

## DEL INTÉRPRETE COMO SOPORTE DE LA PALABRA ENUNCIADA AL CUERPO-SIGNO DEL NUEVO ACTOR

**Mariángeles RODRÍGUEZ ALONSO**

Universidad de Murcia

ma.rodriguezalonso@um.es

**L**a ausencia de un discurso teórico sólido sobre la escena en el panorama español ha sido señalada por numerosos estudiosos. Es así denunciada por Cornago Bernal, quien juzga que no se ha generado un discurso continuado y sistemático ni desde las filas de la creación ni desde el ámbito académico (Cornago Bernal, 2003: 2641-2642). Sanchís Sinisterra se suma a esta valoración al constatar «la pobreza del discurso teórico que subtiende la práctica teatral contemporánea posterior a Brecht, especialmente en España, en donde hasta las más valiosas alternativas a la rutina dominante se producen a impulsos del azar, de la intuición o de un experimentalismo en general empírico» (Sanchís Sinisterra, 2002: 188). El papel de las revistas teatrales, lugar de encuentro entre las principales voces especializadas sobre el arte escénico hacia la mitad de la pasada centuria, resulta pues determinante en tal panorama de aridez teórica. El presente artículo tiene como cometido el análisis de las modulaciones que sufren las ideas sobre el actor y la interpretación en España en el tránsito que va de la dictadura a la democracia. Serán fundamentales las corrientes interpretativas exógenas que intervendrán en el giro que se imprime a la concepción de la interpretación en este tiempo de cambio. El análisis de los lugares comunes hacia los que converge el nuevo discurso sobre el actor revelará el paso de la condición del actor como mero instrumento de la comunicación teatral hacia su lugar como pieza angular del hecho dramático, su evolución desde soporte de la palabra enunciada a artífice de la enunciación misma, la conversión en signo de la materialidad de su cuerpo comunicante. De entre los muchos terminales de visibilidad de este discurso teórico fragmentado y escamoteante nos centraremos en aquellos artículos que juzgamos reveladores de las transformaciones que la nueva concepción del actor conlleva con el fin de ofrecer conclusiones que muestren las esferas más recurrentes del discurso crítico sobre la interpretación en España en la segunda mitad del siglo XX.

### **El triunfo del actor sobre el personaje bajo la influencia de Stanislavsky, Grotowski y el *Living***

La primera de las revolucionarias teorías en torno a la interpretación que llegarán a España sería la stanislavskiana. Monleón, en una ponencia de las que compusieron el fértil diálogo de las Conversaciones de Córdoba de 1966, afirma que «cuando un actor dice, en España, que Stanislavsky está pasado, afirma una contradicción. Stanislavsky no está ni pasado ni presente. No ha estado nunca claramente instalado en nuestro teatro» (Monleón, 1966a: 14). Hace con esta alocución una mención expresa de la limitada recepción y aclimatación de las teorías del ruso en el panorama español. Pese a esto, el giro que, quizá inconscientemente, impondrá a la concepción de la escena y del actor será decisivo. La recepción de las teorías stanislavskianas en España arranca en torno a los primeros años sesenta<sup>1</sup>, y viene marcada por dos hitos fundamentales. De una parte, el aniversario de Chéjov en 1960, que desencadenaría un buen número de puestas en escena de sus textos acomodados a la escena española mediante el realismo impresionista de José Luis Alonso; y de otra, la llegada de William Layton a España con la consiguiente fundación del Teatro Estudio de Madrid (T. E. M.) que supuso la primera aplicación del sistema stanislavskiano en el país. Entre los muchos aspectos del *sistema*, quisiéramos incidir sobre un arma que le es otorgada al actor y que le resultará decisiva en el conocimiento de sus potencialidades expresivas hasta el momento desconocidas para él: la improvisación. Mediante esta estrategia el intérprete, antes dependiente de un texto para subir a escena, descubrirá las posibilidades dramáticas de su cuerpo y de su voz. Comienza así a emplearse en el T. E. M. la improvisación como técnica de entrenamiento en la búsqueda del comportamiento orgánico, y no mecánico, del actor, en la exploración de la reacción sincera en función de unas circunstancias dadas. Por primera vez, prima la investigación sobre los resultados en materia interpretativa. Cornago Bernal afirma cómo «la interpretación —como, en términos más generales, todo el fenómeno de la puesta en escena— dejó de considerarse como un producto estético acabado y cerrado para concebirse como un proceso continuo de descubrimiento de una realidad que el actor escondía dentro de sí» (2001: 184). Es además el de Stanislavsky el primer sistema que abre la puerta a la posibilidad de entrenamiento y formación del actor, abandonado hasta el momento a sus cualidades naturales para la interpretación. La significación de la adopción de poéticas interpretativas stanislavskianas será clave en ese punto, pues estas implican la traslación aún tímida pero decisiva del concepto de representación del personaje al de presentación del actor:

[...] la búsqueda del modelo ya no se encontraba en la realidad exterior. Al contrario se trataba de un proceso de interiorización en el que había que perseguir una realidad interior que provocase una conducta paralela o equivalente. El arte de la interpretación entraba así en un proceso de autenticación, de búsqueda de reacciones no imitadas, sino provocadas dentro del mismo actor, de rechazo de todo lo que significase falsedad en beneficio de reacciones verdaderas, de *negación del concepto de re-presentación de otro*

---

<sup>1</sup> En marzo 1961 aparece ya en *Primer Acto* un artículo que recoge tres sesiones en el Actor's Studio (Vinaver, 1961: 8-12); dos años después su publica en sus páginas «El trabajo del actor sobre el personaje» (Stanislavsky, 1963: 10-15); el número 105 de febrero de 1969 recoge el artículo «Stanislavsky: Fundación del Teatro del Arte» (Stanislavsky 1969, 54-59); en febrero de 1980 aparece un artículo en el que Ángel Ruggiero intenta resolver algunas de las confusiones más comunes en la recepción del sistema (Ruggiero, 1980: 13-19); y un año después publica Alonso de Santos un estudio acerca de la presencia del método en España junto a otro estudio de Ruggiero (Ruggiero, 1981: 3-13 y Alonso de Santos, 1981: 13-72).

