentro con el que sería su primer profesor en la materia descubre que hay algo más que el hacer como aficionado, que hay algo que aprender en esto de “hacer teatro”.

El planteamiento pedagógico de Eines conecta con su búsqueda, su camino, ese “ir hacia dentro” para conocer el funcionamiento de las cosas, le hace ver que eso del teatro no es una cosa sólo intuitiva, sino que existe una metodología y una cierta “ciencia” que obedece a la relación del sujeto, de su psiquismo, con el mundo, con el objeto. En ese momento descubre que eso se ha de explorar, se ha de trabajar con la técnica del actor. Esto todavía despertó más su interés. Nos cuenta que tal vez si se hubiera encontrado con alguien que empieza a trabajar con el texto sin más, seguro que no le hubiera despertado el mismo entusiasmo, y ahora, según sus palabras, sería un profesional de la psicología o hubiera buscado otra cosa.

Como hemos apuntado anteriormente, tuvo una especial predisposición y curiosidad por descubrir lo que había en el interior de las cosas. En este momento sintió que lo que realmente quería era conocer el entramado psíquico de una persona. Así pues, después de haber terminado con éxito su primer año de Ingeniería Industrial se matricula en Psicología en la Universidad Autónoma de Madrid. De esta forma descubre que puede congeniar “el teatro” y “el mundo que se quiebra del ser humano”: La

patología cotidiana y la extrema.

Tuvo problemas en casa cuando decidió cambiar de carrera. Aunque, como ya hemos dicho, sus padres no tenían estudios superiores, su mayor deseo era que él pudiera licenciarse. La máxima “el estudiar no ocupa lugar” iba acompañada de un complemento “pero además te da un lugar en el mundo”.

Su madre fue una gran oposición, sobre todo al principio, tenía un temor muy fuerte al cambio de estudios. Aunque ella solo sabía que la psicología era algo relacionado con la mente no le hacía mucha gracia el cambio. En esta ocasión tuvo que imponer su voluntad a toda costa. A todo ello contribuyó una pequeña anécdota que él mismo nos cuenta: “En mi familia, sobre todo la de mi madre, la autoridad estaba en el profesor, el médico y el sacerdote. Mi madre me llevó a la consulta del doctor de la familia, D. Miguel. Yo tenía 18 años. Ella le contó que se me había ocurrido hacer psicología y que abandonaba mis estudios de ingeniería. Aunque él era un doctor abierto y comprensivo, cuando oyó esto lo único que se le ocurrió decir fue: “eso no es una ciencia, no te va a llevar a ningún sitio”. Claro, ese discurso, todavía fortaleció la negativa de mi madre. Él fue la puntilla que reforzó su oposición. Estoy seguro que si hubiera dicho otra cosa mi madre hubiera cambiado de opinión”.

Esto provocó que Corral tuviera que imponerse de forma severa, con golpe en la mesa incluido. Algo inaudito. A partir de ese momento comenzó sus estudios de Psicología y su madre guardó silencio para siempre.

PCG tenía claro, durante los 6 años de carrera, (cinco en la Universidad Autónoma y un año de Psicología Clínica en la Universidad Complutense de Madrid) y sin dejar la formación actoral, que iba a dedicarse a la psicología y concretamente al psicoanálisis.

A partir del tercer año compagina sus estudios académicos en la facultad con los estudios de psicoanálisis en un centro privado. Le atraía cada vez más ir al origen de las cosas y descubrió que eso estaba en Freud.

En la Universidad Autónoma de Madrid la psicología que se estudiaba era de marcada corriente conductista. Nos cuenta que el primer año de estudios él era más conductista que F. Skinner y J. Watson. La psicología era sobre todo aprender fisiología y el funcionamiento neurológico, pero es a partir del segundo curso cuando empiezan a aparecer dudas y preguntas, y es en tercero cuando ya tiene claro que su posición es otra. Entonces comienza a ser el raro para los profesores.

Aconsejado por la primera mujer de Jorge Eines, que era psicoanalista, encuentra un lugar de formación muy riguroso de área lacaniana. Algunos argentinos habían traído una buena enseñanza. A partir de tercero, por tanto, empieza a estudiar psicoanálisis, además de seguir en la facultad y con su formación actoral.

Curiosamente durante este periodo de estudios, se encontró con lo académico desde un lugar muy diferente al que se había encontrado anteriormente. Ahora él era el empollón de la clase. Venía de ciencias y dominaba todas las asignaturas de esta área. La mayoría de los compañeros venían de letras y llevaban muy mal disciplinas como la estadística. Ahí cambia todo, aunque él defendía otros postulados, profesores como Fernández Ballesteros, un número uno en conductismo, encontraba en él un alumno con el que entablar un cierto debate. Esos años fueron muy enriquecedores para él. Sobre todo, según nos cuenta, por las cosas que aprendió fuera de la universidad más que por las que aprendió dentro.

LOS COMIENZOS CON JORGE EINES

Jorge Eines entra en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid el segundo año de estar en España. Maruja Torres, directora de la escuela en aquella época, se había enterado que estaba en Madrid y le propuso entrar a dar clases como profesor de Interpretación. En 1978 Corral, junto con amigos del grupo de teatro de COU, comienza a trabajar con él. Eines ya llevaba un año dando clases en la RESAD y por aquel entonces, la escuela le cedió un espacio para impartir sus clases particulares. Durante este periodo, del 1978 al 1981, estuvo recibiendo clases de Interpretación con Jorge Eines y clases de técnica de voz con Jesús Aladrén, profesor de la RESAD que también tenía una academia privada. Todos los componentes de este grupo cursaban otras carreras pero desarrollaban su formación actoral buscando profesores de forma particular. Algunos se fueron decantando hacía el teatro y hacía una formación profesional en esta área, otros no tanto.

Ese grupo estaba formado por: Rafa Lamata, Lola Requena, Resu Requena, Juanjo Sousa, Sandra Toral y Jorge de Juan entre otros. Algunos de ellos eran, además, alumnos oficiales en la RESAD, pero también recibían clases particulares con Eines.

En 1979, mientras se formaban actoralmente, montan la obra de Griselda Gambaro *El desatino*. Muchos de ellos, compañeros del grupo de COU como ya hemos apuntado, seguían manteniendo relación con el centro “San Fernando” en la asociación de antiguos alumnos. Esto les ayudó a poder

tener un espacio donde desarrollar sus primeros proyectos teatrales hasta que encontraron un local propio. Al mismo tiempo PCG se hace cargo de la actividad de teatro del “San Fernando” y realiza uno de sus primeros montajes: *La Cámara* de Jean-Paul Sartre donde interpreta el papel protagonista.

Al acabar la formación con Jorge Eines, crearon junto con él un grupo llamado “Espacio Nuevo Nueve”. En 1986 hacen su primer montaje, una obra infantil de creación colectiva escrita por todos y terminada por él mismo. Se llamaba *Mis amigos los monstruos*. El argumento era muy sencillo: los monstruos eran unos seres buenos, y eran los padres los culpables de hacer que éstos asustaran a los niños. Corral Gómez y Sandra Toral eran los protagonistas. Lola Requena lo dirigió y Jorge Eines lo revisó. Se integra en el montaje y en el grupo Tessa Rubio, recién llegada a España, que había recibido formación actoral en Buenos Aires de Raul Serrano y aquí lo estaba haciendo con Eines.