*personaje y evolución hacia el concepto de presentación del actor mismo a través de un personaje. La figura del actor quedaba revalorizada, emancipada de su consideración instrumental al servicio de la representación de un personaje de ficción, transformado en trampolín para la presentación del mismo actor (Cornago Bernal, 2001: 182).*

El personaje, lugar en el que hasta el momento debía desaparecer el actor, es ahora vehículo de la expresión del mismo actor. Vemos cómo en un sistema interpretativo altamente vinculado al realismo se halla el germen de un vuelco decisivo en la conquista de la autonomía artística. La nueva centralidad del actor es, pues, deudora de este influjo.

El impulso definitivo vendría, sin embargo, del pensamiento y la concepción escénica de Jerzy Grotowski y su *teatro pobre*. La recepción de las teorías grotowskianas será fundamental no solo en relación a la nueva importancia concedida al actor sino también en relación a la comunicación nueva, directa y desnuda del actor con su público. Podemos ubicar el momento de máximo auge de las ideas de Grotowski en el discurso crítico español en torno a 1968, año en el que ve la luz la publicación de *Hacia un teatro pobre* en su versión inglesa —su publicación en castellano tendrá lugar solo dos años después en Tusquets—. Apuntamos las principales intervenciones desde *Primer Acto* a este propósito que nos permiten constatar tal protagonismo, así como la concepción del actor que introduce. El número 95 de *Primer Acto* que ve la luz en abril de 1968 constituye un monográfico sobre el teórico y director polaco. Se recogen en dicho número el artículo de Monleón titulado «Grotowski o el teatro límite» (Monleón, 1968b: 6-7) y el del propio Grotowski titulado «Hacia un teatro pobre» (Grotowski, 1968: 8-13). En marzo del año siguiente aparece en la misma revista una nueva sección monográfica dedicada a Grotowski que incluye las entrevistas a Denis Bablet y a Eugenio Barba. En julio de 1970 vuelven las teorías de Grotowski a sus páginas, esta vez a propósito de una conferencia que ofrece él mismo en su visita a Madrid en el teatro Español en la que responde a las dudas que sus teorías despertaban entre los profesionales interesados de la escena española. La transcripción de su voz en aquel encuentro da lugar al trabajo que lleva por título «Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski» (Grotowski, 1970: 12-21). Estas ilustran la influencia que ejercieron sobre el panorama teórico y crítico del momento así como sobre la concepción de la interpretación. Alega el director polaco en su intervención en el Español que el «arte del actor» se asemeja a «una especie de confesión carnal», constituyendo en una importante medida una forma de «desvelarnos o desnudarnos» (15). Asevera asimismo que su «actividad ha sido una reacción contra el teatro discursivo o verbal, contra el teatro en el que se ilustra con ciertos gestos o movimientos lo que está escrito en el texto, pronunciando las palabras con los acentos lógicos y emotivos», considera así «que ese tipo de teatro que muchos creen que es el teatro literario es el que destruye la autenticidad del teatro y también de la literatura». El teatro tiene que ser, frente a ilustración, «acto creador», por lo que el actor debe prolongar su vida en él, generando sus propias respuestas (16). En la muy exigua muestra que recogemos de sus intervenciones en aquel encuentro ya aparecen buena parte de los elementos esenciales de su concepción del arte del actor que tan fuertemente influirán en el discurso y la escena española: la experimentación e investigación como base del trabajo, la comunicación sincera y desnuda de la parte más íntima del actor con el público, la interpretación concebida como acto creador en sí

mismo, y la defensa de un teatro de actos en reacción al teatro discursivo en el que la palabra destruye la autenticidad dramática.

La recepción del *Living Theatre* en el discurso teórico-crítico especializado se ubica en fechas simultáneas. La primera aparición data de octubre de 1967 con la publicación de un texto, «La vida del teatro» por Julian Beck (1967), fundador del grupo. Los dos números de *Primer Acto* en los que se realiza una inmersión más profunda en el grupo americano y su concepción dramática son el 91, que ve la luz en diciembre del mismo año, y el 99, de agosto del año siguiente. El primero incluye una sección monográfica sobre el *Living* de la que se encargan Monleón y Renzo Casali con trabajos como «De Brecht al Living» (38-39), del primero, «Antonin Artaud, *Living Theatre* y neo-capitalismo» (51-57), o «El *living* individual o mientras llega la destrucción la ciudad baila» (45-50), de autoría compartida. El segundo número recoge «Carta abierta» de José Monleón, la «Historia del *living*» por Julián Beck (1968a: 6) y el cuaderno de dirección de *La prisión* (1968b), así como la publicación del texto. El mismo nombre del grupo es elocuente respecto a la fusión y con-fusión entre teatro y vida que proponen. La no ficcionalidad que sustenta el trabajo de los actores de este colectivo, ya apuntada por el grupo *Artea*, tendrá una proyección esencial tanto en la concepción del actor que se conforma en el discurso crítico como en la escena independiente del momento. Apunta el citado grupo de investigación cómo

la presencia de los músicos de jazz en escena, les llevó a considerar la posibilidad de un actor que no se transforma en otro, sino que actúa del mismo modo que el músico toca su instrumento, es decir, con un máxima implicación física en la ejecución pero sin abandonar la personalidad propia (Artea y J. A. Sánchez, 2006: 75).

La influencia del *Living* será decisiva en el modo de pensar la teatralidad y el lugar del actor sobre la escena. El arte escénico revela una fuerte crisis de la representación que desemboca en la consiguiente afirmación de la realidad fenomenológica no representacional de la escena. Esto conlleva una traslación esencial en el ámbito de la interpretación: el paso de la *representación* del personaje a la *presentación* del actor. El rechazo a la mimesis y la afirmación de la realidad inmediata, de la presencia física del cuerpo del actor se harán evidentes tanto en las propuestas escénicas como en la reflexión sobre las mismas desde el discurso crítico. La sinceridad, autenticidad y entrega del actor en la escena se convertirá en elemento esencial de una poética que funde vida y escenario.

### **La necesidad de un actor nuevo**

«Hay un teatro nuevo que tiene que ser expresado por nuevos actores. El actor no es un simple medio y ha de comprender lo que lleva entre manos. Si no hay un actor nuevo, no puede haber Teatro Nuevo» (en Narros, 1966: 7). Estas palabras constituyen la espontánea intervención de María Aurelia Capmany en el contexto de las Conversaciones Nacionales de Córdoba. Contienen ya el sentir general que se desprende del discurso crítico desde la mitad de la década de los sesenta. Un año antes Ricardo Doménech en un artículo titulado «El nuevo actor» (1966a), señala la condición de artista que debe conllevar la profesión del actor:

[...] el hecho de ser actor no consiste solamente en ser un profesional del teatro. Ser actor es una profesión, claro está que sí. Pero ser actor es al mismo tiempo —o quizá antes— ser un artista [...] un artista es, ante todo, un hombre que ha decidido realizarse en el mundo expresando a los demás hombres la complejidad del mundo (Doménech, 1966a: 111).

Reclama Doménech desde tales líneas la condición de *creador* para el intérprete haciendo suyas las palabras de Max Reinhardt que rescata y reproduce: «cuando se habla del teatro hay que ceder el lugar principal al actor. Al decirlo, tengo presente no sólo al actor como profesional, sino que pienso en primer lugar en el actor poeta, creador» (112). Implican estas líneas una concepción nueva de la escena en la que el actor, con unas facultades creativas insólitas hasta el momento, se convierte en el elemento central e indispensable. Estima preciso superar el divismo de los «monstruos sagrados» propio de la concepción del actor de un tiempo ya pasado, el trabajo del actor será mejor y más profundo tanto social como estéticamente cuanto más integrado se halle en el conjunto del espectáculo. Poco tiempo después, el crítico apreciará en otro artículo «los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo» en la labor realizada por el T. E. M. a través de una formación disciplinada, sistemática y comprometida (Doménech, 1966b: 9). El actor que reclama en el artículo de 1966 es, dos años más tarde, una realidad. Monleón constata en 1968 la aparición en el ámbito teatral de

toda una nueva teoría del intérprete, especialmente encaminada a liberarle de su insignificancia frente a la grandeza literaria y las demás grandezas convocadas. La personalidad y la expresión del actor han sido puestas en el centro de un escenario vacío, considerando que el acto teatral necesitaba mucho más de él, incluso de sus balbuceos o torpezas, que de los versos de los clásicos o las argumentaciones elaboradas por un lejano escritor (Monleón, 1968: 8)<sup>2</sup>

Esta enunciación condensa el giro que se produce en la concepción del actor desde el discurso crítico: el actor deja de servir a los demás elementos para servirse de ellos en su comunicación con el público. En este «teatro de actores», afirma Monleón, «el director tiende a convertirse en un colaborador del actor, en aquel que ayuda al intérprete a encontrar y manejar con autenticidad sus más ricos medios de expresión» (8). Aparecen ya cambios ostensibles, la figura del director desciende de su pedestal de demiurgo para servir al actor, al que ahora se le reclama una autenticidad nueva. En otro lugar del mismo diario, afirma que «nuestro teatro suele ser un teatro literario que tiende a convertir al actor en un declamador más o menos conmovedor», considera por tanto que

desde la perspectiva española la liberación del actor es importantísima, porque, en general, trabaja diciendo textos en los que no cree, considerando su trabajo como el dominio de una serie de convenciones, tomando su trabajo por un oficio, halagando al público y a los empresarios —a los que teme—. Que el actor pueda destruir todas esas máscaras y manifestarse de un modo auténtico sobre el escenario significa un progreso total y social sin discusión ninguna (Alonso de los Ríos, 1968: 37).<sup>3</sup>

En esta última cita de Monleón hallamos ya, además de la centralidad conquistada por el actor, un rasgo que devendrá esencial en la nueva concepción del mismo: la autenticidad y sinceridad que se

<sup>2</sup> Se trata de un artículo a propósito de *La fierecilla domada* de Shakespeare llevada a la gran pantalla por Zeffirelli en la versión fílmica que supone *La mujer indomable* (1966), protagonizada por Elizabeth Taylor y Richard Burton.

<sup>3</sup> Aunque el artículo está firmado por Alonso de los Ríos, este recoge en el mismo las palabras de Monleón que citamos.

le exigen. La influencia de Grotowski y el *Living* es clave. El personaje da un paso atrás, y es el actor mismo el que se hace con el centro. No es al personaje al que buscamos en el escenario, sino al hombre, al cuerpo que lo interpreta.