Como “Espacio Nuevo Nueve”, y con este montaje infantil, fueron a la Sala Cadarso donde se hacía teatro independiente (el espectador pagaba la entrada y se les daba un carnet de socio). Hicieron alguna actuación más y comprobaron que funcionaban muy bien como grupo. Jorge Eines aprovecho esto y les propuso montar *El despertar de primavera* de Frank Wedekind, un texto que le fascinaba. Alquilan un bajo en el barrio de Chamberí, calle Covarrubias, la mitad del local se la queda Jorge para dar sus clases y la otra el grupo para ensayar y entrenar. Más tarde el maestro se quedaría con el espacio, donde mantendría su estudio privado por muchos años.

Al comenzar el proyecto de Wedekind, el director pone como condición trabajar con un alumno que estaba estudiando con él en la RESAD ya que le veía el más apropiado para un personaje. Ese alumno era Juan Echanove. Por una serie de circunstancias el montaje no llegó a término. Surgieron problemas alrededor de algunas condiciones que se imponen como colectivo, y Eines deja el grupo. Algunos de ellos deciden continuar.

Además de la desvinculación de Jorge Eines, comienzan a darse otro tipo de fracturas y abandonos. Algunos de ellos estaban dispuestos a hacer teatro sin remuneración, como era su caso pues seguía en la Facultad, pero otros no. Comenzaron a haber intereses distintos por lo que en “Espacio Nuevo Nueve” se quedaron tan solo Rafa Lamata y Pablo Corral Gómez. Ellos, junto con otro colectivo, se hicieron cargo de la parte del local de Covarrubias que habían tenido hasta ahora.

En 1980 realiza un curso con Raúl Serrano en Madrid en el estudio de

Zulema Kat y Agustín Bellusci, estudio de formación actoral que estaba al lado de la plaza de Santa Ana. Era la primera vez que el importante pedagogo argentino venía a España. Llega de la mano de Ángel Ruggiero y Jorge Eines, ambos formados con él. Ruggiero, también argentino afincado en España desde hacía poco, fue el otro responsable, junto con Eines, de que en Madrid se conociera la “Técnica de la Acciones Físicas” de Stanislavski, hasta la fecha desconocida en nuestro país. Durante la década de los ochenta Primer Acto comienza a publicar artículos de Ruggiero que explican detalladamente esta propuesta del “último Stanislavski”. Toda una novedad para los que solo habían oído hablar de “el Método”. Corral haciendo un poco de historia, nos recuerda que Ruggiero profesor también de Interpretación, comenzó dando clases en un piso, que se utilizaba además como sala de representación. El grupo de gente que se formó con él se disgregó en dos colectivos que crearían la Sala Triángulo y la Sala Cuarta Pared de la cual Ruggiero sería fundador. Allí, cuando solo funcionaba como escuela, continua su actividad pedagógica. Ángel Ruggiero fue un puntal muy importante que dio lugar a la creación de salas alternativas en Madrid, una idea que importó de Argentina: “en cualquier lugar se puede hacer teatro”. Eines y Ruggiero fueron los responsables de generar una formación y una ética muy concreta en la profesión a través de su pedagógica y de su actividad artística. La muerte de Ruggiero fue un acontecimiento inesperado que pilló a muchos por sorpresa.

Once años más tarde, en 1991, Corral sería el responsable de traer por primera vez a Valencia a Raúl Serrano. El curso de quince días se realiza en su recién fundada escuela sita en la calle Maldonado en pleno barrio de Velluters. El “Estudio Dramático” tuvo el honor de acoger a este maestro de maestros que tanta huella ha dejado en nuestro país. En el 2006, de nuevo de su mano, vuelve a Valencia.

COVARRUBIAS

Cuando “Espacio Nuevo Nueve” se disgregó Rafa Lamata y él se quedaron solos y tomaron la decisión de seguir haciendo teatro. Ambos se hacen cargo de la parte del local que hasta entonces pertenecía al grupo. PCG, además de su actividad teatral y su labor pedagógica que comienza en 1982, continua sus estudios de psicología en la Facultad, su aprendizaje de psicoanálisis y sus clases de kárate, de las que luego hablaremos.

Corral nos cuenta como nació el primer montaje junto con Rafa Lamata: “Era el año 1983, Rafa y yo nos planteábamos hacer cosas que salieran de nuestro hígado hasta el extremo. Decíamos “hay que mojarse, el mundo

está muy mal”. Una noche estábamos allí en el local hablando del proyecto que íbamos a emprender, de repente se fue la luz y cuando volvió supimos que íbamos a hacer *Final de Partida* de Samuel Beckett. Hasta ese momento no habíamos hablado nunca sobre este texto aunque para nosotros Beckett era un autor admirado. A partir de la obra del premio Nóbel nos pusimos a trabajar, actuábamos y dirigíamos al mismo tiempo, transformamos a los padres en marionetas y fuimos creando un espacio y un montaje muy personal, contamos con el consejo artístico de Eines, y el proyecto salió adelante”.

Ese montaje les llevó unos meses, quitaron unos textos añadieron otros y por fin lo presentaron en el local de la calle Covarrubias. Nos cuenta que todavía hoy mucha gente recuerda haber ido allí a ver la obra. Estamos hablando del año 1983. Todavía en aquel momento no había mucha costumbre en Madrid de citar a la gente para que fuera a ver teatro en esas condiciones en el sótano de un edificio.

Este nuevo proyecto nació con el nombre de “Teatro del final”. El grupo estaba formado únicamente por Rafa Lamata y él, pero llevaban siempre algún ayudante. Con esta versión de *Final de partida* hicieron algún bolo que otro. Utilizaban para tal fin un Opel Corsa, que acababa de salir al mercado. En él iban cuatro personas y todos los objetos necesarios para la escenografía: el bidón, las marionetas, el vestuario y algún objeto más.

Recuerda con especial interés una actuación, dentro de un festival de teatro, en un pueblo de Almería, Albox “Imagínate qué espectadores para ver Beckett. Los grupos que habían actuado antes que nosotros llevaban textos de Casona y autores similares. Tuvimos que cambiar la ambientación porque no podíamos adaptarlo al espacio. Habíamos visto que la gente venía al teatro a reír y pasarlo bien y decidimos hablar con el alcalde sobre lo que íbamos a hacer. Entonces él subió al escenario y dijo: “A continuación tenemos un grupo de Madrid, unos profesionales que vienen a hacer una obra de S. Beckett, un premio Nóbel”. ¡A veces los premios sirven para algo! Eso dejó a la gente serena pensando que por el hecho de haber recibido ese galardón seguro que era bueno. El teatro, similar a la sala Olímpica de Valencia, estaba lleno y la función transcurrió en silencio. Aunque actuábamos a la italiana, bajábamos al patio de butacas e íbamos por el pasillo entre la gente y ellos en silencio. La función acababa empezando de nuevo, intercambiándonos los personajes. Los asistentes entendieron que era el final y mientras seguimos actuando sonaron aplausos y fueron saliendo. Pero un chaval de 13 o 14 años, lo recuerdo pequeño, subió al escenario, vino hacia mí mirando al suelo, me buscó la mano sin levantar la mirada y me dijo en voz baja: “me ha gustado mucho”,

me soltó la mano y se fue. Eso no te toca el narcisismo, te toca otra cosa. No se que habrá sido de él, lo mismo es actor y yo no me he enterado...”

LA HUELLA DEL “INSTITUTO DE ARTES DE LA ESCENA DE GOTEBORG”

Un año antes de esta experiencia en 1982, PCG que todavía estaba estudiando psicología pero había acabado su formación actoral con Jorge Eines, realiza un curso de “Entrenamiento psicofísico y vocal” con el Instituto de Artes de la Escena de Goteborg, dirigido por Ingerman Linch. Se organizó en el local del Teatro de los Actores Excéntrico. Una sala que llevaban un grupo de gente formada con Alfredo Mantovani, otro argentino alumno de Raúl Serrano y compañero de Jorge Eines. Ellos tenían una línea de trabajo más cercana al trabajo de Meyerhol, mientras que Eines era más afín a Stanislavski.

Este curso supondría un antes y un después en su desarrollo como actor y más tarde como pedagogo. Él llevaba tiempo buscando un trabajo psicofísico para el actor que no fuese expresión corporal y/o ritmo, buscaba algo que tuviera que ver con las enseñanzas de Grotowski que tanto conocía a nivel teórico a través de su libro *Hacia un teatro pobre*. Por ello ve en este curso una oportunidad para conocer en la práctica lo que él tanto deseaba.

Además de sus actividades académicas, siempre había compaginado sus estudios con algún deporte. En COU comienza a practicar kárate en el INEF, en la universidad Complutense de Madrid. Encuentra algo en las artes marciales que le interesa, algo que aún lo físico y lo espiritual. Aunque no le satisface plenamente llega a conseguir el cinturón verde.

En el curso de entrenamiento con el Instituto de Goteborg encontró esa parte psicofísica del trabajo actoral que la Interpretación no tenía. La experiencia con los suecos le fascinó, le gustaba el espíritu de grupo que se respiraba y una cierta idea de la energía. Para él "ellos convocaban una historia del teatro, una historia de la enseñanza y de los “lugares” donde se hacía ese teatro, un teatro que no entraba en el María Guerrero, un teatro que se llevaba a cabo en espacios que eran los que él estaba buscando. Lugares que generaban un determinado tipo de hacer a causa de un determinado tipo de actor que se formaba con esas premisas, que se miraba en su interior de una determinada manera. Espacio interior-exterior coincidían en esa búsqueda". Corral nos cuenta que ésta es una reflexión hecha a posteriori. En aquel momento lo que le guiaba era su intuición, ella le llevaba a decidir lo que sí quería hacer y lo que no.

Al finalizar del curso quiere continuar entrenando y comienza a trabajar con un amigo que había abierto un estudio de teatro con escasa formación. Empieza a enseñarle lo que había recibido en el curso y eso le obliga a seguir trabajando y entrenando. Se decide a dar clases y descubre que le interesa ese lugar de transmisión dentro del mundo del teatro. A partir de ese momento comienza, en el local de Covarrubias, a dar clases de Interpretación y Entrenamiento Psicofísico. Primero desarrolla una parte de la sesión dedicada al trabajo de Entrenamiento y luego entraba en la parte más específica de Interpretación, la más interior de la formación del actor: concentración, escucha, objeto imaginario, improvisación...

El encuentro con Jorge Eines y después con esta compañía sueca de Goteborg, fue muy importante en su desarrollo actoral y pedagógico, y gestarían su propia metodología y línea de investigación. Aunque el curso del Instituto de Artes de la Escena no duró más de dos semanas, imprimió una marca muy fuerte y una didáctica muy clara. Se ensamblaban una herencia de los conocimientos de Etienne Decroux, junto con elementos de trabajo más "odinianos" desarrollados en el training. Todo esto generará lo que Pablo Corral Gómez llamó el **Entrenamiento Dirigido al personaje**, que más tarde fue nombrado como **Predisposición Dinámica al personaje**.

EL NACIMIENTO DE LA PREDISPOSICIÓN DINÁMICA AL PERSONAJE

Lo que PCG llamó en un principio Entrenamiento Dirigido al Personaje nace como un trabajo serio, sistematizado y estructurado encaminado a preparar al actor para la escena. Un previo hacía el encuentro con el personaje, que en base a unos principios y elementos, predispone al actor psicofísicamente para la encarnación. Una práctica que algunos de sus alumnos han heredado y la han hecho imprescindible para su trabajo.

Corral comienza recordando sus inicios y nos dice que cuando comenzó a trabajar con sus compañeros en el primer montaje infantil, él les planteaba que había que hacer "algo" antes de la función. Como practicaba kárate utilizaba alguno de los ejercicios que él pensaba podían servir para "calentar" antes de los ensayos. No tenía una metodología concreta pero sentía esa necesidad. Él era el encargado de dirigir esta primera parte del trabajo de grupo antes de la función o el ensayo. Lo que hacían, dice, era "calentar", pero lo que realmente le preocupaba era como poder "calentar" que no fuera sólo muscularmente, porque lo que después acontecía era teatro no un deporte concreto. En aquel entonces ésta era una preocupación

fracasada porque no sabían muy bien lo que hacer ni cómo hacerlo. Ahí encontró el sentido del Entrenamiento Psicofísico.

PCG fue guiando su búsqueda de forma intuitiva y descubrió lo que quería y no quería hacer dentro del teatro. Nos cuenta que cuando practicaba kárate pensaba que esa parte del pensamiento oriental de los katas tenía que estar. Él suponía que si se hacía bien “eso” tenía que venir, es decir, que la forma llama al contenido. Corral nos dice al respecto: “Eso era verdad, pero no es fácil, cuesta. Si hay una posición determinada y precisa y se respeta, lo que habla es la energía. Si habla la energía está hablando el tiempo y si está hablando el tiempo está constituyéndose un pensamiento veloz o un pensamiento de espera. Pero esto no me venía dado de la mano de ningún maestro de kárate, el training me lo dio. En él encontré ese pensamiento, esa reflexión, esa filosofía del hacer, que por cierto también venía de Oriente a través de Grotowski. Todo en el maestro es un pensamiento oriental o un pensamiento occidental místico. Pero el pensamiento místico occidental con el pensamiento oriental se tocan, porque todo místico se toca, ya sea cristiano, musulmán, taoísta o monje Zen. Todos están cerca en su pensamiento, porque el Dios del místico no tiene cara, lo que tiene es “vacío”. Por esta razón los místicos tuvieron problemas con las instituciones eclesiásticas. Por eso Meister Eckhart es uno de los grandes del pensamiento místico en que se basó Grotowski para sus enseñanzas, para su filosofía, para su pensamiento más profundo.”