El número 61 de la revista *Yorick* constituye una buena muestra de la nueva atención que reclama la figura del actor en el panorama crítico del momento. Se recogen en el mismo las tres conferencias en torno al actor que tienen lugar en las II Jornadas de Teatro de Vigo en octubre de 1973. Ricard Salvat presenta una ponencia titulada «Del *Star System* a la creación colectiva»<sup>4</sup>; Juan Diego, un acercamiento al «Adocenamiento, contestación, contradicción y un largo etcétera del actor español» desde el análisis crudo de la problemática sociopolítica y económica del actor; y Pérez Olaguer, una «Aproximación al actor español» (AA. VV., 1973-74: 7-17). Posteriormente recoge el citado número varias mesas redondas en las que se realizan acercamientos a las diferentes concepciones de la figura del actor en cada uno de los grupos teatrales que actuaron en las Jornadas de Vigo. En la concerniente al T. E. I., José Carlos Plaza alega que todo el trabajo se halla «enfocado al actor como principal medio de comunicación entre el espectador y el hecho teatral, [...] pretendemos —afirma— que el actor no haga de... sino que sea...» (56). Suponen estas aseveraciones una nueva reivindicación del actor sobre el personaje. Joan Abellán en un reportaje sobre el Institut del Teatre para *Pipirijaina* sigue constatando la centralidad y esencialidad del actor en la concepción escénica de 1980: «El teatro tiene la única actualidad del actor que lo representa. Su única intensidad. Todo lo demás que antes hacía el teatro perdurable pasó a la historia. El teatro seguirá en la medida en que haya gentes entrenándose para actor olímpico» (Abellán, 1980: 53). Muestran estas breves intervenciones críticas como el trabajo del actor sobre las tablas se convierte en central dentro del nuevo discurso sobre la escena en detrimento de otros elementos espectaculares o textuales que en este momento quedan subordinados a su lugar<sup>5</sup>.

### **El compromiso ético del actor**

En un ambiente teatral tan fuertemente ideologizado —el totalitarismo del régimen despierta un sólido antifranquismo en las décadas de los sesenta y los setenta—, el compromiso ético del actor constituye un centro en la conversación. Una vez liberado el intérprete de la condición de mero instrumento en la expresión artística del autor o del director, se ve en el lugar de tomar la responsabilidad de la comunicación de la que participa. No es ya mero ejecutor sino sujeto activo y consciente —y por tanto responsable— de la enunciación que realiza. Se le exige al nuevo actor desde

---

<sup>4</sup> Realiza un repaso de la condición del actor desde el origen del teatro partiendo del actor-brujo o chaman hasta la creación colectiva que comienza a adquirir protagonismo. Constata así que el *star system* recoge ese elemento de actor al servicio del poderoso —heredero de los actores al servicio del rey y la nobleza, primero; de la burguesía, después—, pero lo industrializa. Ya la burguesía se pone en marcha con un objeto más concreto: ganar mucho dinero» (AA. VV., 1973-74: 8).

<sup>5</sup> Esto es percibido por Cornago Bernal, quien afirma que «frente a los modelos que se apoyaban en la labor de un autor dramático o en la construcción de un espectáculo por un director, las nuevas corrientes introdujeron un sistema teatral basado en el trabajo del actor sobre la escena —resultado de ejercicios, improvisaciones concentración, todo ello más o menos guiado por un director— en detrimento de otros elementos como la escenografía, el texto o la espectacularidad exterior» (Cornago Bernal, 2001: 205).

el discurso crítico del momento asumir las implicaciones ideológicas que su profesión conlleva. En el coloquio que siguió a la ponencia presentada por Miguel Narros sobre «La vocación y la profesión del actor en la actual sociedad», en la que nos detendremos al hilo de la formación del nuevo intérprete, surge con fuerza el tema del compromiso que debe adoptar el actor en su ejercicio profesional. María Aurelia Capmany, dramaturga, actriz y cofundadora de la escuela Adrià Gual, interviene sobre la cuestión del siguiente modo:

El trabajo del actor no es el de ser un instrumento ciego. Ha de comprometerse y participar en la verdad o mentiras últimas del espectáculo en que interviene. Forma parte —con el autor y el director— del fenómeno de comunicación en que consiste el teatro [...] Antes de interpretar un texto ha de ser capaz de comprender el alcance de este texto, tener conciencia de lo que está representando, y responsabilizarse de ello, puesto que no es un mero cristal por donde pasa la luz, sino un agente y como agente, responsable. Sólo puede aceptar aquellas obras con cuyo contenido esté de acuerdo (en Narros, 1966: 7).

Ricardo Doménech en el artículo ya comentado manifestaba una posición semejante. Rescataba a este propósito las palabras de Simone Signoret, actriz de cine, cuando afirma su disposición a representar el papel de una fascista en una película antifascista y su negación a encarnar un personaje antifascista en una película fascista (Doménech, 1966a: 115). Señala así Doménech cómo el actor «ve proyectado su trabajo dentro de la totalidad del espectáculo y formando parte integral de la significación de éste» (116). Progresivamente, y de forma paralela a la conquista del compromiso ético, va engendrándose una actitud solidaria de trabajo en equipo. Otros lugares de la conversación ratifican esta preocupación. El artículo «Ética del actor» publicado por José María de Quinto en *Primer Acto* es resultado de unos cursillos impartidos por el mismo dos años antes en el T. E. M. (De Quinto, 1965: 4-14). En 1966 aparece asimismo en *Cuadernos para el Diálogo* una encuesta entre los actores según la cual un 72 por 100 se declaraban dispuestos a trabajar en obras que estuviesen en contradicción con sus convicciones morales, religiosas o políticas. Fernández Santos en su comentario critica la falta de compromiso que presenta la profesión. Nuevas voces se suman a este discurso. En *Pipirijaina* se publica en julio de 1974 un artículo titulado «El compromiso del actor ante el T. I.», en el que se aborda el compromiso del hombre de teatro independiente, con mayores exigencias que las requeridas en el teatro convencional; sin embargo en última instancia el artículo apunta que «el compromiso es, nada más y nada menos, que el desarrollo de una ideología» sea cual sea la misma (Equipo *Pipirijaina*, 1974: 5).