Haciendo Entrenamiento PCG podía encontrar esa unión entre lo físico y lo psíquico, porque en el training el pensamiento tiene un lugar determinado.

Con Goteborg encuentra unas raíces, un reflejo actualizado de lo que Grotowski cuenta en su libro “Hacia un teatro pobre” combinado con las enseñanzas del mimo Etienne Decroux Ese pensamiento, donde “lo que haces” y “donde éstas” se unen, era lo que le interesaba, eso a lo que algunos llaman espíritu.

Este trabajo sigue presente en él durante mucho tiempo, por no decir hasta el día de hoy.

Como ya hemos visto, a PCG le preocupaba el enlace entre un trabajo de escena propiamente dicho con personaje y un previo a ese personaje. “Un previo, nos cuenta, donde pudiéramos tener contacto con el compañero, con los objetos propios y de la escena, y con el espacio antes de actuar en él. ¿Pero como hacer esto?

Cuando “Espacio Nuevo Nueve”, estaba todavía en el local de Covarrubias,

invitaron a un grupo que trabajaba entrenamiento. Ellos habían estado con el Odin Teatret y desarrollaban un trabajo no de texto, no de personaje como lo entendemos, sino más bien en la línea de Eugenio Barba. Partían de una idea y luego iban añadiendo palabra, fragmentos de aquí y de allá. Corral asistió a varios ensayos y se dio cuenta que ellos desarrollaban un entrenamiento relacionado con lo que luego iban a representar. En ese momento descubrió que ahí era posible organizar algo similar para el trabajo de encuentro con el personaje de texto.

Como él ya tenía las herramientas que le había dejado el curso con los suecos, comenzó a investigar con lo que vio que sí era posible. “Muchas veces, dice, no te arrancas si no compruebas algo. Ver a este grupo trabajar me sirvió para lanzarme en mi búsqueda”.

Por eso profundizando sobre el Entrenamiento con su práctica y en su transmisión nace lo que en principio él denominó: **Entrenamiento Dirigido al personaje.**

Es en 1985 –86 cuando le da nombre por primera vez. Corral era responsable del “Aula de teatro” de los Centros Culturales “Joan Miró” y “El Soto” de Móstoles. En este lugar se encuentra con cuatro personas con las que puede trabajar seriamente dentro de lo que es el marco de un centro cultural. Con ellos hace un montaje de creación colectiva que se llama *Tres metros*, una obra para teatros no convencionales cuya escenografía era el mismo espacio. “Llevábamos una estructura de hierro a modo de carpa donde la gente entraba dentro y por encima de ellos colgaban las bombillas que simulaban la de los metros antiguos de Madrid. En los bancos se sentaba el espectador y la actuación se producía allí mismo. Fue una experiencia muy relevante.”

Corral nos cuenta, con detalle, como nació el nombre de este trabajo: “Un día estando en el escenario del teatro, yo les estaba proponiendo a mis alumnos una forma de entrar al ensayo, esa manera tenía las bases del Entrenamiento Psicofísico tomando elementos del personaje que estuvieran trabajando. Para nombrarlo les decía a ellos que era un entrenamiento dirigido al personaje pero no tenía nombre, y recuerdo que uno de ellos me dijo: “pues ya está: Entrenamiento Dirigido”. Desde ese momento se quedó nombrado como Entrenamiento Dirigido al Personaje. Este momento, y este montaje fue muy importante porque me encontré con un grupo de gente que querían profesionalizarse y aprender. La tierra estaba abonada”...

El grupo, “Tres pies” acudió a varios certámenes pero en las últimas cosas que hicieron Corral ya estaba en Valencia. Ahora él mismo nos comenta: “A mi el entrenamiento me ha ayudado más para lo que conforma el trabajo del cuerpo en mis clases de Interpretación que para hacer Entrenamiento Psicofísico”

Entrenamiento Dirigido al Personaje, que fue como yo lo conocí, es un elemento fundamental como profesor de Interpretación en su enseñanza y me gustaría profundizar en ello a través de sus palabras.

Nos cuenta: “El Entrenamiento Dirigido al Personaje, cuando ya le doy cuerpo, lo traslado a mis clases y al campo interpretativo aunque viene de un trabajo de montaje. Yo siempre he trabajado la Interpretación llevando el pensamiento a lo corporal. El principio fundamental de este trabajo tiene que ver con un situarse desde el cuerpo, ya sea desde la conciencia de los pies, ya sea desde la conciencia de lo que luego llamé “Flecha”. La palabra tiene que caer en un cuerpo o por lo menos la palabra tiene que buscar un cuerpo. Esto es todo un tránsito no siempre fácil. No es sencillo para un ser humano que la palabra encuentre el cuerpo. De hecho el mito cristiano es eso “Y el verbo se hizo carne”. Por fin la palabra se encarna. Hubo alguien en la historia sagrada que fue capaz de encarnar la palabra, claro que era la Palabra Divina, pero da lo mismo, nosotros, los actores lo que tratamos es de encarnar la palabra humana. No es por casualidad que después de la “vivencia” o “experiencia” se hable de “la encarnación del personaje” aunque en esta frase hay una elisión. Lo que realmente queremos decir cuando la nombramos es “la encarnación de la palabra del personaje”.

“A mi esto siempre me preocupó, también para mí mismo. Es decir también para mí como actor. Yo no soy otra cosa que actor. Me formé como actor y desde mi interés por el teatro como actor es como surge todo esto: la dificultad de encontrar el cuerpo o la carne, la dificultad de la encarnación. Me estoy acordando del artículo que escribí con motivo del montaje dirigido por Eva García Muñoz basado en textos de Heiner Müller “*Carne*” del grupo Columna Rota. La pregunta que yo me hacía era ¿dónde está la carne? Mis clases siempre han estado presididas por esa pregunta ¿dónde está tu carne, tu cuerpo? Porque vamos a utilizar la palabra, y la palabra tiene que estar asentada.

Este proceso nunca es exitoso. Yo me daba cuenta y me sigo dando cuenta que no es exitoso. Que se encuentra, se desvía, se nubla. No es que alguien se convierte en un íntegro Mesías cuando por fin esto ha aparecido. Hay quien tiene más facilidad por una cuestión de genialidad o por la utilización de la técnica que facilita este encuentro. La edad ayuda a esto. Supongo que

segundos antes de morir se está muy cerca de sentir el encuentro con el significativo, y la muerte es, sin duda, el momento álgido de esta unión. Por eso, simbólicamente, hablamos de ella. Así pues, para mi es muy importante, dentro de mis clases de Interpretación, encontrar ese cuerpo, de ahí la pregunta ¿dónde están tus pies? Hay que entrar en otra cosa para encontrar el espacio donde tiene que albergarse ese significativo. El significativo es la palabra que tiene que advenir con su significación, y esta se producirá cuando cuerpo y significativo se hayan unido o por lo menos se hayan encontrado. No se si hay un ensamblaje perfecto pero por lo menos un encuentro si lo hay, una cita, una comunión y es en ese momento cuando se producirá una significación, y eso sólo es personal.

El hecho de que me planteara cómo entrar al personaje con ese previo Entrenamiento Dirigido comienza a convocar los **espacios corporales**. Ahora puedo hablar así pero cuando comencé con todo esto todavía no tenía ese concepto en vivo, estaba en otra cosa, es esa evolución la que me da la posibilidad ahora de hablar del espacio corporal. Posiblemente queriendo encontrar la carne para el significativo me he encontrado con el espacio, es decir con el interior de esa carne. Porque si un lugar tiene que albergar alguna cosa tiene que tener un espacio para hacerlo, y precisamente donde ya hay algo, donde hay ocupación ya no puede entrar nada. Por eso, lo importante del cuerpo es que tenga un lugar vacío.

¿Cómo hace el actor para entrar en ese personaje? ¿Qué puede hacer con las cosas que necesita del personaje como el vestuario, el maquillaje, el otro, los objetos para que “hagan cuerpo”? ¿Cómo hace sin tener que estar desligándose?... Todo esto apunta, más que nada a una función ética del actor, pero ¿Cuál es la función ética del actor? La función ética del actor no es solo elegir un autor teatral u otro, con un mensaje determinado... sino que es el cómo me tomo mi oficio en cualquier momento. Cómo me tomo esa entrada al espacio escénico que evidentemente no es el mismo lugar por el que va a entrar el espectador y cómo me tomo la entrada al personaje. Para mí esa entrada no es sólo cuando estoy ya actuando, sino el antes y el proceso de llegar ahí.

Por ello, descubrí que el Entrenamiento Dirigido me ayudaba, me facilitaba, me daba pautas para entrar en ese teatro. El Entrenamiento tiene, además, una función ética de integración de todos los elementos que participan en el hecho teatral. Esto es lo que yo buscaba. Siempre lo cito: Stanislavski habla de lo que veía cuando observaba actuar a Salvini en su teatro. Miraba lo que hacía y es claro que no realizaba ningún Entrenamiento Dirigido de Corral Gómez, ni la Predisposición Dinámica al Personaje, pero sí una preparación para la escena. Cuenta Stanislavski, que

Salvini llegaba al teatro varias horas antes, iba visitando el camerino, iba tomando elementos de ese personaje; el vestuario, el maquillaje... Iba bajando al escenario, iba observando las transformaciones del espacio con los tramoyistas, se paseaba por allí, volvía al camerino, volvía al escenario..., de alguna manera él estaba entrando en esos espacios. Eso es lo que yo quería encontrar, una manera de entrar en ese espacio del personaje que es el cuerpo del actor y eso empieza con *Tres metros*, empieza con lo que yo recibo de entrenamiento psicofísico, con mi propio entrenamiento, con mis clases y con un trabajo que yo estoy haciendo en solitario paralelamente y previo a todo esto: *Acto interrumpido*”.

En 1985 fallece su padre, y PCG comienza a desarrollar un proyecto teatral en solitario, un inicio de montaje de creación propia, que dirigirá y actuará. El argumento trata de un anciano que tiene que salir de su casa y hace una serie de rituales que se lo impiden. Es una obra sin texto, solo acciones y recorrido. Para entrar en escena, se plantea utilizar el Entrenamiento Psicofísico con una serie de transformaciones. Transformaciones que tienen que ver con el encuentro de ese personaje. Aunque esto ya lo estaba trabajado con el grupo de *Tres metros*, necesitaba experimentarlo él mismo. *Acto Interrumpido* le da la oportunidad de seguir investigando.

El trabajo con ese personaje de anciano le permite descubrir cuestiones fundamentales que más tarde incorporará a su labor pedagógica y artística. Corral nos cuenta que necesitaba llenar ese cuerpo de anciano con la acción interior. Lo llamaba acción interna porque ese era el concepto que él había trabajado con Jorge Eines, al igual que la acción externa o acción física. Más tarde empezaría a llamarla y utilizarla como impulso tal como lo hizo Stanislavski primero y Grotowski después. En el trabajo con este personaje utiliza además la memoria emocional pero sin la técnica propia. Nada más lejos de su intención seguir los pasos que propone Strasberg. Él no quería tener “el método” instalado en su cuerpo, tan solo quería localizar determinados momentos por los que necesitaba pasar para conseguir una emoción específica. Ahí fue donde descubre el límite del Entrenamiento Psicofísico y esto dio pie al nacimiento de lo que finalmente se llamaría **Predisposición Dinámica al Personaje**.

Acto Interrumpido lo presentará por primera y única vez en 1986 en uno de los cursos convivenciales de verano que junto con Nayo Palacios y Javier Martín realizaban, desde 1983 con el nombre “Teatro y experiencia grupal”. Esta actividad pedagógica seguirá desarrollandola hasta el momento de forma intermitente.

Una vez ya instalado en Valencia, y después de acabar su trabajo en la

Escuela Superior de Arte Dramático y fundar su centro de formación de actores llamado “Estudio Dramático”, le propuso a Gerard Collins, bailarín, coreógrafo y profesor de danza de la ESAD, montar *Acto Interrumpido*. Él como director y Gerard como actor. Comenzaron a ensayar en la antigua ubicación de su escuela, en la calle Maldonado. Por circunstancias el trabajo nunca se pudo acabar, vino el verano y ya nunca se retomó.

“Nuestro trabajo, dice Corral, no es hacer de nosotros mismos, es cómo haces para tomar la palabra de otro y hacerla tuya. La palabra es siempre la palabra de otro. Nosotros no nacemos con la palabra, nos la dan. No hacemos nada extraño siendo actores, nos dan siempre la palabra de otro, como cuando aprendemos a hablar. Lo que hayamos hecho con ese registro, con esa toma de la palabra en nuestra infancia, nos revelará qué vamos a hacer con la palabra que tomamos del personaje. Ahí no hay técnica, ahí entra lo personal, y luego ya viene la técnica que facilita un poco más el proceso. Este es el tema fundamental, la palabra no es nuestra, tenemos que encarnarla. El ser humano tiene que encarnar su palabra porque nunca ha sido suya. La palabra nos la han dado siempre. Por eso el actor no hace nada extraordinario porque eso es lo que hace el ser humano desde pequeño. Nacemos sin palabra y nos dan las palabras. ¿Cómo toma esa palabra? ¿Qué hace con esa palabra? ¿Qué cosa se resiste de esa palabra? ¿Cómo la encarna, cómo la rechaza, cómo la integra? ¿Cómo se pinta en él la palabra? ¿Cómo el significante nace?... Un bailarín no toma la palabra porque no tiene necesidad de vérselas con ella, sino con el cuerpo. Si es un bailarín muy bueno creo que bailará con el vacío. No es una fórmula, pero si es así está cerca de abrir la boca y tener la palabra. Si baila con lo lleno se moverá si lo hace en el vacío la danza aparecerá.”