Podemos constatar tras estas calas en la crítica del momento cómo la responsabilidad ética de la obra, al igual que su autoría, no son ya exclusivas del autor dramático o del director, sino que de ellas participan asimismo los intérpretes del acontecimiento teatral. La reivindicación del compromiso ético que debe asumir el actor denota el cambio. Cornago Bernal recoge el giro que se produce:

La interpretación ya no consistía únicamente en una mera profesión como cualquier otra, sino que implicaba una postura ética e ideológica ante la realidad [...] El lado humano del trabajo del actor adquirió prioridad por encima de la capacidad técnica. La renovación de la concepción de la interpretación y el nuevo compromiso estético del actor corrían unidos a una responsabilidad ética, hasta el punto de que el teatro llegó a significar para muchos grupos del momento una opción vital, un modo diferente de pensar y enfrentarse a la realidad [...] Se produce el fin del mito del actor, como figura bohemia e individualista, separado de la problemática de su sociedad, con una gran dosis de frivolidad [...] Asistimos a la creación de una nueva

imagen del actor, como profesional consciente y consecuente, por su postura activa en las decisiones que afectan a su oficio (Cornago Bernal, 2001: 195-96).

Esta concienciación se retroalimentará de la lucha del colectivo por la mejora de condiciones laborales que tiene lugar de forma paralela. Batalla que desembocará, tras largas negociaciones y frecuentes huelgas, en la final consecución del día de descanso, síntoma de la progresiva dignificación de la profesión del actor.

### La emancipación de los lenguajes del cuerpo

El movimiento se produce, una vez cruzada la línea de la escena, hacia el rescate de la dimensión corporal y física del actor silenciada hasta el momento por una tradición fuertemente textual y racionalista<sup>6</sup>. Percibimos así en los discursos críticos y teóricos sobre la interpretación un traslado del interés desde aspectos textuales o recitativos hacia cuestiones relativas a la expresión corporal. La atención pasa de la declamación al descubrimiento de los lenguajes del cuerpo mediante un proceso paulatino que cobra particular fuerza al comienzo de la década de los setenta<sup>7</sup>.

Tras el análisis de los principales foros de la conversación constatamos cierta revalorización o puesta al día de la pantomima hacia los primeros años setenta. Una cita internacional en tres ciudades españolas desencadena abundante material crítico<sup>8</sup>. En marzo de 1972 tiene lugar el III Festival Internacional de Teatro que constituye en esta edición un festival monográfico sobre pantomima al que asisten el teatro de la Baranda de Praga, el grupo Domino de Hungría, el teatro de Pantomima de Wroclaw, Marcel Marceau —quién dará además una conferencia—, los argentinos Roberto Escobar e Igor Lerchundi, y el grupo catalán *Els Joglars* con el espectáculo *Cruel Ubris*. Monleón da cuenta en las páginas de *Triunfo* de las expectativas y las conclusiones de semejante encuentro en los artículos «La pantomima a examen» (Monleón, 1972b: 43) y «A la búsqueda de una pantomima popular» (Monleón, 1972a: 36-38). Martínez Ruiz realiza la crónica reflexiva desde *ABC* (1972: 113-117). El debate en torno a tal acontecimiento tiene lugar en la prensa especializada desde el monográfico de *Primer Acto* de mayo de 1972 en el que se recoge el artículo-crónica de Monleón desde Madrid (Monleón, 1972c: 14-16), el de Pedro Barea desde Bilbao (16-17) y sendas entrevistas a Marceau y *Els Joglars* (18-21).

En la mayoría de las intervenciones se percibe una preocupación por el virtuosismo aparentemente inherente a tal lenguaje. Señala Monleón en su crónica al festival en *Primer Acto*

el terrible problema del formalismo, es decir, el del interesar al público en la misma medida en que se consigue asombrarle con la perfección técnica de los intérpretes y la belleza visual del espectáculo. La idea

---

<sup>6</sup> Esta tradición es relativamente moderna, puesto que arranca con la Ilustración y la concepción del hecho teatral que desde este momento se impone como apunta Sánchez Montes en *El cuerpo como signo* (2004: 19).

<sup>7</sup> A nivel europeo el interés por la formación del actor en aspectos relativos a la expresión corporal es ligeramente anterior, como lo testimonian la I Asamblea Internacional sobre Expresión Corporal celebrada en Bruselas en 1963, la segunda edición al año siguiente en Bucarest y la tercera celebrada en 1965 en Essen.

<sup>8</sup> El III Festival Internacional de Teatro tiene lugar en Madrid, Barcelona, Bilbao y Zaragoza, en uno de los primeros intentos descentralizadores.



de una cosmovisión o interpretación de la realidad a través de ese lenguaje desaparece, referido éste las más de las veces a sí mismo (Monleón, 1972c: 15).

Vuelve una y otra vez sobre «la nueva decepción que produce el esteticismo, el rigor técnico y el vacío conflictual» en unos «trabajos deshistorizados, impregnados de un lirismo abstracto, un tanto ingenuo» (15). Considera necesario «situar a la pantomima frente a sus límites, obligando a plantearnos si no será un callejón sin salida» (15). Monleón se pregunta, ahora desde las páginas de *Triunfo*, «por los contenidos posibles, por las emociones o ideas comunicables a través de la pantomima», juzga que «el virtuosismo formal acaba con la concentración y la continuidad dramática» y que, por tanto, «tiene que revisar sus códigos para ser un teatro sin palabras antes que un examen de técnica e ingenio» (Monleón, 1972a: 36). Prevalece como lugar común en el discurso del momento la sensación de limitación del lenguaje corporal que constituye la pantomima, en tanto es lenguaje puro, pura forma sin dependencia de tipo alguno con el orden referencial externo. Las causas podemos hallarlas, además de en la novedad que entraña tal técnica en el panorama escénico español, en las fuertes necesidades políticas que vindicaban ser satisfechas desde los escenarios y que aparentemente no alcanzarían fácil expresión mediante un lenguaje oscuro y críptico. Florencio Martínez Ruiz señala desde *ABC* que «el mimo y la pantomima todavía aparecen algo limitados como medio expresivo» (Martínez Ruiz, 1972: 116). Pedro Barea lleva a cabo unas reflexiones muy interesantes que concluyen con la percepción de dicha limitación —o cárcel del lenguaje mismo— que puede suponer este nuevo código escénico:

El mimo y la pantomima están en un nivel de comunicación visual, sensitivo y no racional [...] El gesto, el movimiento, la acción mimada asume una función significativa sujeta a un código convencional no hablado, que es un —a modo de idioma— endurecimiento y cosificación de lo que nace como espontáneo y libre. Es, sin embargo, un idioma no desarrollado, limitado. Los signos que se emplean en ese acto de comunicación han de ser signos motivados, identificables: como los de una lengua que utilizara únicamente onomatopeyas. Las ideas formuladas por un medio no habitual —el gesto— ofrecen tanta resistencia a ser mostradas que acaba teniendo más importancia el gesto mismo que el contenido de que el gesto es vehículo. Ese cristal fingido, esa jaula en la que el mimo tropieza al menos una vez por sesión es la propia cárcel de su oficio. El día que se decida a pasar la mano al otro lado, porque —¡hay que ver!— allí no hay barrotes, ni cristal, el juego mágico habrá terminado y es feria de la técnica del preciosismo, de la trivialidad ostensible quedará en un *tour de forcé* que se agota a sí mismo (Barea, 1972: 16).

Pese a la reincidencia en las limitaciones, nos parece de radical importancia en el discurso que sobre esta técnica expresiva se desarrolla, la concepción de la misma como lenguaje nuevo *visual, sensitivo y no racional* que viene a pelear con la palabra —auditiva, intelectual y racional— la responsabilidad de representación y de expresión prácticamente limitada a la segunda hasta el momento. Juzga así Barea que «Marceau es una cumbre que tuvo en su momento la función oxigenadora de calmar el espectador europeo de muchos años de teatro literario» (16-17). Semejante función oxigenadora ejercerá la conquista del cuerpo y de su movimiento expresivo para el panorama español.

Desde una perspectiva más distanciada como la que otorga el presente de nuestra reflexión se hace obvio que el acusado formalismo y tecnicismo denunciado por la crítica es un índice claro del auge y supremacía que cobran los lenguajes del cuerpo y la presencia misma del actor sobre el escenario como signo en sí mismo, carente de la hasta ahora necesaria subordinación a la

referencialidad o significación. «Lenguaje referido las más de las veces a sí mismo», como afirma Monleón en *Primer Acto*. La centralidad que adquiere la pura técnica en la pantomima es también índice de la quiebra del sentido representacional de las artes escénicas y evidencia de la vindicación de la atención sobre «el arte del actor y su capacidad para improvisar y desarrollar un lenguaje artificioso y opaco que remitía, en primer lugar, al propio cómico, antes que a la realidad referida», tal y como señala Cornago Bernal (2001: 219). La opacidad del lenguaje viene precisamente a reivindicar la atención sobre la propia figura del actor y sus capacidades físicas expresivas.

Apreciamos asimismo cómo el comentario menos crítico en torno al nuevo lenguaje se produce desde el lugar menos ideologizado. Florencio Martínez Ruiz desde *ABC* problematiza en menor grado las limitaciones de la técnica que Monleón o Barea desde *Triunfo* y *Primer Acto*.

El lugar ideológico de *ABC* no reclama con la misma fuerza un lenguaje escénico necesariamente político, por lo que la crítica a los excesos estéticos del mimo no encuentra igual presencia en este diario que en los casos anteriores. No obstante, la pureza del mimo y la pantomima pronto se adaptan a las necesidades de la escena del momento, y los lenguajes del cuerpo revelan muy pronto sus posibilidades en la comunicación propiamente política: la trayectoria de *Els Joglars* constituye la muestra más palpable. Es señalado por Florencio Martínez Ruiz desde las páginas de *ABC* el regreso al origen del teatro que supone el rescate de tales lenguajes corporales. El festival propone «hacerse gesto puro, mueca sorprendente, acrobacia humanizada, en una vuelta a los mismos orígenes teatrales» (Martínez Ruiz, 1972: 113). Apunta el crítico que «todo lo que el teatro clásico nos quiso decir con su voz declamatoria, o el cine con sus imágenes, quieren estos artistas realizarlo a cuerpo limpio, con la sola fuerza de su gesto» (116). Se reivindica desde tales líneas el «antiguo arte del silencio» que implica una indagación profunda «en las fuentes mismas del movimiento» (117). El crítico de *ABC* recoge asimismo cómo «diversos organismos españoles —entre ellos el Instituto de Educación Física— van a prestar atención al fenómeno de la expresión corporal en sus programas educativos» —lo que nos hace comprobar el impulso de los lenguajes del cuerpo que tiene lugar en este momento— y augura que «acaso el futuro del teatro, cada vez más conflictivo y existencial, se encamine por esa dirección» (117). Nuevos eventos reclaman la conversación sobre tal técnica, basten, no obstante, las muestras expuestas para testimoniar la nueva consideración del movimiento, como lenguaje de enormes posibilidades para la escena, y del cuerpo, como herramienta esencial en la expresión teatral de la nueva escena.

Hacia la mitad de la década de los sesenta las artes circenses ocupaban un lugar considerablemente más bajo y menos prestigioso que el arte dramático en cualquiera de sus expresiones textuales o literarias. Sin embargo, a partir de ese momento comienza a abrirse una brecha en tal consideración despectiva. Monleón recoge en un artículo que titula «Teatro y circo» cómo los críticos realizan a menudo comparaciones peyorativas de cierto teatro moderno asemejando ciertas formas nuevas con las circenses. A juicio de este crítico, la sabia utilización de las estrategias que ofrece el mundo del circo puede suponer un arma «para cerrar el camino a la pedantería dramática, a la oratoria de tresillo, a la oratoria del autor mesiánico» mediante, por ejemplo, «la libertad, la

capacidad demoledora, la imaginación de los grandes clown» (Monleón, 1967a: 14). Señala asimismo el sentimiento tragicómico de la figura del *clown* y las posibilidades expresivas de tales destrezas en la «representación del hombre y el tiempo, de la existencia pura y simple» (14). Las habilidades circenses entran en el discurso sobre la interpretación como herramientas válidas no solo en la formación del actor sino también en la producción de un espectáculo en el que el cuerpo del actor y sus capacidades físicas constituyen un nuevo centro<sup>9</sup>. Es el momento del «resurgimiento de la figura del clown», en reivindicación «del viejo arte fresco, burdo y descarado del juglar» (220).

A este respecto también es sugestivo conectar el renovado interés por la danza contemporánea y el baile flamenco perceptible en el panorama crítico español con el resurgir del cuerpo como elemento creador de significado en la escena. Apreciamos desde el discurso crítico la contraposición de la danza clásica con la moderna o el flamenco de implicaciones radicalmente diferentes de la primera. Las nuevas propuestas nacen en consonancia con el valor nuevo propuesto por Isadora Duncan en sus vanguardistas escritos que auguraran el nacimiento de una danza futura<sup>10</sup>. La danza comienza a introducirse como ingrediente expresivo de no pocos montajes: el grupo húngaro de pantomima que actuara en el III Festival de teatro antes comentado así la incorporaba. A propósito de tal montaje afirma Monleón que «se destierra el “tutú” y el código del ballet clásico. El cuerpo humano deja de ser una armonía etérea en pugna con las leyes de gravedad para descubrir sus músculos y su asentamiento en la tierra» (Monleón, 1972a: 37). Las ideas de la Duncan así como las de Delacroze han sido asumidas por parte de nuestro discurso crítico. En otro lugar —«Antonio y la danza moderna» (Monleón, 1966d: 16)— ya había Monleón apuntado la renovadora tensión dialéctica que despierta la danza moderna en pugna con valores esenciales de la clásica:

[...] todo el floreciente movimiento conocido por la *danza moderna*, encerraba una radical rebelión contra el tradicional anonimato y el idealismo del *ballet clásico*. El intérprete dejaba de ser una sustancia inmaterial envuelta en gasas, y seráfica triunfadora de la gravedad para convertirse en un ser concreto material, plantado delante del público, creador de una danza que era la extroversión de sí mismo. Los viejos trajes eran rechazados, el cuerpo era liberado —acentuando el desnudo o utilizando, como la Duncan, finas túnicas que dejaban suelta la figura— e incluso se llegaba a la supresión de la música para evitar que el artista se viese

<sup>9</sup> José Antonio Sánchez apunta el valor del circo en las vanguardias de comienzo de siglo. Afirma así que «lo que el circo tenía de fascinante era la reducción del espectáculo a su componente material: la alegría de los cuerpos en movimiento, del riesgo desnudo, del humor sin trasfondos, un placer solo accesible a la vista, al sentido del ritmo, sensaciones puras, pura admiración, puro compartir físicamente la acción de los animales que corrían en torno al domador» (1992: 77).

<sup>10</sup> Sánchez Montes reflexiona largamente sobre la relación entre la *danza futura* propuesta por la Duncan —enfrentada al concepto de la danza clásica— y el resurgir del cuerpo como signo en la escena: «Isadora Duncan y su danza del futuro se encuentran vinculadas al pensamiento nietzscheano en torno al superhombre en el que se elevaba al cuerpo por encima de la razón y del ejercicio intelectual de la mente [...] desde su punto de vista, la danza profundamente unida a la fuerza de gravedad producida por el movimiento de las propias fuerzas de la naturaleza, constituye la base de la relación entre danza el futuro y naturaleza. Así, frente a la tendencia de la danza clásica que trata en su ejecución de desafiar las leyes básicas de la gravedad con un movimiento aislado en ocasiones del resto, que haga creer al espectador que esta no actúa sobre él —la propia Duncan lo calificaría de estéril e innatural precisamente por ser incapaz de generar un movimiento encadenado y engendrador de otros— la bailarina norteamericana propone, al igual que va a hacer Émile Jacques-Dalcroze, un movimiento que lleve implícito la relación con la misma —la gravedad— así como al tiempo toda una secuencia de movimientos posterior» (2004: 56-57). En la nueva concepción de la danza, «el cuerpo queda libre del control y las ataduras de coreografías geométricas, tutus y zapatillas de punta» (59), tal y como comienza a reclamarse desde nuestro discurso crítico.

condicionado por la significación emocional de sus temas. Unos golpes rítmicos —o el simple ritmo interior del intérprete— bastaban (Monleón, 1966d: 16)<sup>11</sup>.

El sentido nuevo de la danza que se reclama desde estas líneas converge con la revalorización del cuerpo del actor —o del bailarín— para la escena como sustancia significativa, como potencialidad expresiva en sí misma, liberada ya de las fuertes subordinaciones que lo habían minusvalorado.