Lo que nació como Entrenamiento Dirigido al Personaje es nombrado en la actualidad como Predisposición Dinámica al Personaje. Su propio trabajo, como actor, en *Acto Interrumpido* y la labor de montaje con *Tres metros* consolidó un descubrimiento que empezaría a aplicar en los programas de Interpretación en el momento que se aborda el personaje. Esto comenzaría a dar sus frutos y a crecer durante la etapa como profesor de Interpretación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia y que más tarde seguiría desarrollando en su propia escuela.

LA DECISIÓN

Pablo Corral Gómez se Licencia en Psicología por la Universidad Autónoma en 1984 y se especializa en Psicología Clínica en el 1985 por la Universidad Complutense de Madrid. Durante sus estudios realiza las llamadas “Milicias Universitarias” (IMEC). Una opción a la que el

estudiante se podía acoger para hacer la mili durante los meses de verano en el plazo de tres años. Acabó en junio de 1986. En aquel momento tenía muy claro que se iba a dedicar a la psicología aunque el teatro estaba ocupando cada vez más espacio. Cuando acaba la carrera se plantea ejercer como psicólogo de forma privada compaginando esto con sus clases de Entrenamiento e Interpretación.

Justo en este momento y coincidiendo también con la reciente muerte de su padre recibe una oferta de trabajo en Valencia a través de su antiguo profesor de Interpretación Jorge Eines.

En octubre de 1986 Antonio Díaz Zamora tiene que abandonar su cargo de director y profesor catedrático de Interpretación de la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia porque es llamado para iniciar uno de los proyectos más emblemáticos de la política teatral del momento, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Díaz Zamora ejerce como director interino desde octubre de 1986 hasta junio de 1987, cuando es nombrado ya de forma oficial.

Díaz Zamora había conocido a Jorge Eines en unas oposiciones en Madrid. Le pareció interesante el desarrollo de su trabajo y cuando recibe la oferta se acuerda de él. Le llama y le plantea la posibilidad de que sea él quién lo sustituya en la ESAD de Valencia. Eines estaba en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid como profesor de Interpretación y totalmente instalado en la capital. Es de suponer que Díaz Zamora se esperara que Eines no podía aceptar la oferta, entonces fue cuando le habló de PCG. Le comentó que tenía un viejo alumno que estaba por estos lados de la enseñanza. Y así fue. En Junio de ese mismo año, acabando las prácticas del IMEC y los contratos con los Centros Culturales, apareció esta oferta y Corral pensó que dadas las circunstancias en ese momento, era posible. Dice que viene a Valencia en un momento de tránsito. Deja las clases que daba en el local de Covarrubias y va terminando otras tareas pendientes. En aquella época en Madrid estaban apareciendo muchas salas de teatro alternativo. Eines y actores formados con él se plantean constituir una compañía con teatro propio. Durante esta etapa nace Ensayo 100 cuyos fundadores fueron: Jorge Eines, Miguel Torres, Miguel Escutia y Carmen Pardo entre otros. PCG que había sido también profesor de ellos tres, se va desligando poco a poco de estas actividades en Madrid.

CUARTA ETAPA

LA MADUREZ: VALENCIA

El primer viaje a Valencia para hablar con Antonio Díaz Zamora fue en septiembre de 1986, no conocía la ciudad, nunca había estado antes. En octubre de ese mismo año se incorpora a la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia como profesor de Interpretación. Para ello tuvo que hacer una prueba práctica con tribunal. La mesa estaba constituida por Antonio Díaz Zamora, María Jose Lloret y Javier Gómez. El examen consistió en trabajar la escena de Nina y Treplev de *La Gaviota* de A. Chejov con los alumnos de Díaz Zamora que habían terminado segundo curso en ese momento.

Ya se habían hecho las pruebas de selección de alumnado en la ESAD en las cuales no estuvo porque se incorporó más tarde. A PCG le asignan los alumnos de primero y los de tercero, que como ya hemos dicho habían recibido clases de Interpretación durante esos dos años con Antonio Díaz Zamora (en aquel entonces en la escuela solo había un grupo de alumnos por nivel y los estudios tenían una duración de tres años).

Con 27 años recién cumplidos se hace cargo, durante el primer año, de la jefatura del Departamento de Interpretación. En aquel momento sería uno de los profesores más jóvenes del centro. Yo acababa de entrar en la escuela y me sentía la persona más afortunada del mundo. Corral Gómez resultó ser mi profesor de Interpretación. Por aquel entonces llevaba barba, nunca más después, su piel clara, sus ojos rasgados un poco esclavos, sus ropas siempre negras, el mismo chandal gris en sus clases, su hablar tranquilo y pausado, resultaba especialmente interesante. Reconozco que yo me puse en sus manos como alumna y me dejé llevar, encontré algo que yo también estaba buscando. Una metodología, un sistema que me ayudara a crecer como actriz y una ética que diera sentido y seriedad a mi trabajo. Desde ese momento sus palabras y frases, pocas y cortas, pero profundas y reveladoras, despertaron mi más profundo amor y pasión por esta profesión, por la actuación, la dirección y la transmisión.

LA ESAD

Los únicos profesores de Interpretación en aquel momento eran Alejandro A. Jornet, que ya llevaba algún tiempo y Pablo Corral Gómez. Ellos empiezan a desarrollar conjuntamente el programa de la asignatura repartiéndose las tareas. En la escuela se encuentra con Manuel Molins, el importante dramaturgo valenciano, que ese año entra a impartir clases como profesor de Dramaturgia y con Gerard Collins, bailarín y profesor de Danza Contemporánea que ya llevaba un año en el centro. Además de otros profesores como: Celia San Matías profesora de Ritmo y Música, Antonio

Alonso profesor de Historia del Arte, M^a José Lloret y Macarena Miletich, que entra también este año, profesoras de Voz, Leopoldo García Aranda profesor de Expresión corporal, Antonio Sancho profesor de Esgrima, Dora Sobils profesora de Canto y Javier Gómez profesor de Literatura Dramática y nuevo director del centro. Estableció una relación de enseñanza, de compañeros y de amistad con aquellos que habían entrado más o menos en el mismo momento: Manuel Molins y Gerard Collins, junto con M^a Jose Lloret. Se crearon lazos de colaboración y de dialogo entre ellos que fructificó en un equipo de trabajo que dio aire nuevo a la escuela en un momento importante. Cuando llegó, nos cuenta ahora, “casi nadie se atrevía a hacer muestras de su trabajo, quizás por miedo a las críticas”. Él comienza a abrir sus clases y a mostrar los ejercicios escénicos. Ese año en tercer curso no hace taller propiamente dicho, pero desarrolla un trabajo de escenas que abre al profesorado y al alumnado del centro. En 1989 monta como taller final de carrera *Halewyn* de Michel Ghelderode que presenta en el aula escenario y del cual yo formaba parte. En este trabajo colaboraron todos los departamentos del centro.

Nos cuenta que se enorgullece de haber sido la persona que introdujo el parte de firmas de los alumnos en las clases y que los profesores se cambiaran de ropa para impartir su asignatura: “Costó hacer entender, no que los alumnos firmaran, sino que los profesores entendieran que un alumno tenía que ir a la escuela si así lo había decidido. No se podía justificar que fueran a las clases, tan solo, cuando no estaban contratados en otro lugar. Fueron tres años donde las cosas se hablaban, se aceptaban y se podían cambiar.

Tres años agradables para él en su trabajo y para el alumno desde el suyo, por lo menos desde mi recuerdo. Los profesores estaban muy implicados y se respiraba un ambiente de trabajo intenso y fructífero. Había programación reglada por la mañana y seminarios extraordinarios por la tarde por parte de profesores como Alejandro Jornet, Manuel Molins, Gerard Collins... Se establecieron colaboraciones continuas entre docentes de distintos seminarios para realizar trabajos conjuntos. Aunque cada uno tenía una forma de ver su pedagogía había integración entre las distintas disciplinas y se encontraban lugares comunes o complementarios. Dentro de estas diferencias la ESAD vivía un momento de armonía y trabajo intenso que favorecía la formación del alumno.

Otra de las cosas que promovió en este periodo, junto con otros compañeros, fue abrir la escuela e invitar a profesionales de las distintas disciplinas a que dieran cursos, conferencias o seminarios. Él junto con Molins movilizan esta actividad. En Marzo de 1988 se organiza una

“Semana de Actividades Pedagógicas y Artísticas”. Con este motivo vino Pepe Estruch a impartir el curso “Interpretación y verso” (al año siguiente fallece), Joan Enric Lahosa realiza el curso “Llegir amb els peus”, Vicente Fuentes da el seminario “Ortofonía y dicción”, y también otros como Gloria Mandelik de Daza Baharata-Natyam, Margaret Zak de Escenografía, Remedios Vizcarra de Fisiología y patología de la voz, Eric Thamers de Ritmo. También Toni Cots, representante del Odin Teatret, viene y muestra su trabajo... La ESAD se abre a nuevas visitas. Recuerda que “Pepe Estruch vino a Valencia porque le recogí en coche de su casa en Madrid y lo traje. Él no quería ocasionar gastos y me dijo que se quedaría en casa de un sobrino suyo, la primera noche lo alojé en mi piso y allí se quedó. No había mucho dinero, la escuela tenía un bajísimo presupuesto pero te daba la capacidad de establecer contactos si los querías utilizar. Era fantástico. Alguno de los profesionales que venían lo hacían por amistad. Jorge Eines fue un ejemplo.”

Desde 1986 a 1989 su dedicación fue exclusiva. No quería otra cosa. Corral acaba comentando: “Para mí esos años han dejado una gran satisfacción como por ejemplo que tú estés ahora mismo en la escuela oficial como profesora de Interpretación siguiendo una transmisión de esta “escuela” que a la vez yo traigo, ese Stanislavski entendido como se ha de entender, con una cierta honestidad, con trabajo y estudio, para no denigrarlo por desconocimiento. Una revisión del maestro y una práctica venida de la experiencia y no solo de la teoría”.

Con la distancia que me da el tiempo, mi formación en la ESAD de Valencia fue una época de descubrimiento que me ha acompañado a lo largo de los años y que está presente en mi pedagogía. Los alumnos que nos formamos durante ese periodo recibimos unos conocimientos innovadores donde el cuerpo y la voz estaban integrados en un todo. Donde la Interpretación era entendida como una disciplina en si misma.

De la escuela se fue en 1989 pero la semilla ya estaba germinando en alguno de sus alumnos. De ello puedo dar fe. La plaza salió a concurso-oposición, y la ganó Alejandro Jornet. El tribunal vino de Madrid, de Murcia, de Barcelona: Aranda, Ibarra... Corral nos cuenta al respecto: “Yo trabajé para seguir allí, pero no pudo ser, Molins también quedó fuera y Gerard Collins terminó su contrato al año siguiente. Un año más tarde la Consellería, junto con los sindicatos, llegan al acuerdo de que los contratos de los interinos no se podían restringir. Pero eso fue después de que yo acabara”.

EL “ESTUDIO DRAMÁTICO”

En junio de 1989 finaliza su trabajo en la ESAD y en vez de volver a Madrid permanece en Valencia y funda su propia escuela. “Me quedo por el corazón” nos dice. En Octubre de ese mismo año abre sus puertas el Centro de Formación Teatral “Estudio Dramático” situado en la calle Maldonado, en pleno barrio de Velluters. Continuarán dos emplazamientos más en el mismo barrio, para ya cumplido su bigésimo año establecerse en Pintor Ferrer Calatayud barrio de Ayora. Desde su apertura PCG desarrolla su labor pedagógica como profesor de Interpretación en su propia escuela, ofreciendo una formación completa y seria. Como director del centro ha tenido la proeza de traer a su Estudio profesionales de la talla de Raúl Serrano, en 1991 y 2006, Leonid Roberman y Yuri Berladin, Isabel Úbeda, Tessa Rubio, Blandine Calais-Germain o Yoshi Oida entre otros. Siempre ha contado con profesores de reconocido prestigio que completaban el currículum del centro: Manuel Molins, Gerard Collins, M^a José Lloret, Bettina Aragón Hilleman, Toni Sancho, Antonio Palao, Enrique Herrenas, Nilda Varela, Cristina Andreu, Rocio Perez, Noelia Abenza, Alicia Arufe y yo misma. Su labor de investigación sobre la formación del actor y el hecho artístico continúa viva y presente tanto en su docencia como en su faceta como director. Su trabajo serio, disciplinado y fascinante ha formado a pedagogos, actores y profesionales del teatro que desarrollan su actividad en esta ciudad y fuera de ella. Su huella es difícil de borrar y muy fácil de hacerla crecer.

TEATRO CÍRCULO

En 1994, junto con otros compañeros, funda el “Teatro Círculo” y se convierte en el Director artístico de la sala y de la compañía Círculo del Arte en la Escena. Es en este lugar donde desarrolla su más fructífero trabajo como Director: En 1984 *m... (Eh Joe, Nana, Aliento)* de Samuel Beckett con Alicia Escurriola y José Ramón Botella, posteriormente lo haría M^a Jose Lloret y él mismo. En 1995 *Escucha la voz* de Ambrose Bierce (Relatos de un actor) con Toni Sancho. En 1996 *Los días felices* de S. Beckett con Marta Martorell y Toni Sancho/Javier Huertas en el primer reparto y Beatriz Fariza y Miguel Angel Cantero en el segundo. En 1997 *El poeta es un fingidor* de F. Pessoa con M^a Jose Lloret, Magda Casanova y Cruz Hernández. En 1998 *Drama em gente* y *El marinero* de F. Pessoa con Pablo Corral Gómez, Toni Sancho y Ana Campos del Alcazar, Beatriz Fariza y Cruz Hernández respectivamente. En el 2000 hace la codirección de *Nihilia* de S. Beckett con M^a Jesús Juárez y Ana Campos Del Alcazar. En el 2001 *Adios* de Rimbaud-Molins con Joan Vicent Asensi, Cruz Hernández. En 2004 *Ismena-Müller* de H. Müller, B. Brecht, M. Molins

con Ana Campos, Noelia Abenza y Joan Vicent Asensi. En 2007 *Las tres hermanas* de A. Chéjov con Noelia Abenza, Joan Vicent Asensi, Vicent Grande, Ana Campos Del Alcazar, Beatriz Fariza, Juana Ardoy, Marta Lliso, Nef Martínez, Miguel Angel Cantero, Cruz Hernández y Pablo Corral Gómez. En el 2008 *Chejov Oral. Las tres hermanas* de A. Chejov. Y en el 2009 *La Lección* de E. Ionesco. Todas ellas presentadas en el Teatro Circulo dentro de la programación habitual. Una de las cualidades más notorias de este innovador de la escena es la concepción del espacio, la creación de atmósferas y el trabajo que realiza con los actores. Su manera de trabajar, su conocimiento del lenguaje de la actuación y de los procesos de creación para el encuentro con el personaje, hacen que tenga una sensibilidad especial para sacar lo mejor del actor con el que trabaja. En su hacer es riguroso, disciplinado, sistemático, cuidadoso y pulcro. Conoce el oficio y al actor desde dentro y desde fuera. Y por supuesto en sus montajes la Predisposición Dinámica al Personaje es una práctica habitual y necesaria en los actores.

También tiene otros montajes en su haber como: *La última cinta de Krapp* de S. Beckett con Miguel Torres, presentada en la sala Ensayo 100 de Madrid en 1990, *Aquel camino de Swann* de V. Aleixandre en el 2000, *Prometeo* de Esquilo-Derrida en el 2001, *Ismena* de Agustín García Calvo en el 2002 y *Así que pasen cinco años* de F. G. Lórca en el 2007. Como podemos observar su actividad ha sido incesante y continua. Aunque hay que reconocer que a estas alturas muchos profesionales de nuestra ciudad todavía no conocen su trabajo, ni al Teatro Círculo, la sala independiente más antigua de nuestra ciudad. No se muy bien cual es la razón. Tal vez no seguir las normas establecidas sea una de ellas, pero no estaría nada mal que los actores y directores de esta ciudad se dieran una oportunidad.

Su trabajo, ejemplar, inteligente, innovador, personal y de búsqueda, le acompaña en toda su trayectoria como director y pedagogo. Es un viajero incansable, siempre activo, sorprendente en cualquier momento, pasional y entregado. Se han dicho muchas cosas sobre él, pero lo verdaderamente cierto es que los que nos encontramos cerca, no paramos de sorprendernos, siempre investigando sobre la naturaleza del actor y de la actuación, aunando su trabajo pedagógico con su trabajo artístico, dando coherencia y sentido a todo lo que hace. Valencia debería abrir más los oídos y los ojos ante este director, actor y pedagogo que tiene mucho que decir. Ir a ver un montaje suyo es encontrarse con un teatro muy bien hecho, de excelente calidad, con magníficos actores y con una puesta en escena que no te deja impasible. Es maestro en crear ambientes donde el espectador es uno más. Pablo Corral Gómez es un hombre de teatro de la cabeza a los pies, o mejor dicho de los pies a la cabeza. Es un revolucionario del arte, un maestro, un

ser humano comprometido con su tiempo y con su vida.

CRUZ HERNÁNDEZ MOLLÁ, actriz, profesora de Interpretación de la ESAD de Valencia, y directora artística adjunta del Teatro Círculo, a 7 de julio del 2008

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA Y UTILIZADA

- Stanislavski, K.S. Obras completas, Quetzal, Buenos Aires, 1980.
- Revista Máscara N° 15, Stanislavski, ese desconocido; Mexico, Oct.1993.
- Eines, J. Alegato a favor del actor, Gedisa, Barcelona, 2007
- Hacer actuar, Gedisa, Barcelona, 2006
- Chejov, A. Teatro completo, Aguilar, Madrid, 1979
- Grotowski, J. Grotowski (numero especial de homenaje), revista Máscara N° 11-12, Mexico Oct. 1992/ Ene. 1993
- Graves, R. Los mitos griegos, Alianza, Madrid, 1991
- Roob, A. Alquimia y mística, Taschen, 1997
- Lorca, F.G. Obras completas, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1991
- Ricoeur, P. Hermeneutica y estructuralismo, La Aurora, Buenos aires, 1975
- Aleixandre, V. Prosa, Espasa Calpe, Madrid, 1998
- Serrano, R. Tesis sobre Stanislavski, Escenología, Mexico, 1996
- Nuevas tesis sobre Stanislavski, Atuel, Buenos Aires, 2004
- Strasberg, L. Un sueño de pasión, Icaria, Barcelona, 1990
- Brook, P. La puerta abierta, Alba, Barcelona, 1994
- Hilos de tiempo, Siruela, Madrid, 2000
- Richards, T. Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas, Alba, Barcelona, 2005
- Copeau, J. Hay que rehacerlo todo, ADE, Madrid, 2002
- Ósipovna Knébel, M. El último Stanislavski, Fundamentos, Madrid, 1996
- Poética de la pedagogía teatral, Siglo XXI, Madrid, 1991
- Meyerhold, V.E. Meyerhold: textos teóricos, ADE, Madrid, 1971
- Bolelavsky, R. La formación del actor, La Avispa, Madrid, 1989
- Jimenez, S. El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, Escenología, Mexico, 1990
- Chejov, M. Al actor, Quetzal, Buenos Aires 1987
- Hagen, U. El arte de actuar, Arbol, Mexico, 1990
- Barba, E. La canoa de papel, Escenología, Mexico, 1992
- Hethmon, R.H. El método del Actors Studio, Fundamentos, Madrid, 1986
- Freud, S. Moises y la religión monoteísta/Introducción al narcisismo/El Yo y el Ello Obra Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1975
- Lacan, J. Las formaciones del inconsciente, Nueva Visión, Buenos aires, 1977
- El Yo en la teoria de Freud y en la técnica psicoanalítica, Paidós, Barcelona, 1983
- Las relaciones de objeto, Helguero, El Salvador, 1978
- Lévi-Straus, C. Mito y significado, Alianza, Madrid, 1987
- García del Moral, M.A. Lo que el psicoanálisis enseña, Aletheia, Valencia, 2003

- Derrida, J. Espectros de Marx, Trotta, Madrid, 1995
- Parménides. Los filósofos presocráticos, Tomo I, Gredos, Madrid, 1986
- Aslan, O. El actor en el siglo XX, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- Slonim, M. El teatro ruso, Universitaria de Buenos Aires, 1965
- Pavis, P. Diccionario del teatro, Paidós, Barcelona, 1983
- Brecht, B. Escritos sobre teatro I, Nueva Visión, Buenos Aires, 1983
- Gómez Pin, V. Los ojos del murciélago, Seix barral, Barcelona, 2000
- Strehler, G. Yo, Strehler, Ultramar, Barcelona, 1987
- Nietzsche, F. Estética y teoría de las artes, Tecnos, Madrid, 1999
- Hospers, J. Significado y verdad en el arte, Fernando Torres, Valencia, 1980
- Aletheia, Revista, N° 1 y 4, Impronta, Valencia, 1992