### La vindicación de una formación nueva

El nuevo actor precisa una formación nueva y así es reclamado y discutido desde los foros del momento. En las Conversaciones Nacionales de Teatro de Córdoba de 1965 tuvo ya relevante importancia la cuestión de la vocación y formación del actor mediante la ponencia que Miguel Narros ofreciera al respecto así como en el coloquio que esta despertó. Denuncia Narros la inexistencia de una conciencia profesional así como la vigencia de la consideración mayoritariamente vocacional de la profesión con el consiguiente desprecio a las escuelas que pretenden enseñar un arte que, a juicio de muchos, solo puede aprenderse en las tablas (Narros, 1966: 4)<sup>12</sup>. Señala asimismo la importante labor que desempeñan la escuela Adrià Gual y el T. E. M. en los cinco años de vida que llevan por el momento. En el coloquio, López Gómez —actriz del T. E. M.— denuncia el sinsentido del «viejo didactismo» reclamando lugar en la universidad para tales enseñanzas, Narros apunta la «formación técnica y humanista» que pretende el T. E. M. (6), mientras que Altares denuncia la falta de formación intelectual de buena parte de los actores (7). Esta cuestión es asimismo abordada en la prensa ordinaria por Monleón. En el artículo titulado «La formación teatral», publicado en *Triunfo* (Monleón, 1966b: 10), indica los prejuicios que despierta aún el actor formado en escuela frente al que se educa en la profesión, así como la necesidad de mejorar y completar la formación ofrecida desde tales centros. Comenta la noticia de un anteproyecto de ley que considera la posible creación de Centros Dramáticos y alaba —lugar común de la crítica en este momento— la labor de las escuelas libres Adrià Gual y T. E. M. en la necesaria «sustitución del divismo por un espíritu de equipo» (10). En «Vocación, profesión y técnica» (Monleón, 1966c: 14) vuelve Monleón sobre la polémica entre *profesionales* y *vocacionales* invalidando la oposición con que abre el artículo mediante la afirmación de que «vocación, profesión y técnica son términos armónicos y ligados entre sí» (14). En «Escuelas y Centros de Investigación» (Monleón, 1969: 11) incide el mismo crítico en la necesaria existencia de escuelas de investigación que convivan con las tradicionales, señalando una vez más los buenos resultados que ha ofrecido la escuela Adrià Gual en la aclimatación de las técnicas épicas de la mano de Salvat así como el T. E. M. en la incorporación de las técnicas interpretativas stanislavskianas desde las enseñanzas de William Layton.

<sup>11</sup> Nótese cómo nuevamente el movimiento alcanza el protagonismo esencial de la escena frente incluso a la música que queda subyugada a un lugar secundario, tal y como sucedía en el caso del mimo y la pantomima.

<sup>12</sup> Ya señalamos a propósito de la introducción de Stanislavsky en nuestra escena su condición de primer sistema que apuesta por la posibilidad de la formación y entrenamiento del actor para su ejercicio interpretativo.

En respuesta a tal vindicación de renovación, la RESAD ofrece importantes cambios en el curso 1967-68 con la entrada de Hermann Bonnin. Introduce, con su incorporación a la dirección del centro, nombres de primera fila como William Layton, Francisco Nieva, Miguel Narros o Ricardo Doménech. La creación del Centro Dramático ese mismo año bajo la dirección de Monleón y Renzo Casali es un síntoma claro de la renovación reclamada por la nueva atención que demanda la figura del actor. Sus objetivos —tal y como recoge el artículo significativamente titulado «Un método para un teatro distinto»— «van desde el conocimiento de su propio cuerpo, su afinación, el conocimiento del cuerpo del otro y sus reacciones, a la búsqueda de las cualidades táctiles o sonoras de los objetos» (Alonso de los Ríos, 1968: 36). Monleón constata a propósito del centro que dirige cómo se está produciendo «una reconsideración del autor teatral. Hasta ahora el autor lo era del texto; ahora, el autor es el autor del espectáculo. Autor, actor y director serían a niveles distintos pero con una misma importancia, los creadores del espectáculo» (en Alonso de los Ríos, 1968: 64). Una responsabilidad nueva es asumida por el actor en la creación de un espectáculo de una nueva potencia sensorial.

Dentro de la Primera Semana de Teatro Universitario de Madrid, la formación del actor está presente mediante la charla de Hermann Bonnin (1973: 12-13), ya de nuevo al frente del Instituto del Teatro de Barcelona; y la de García Pavón, frente a la Real Escuela de Arte Dramático (1973: 13-14). Entre las múltiples muestras de la atención concedida al asunto de la formación del actor español, podemos señalar la encuesta que Antonio Rodes realiza a varios intérpretes reconocidos del panorama escénico del momento que serán publicadas en las páginas de *Yorick* en diciembre de 1974 (1974: 64-66). La entrevista está constituida por cuatro cuestiones: la primera, referente a su opinión respecto al nivel de formación medio del actor español; la segunda, acerca del autodidactismo del actor encuestado; la tercera, a propósito de la escuela o las técnicas en que se ha formado el entrevistado; y la última, en torno a la problemática laboral y artística del actor en el momento presente. Más allá del interés de las variadas respuestas, nos parece oportuno señalar la insistente preocupación por esta cuestión que se evidencia por parte del discurso crítico. Era este uno de los temas del momento. Síntoma de la renovación y nuevo experimentalismo en la formación de actores es la noticia del nombramiento de Ricardo Doménech como director de la Escuela Superior de Arte Dramático en 1977, con la colaboración del equipo que constituyen José Estruch, Ángel Gutiérrez, José Hormigón y Pilar Francés, lo que marca una línea hacia la investigación teatral. Joan Abellán apunta en 1980 los avances en el programa de estudios del Institut, que ya contempla para los alumnos de último curso el montaje de dos espectáculos con «un régimen normal de ensayos de un montaje profesional riguroso» (1980: 52). Señala asimismo cómo el actor en su entrenamiento en el Institut «ejercita sus posibilidades fonéticas y gestuales, su imaginación y sus reflejos, su emotividad y su expresividad» (53), la cita de Artaud que principia el artículo —«El actor es un atleta del corazón»— es ya síntoma de los cambios operados en el modo de concebir la formación del actor (51)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Así como el título del artículo, «Un actor olímpico». Sánchez Montes señala cómo la atención dedicada al deporte a finales del siglo XIX así como la celebración de los primeros Juegos Olímpicos en 1896 contribuyen a la «nueva mirada hacia el cuerpo en el ámbito de la escena en general», que devendrá esencial en la revolución vanguardista de las artes escénicas que tiene por protagonista al cuerpo del actor (Sánchez Montes, 2004: 56).

De lo expuesto podemos constatar que el discurso crítico reivindica con mayor insistencia una mejora en las enseñanzas dramáticas desde la mitad de la década de los sesenta. Los temas en los que más incide la crítica periodística por ser considerados por la misma los principales ejes de cambio son: la necesidad de sustituir el viejo divismo por un trabajo en equipo que permita la integración del trabajo de todos los participantes en el proceso creador; la complementación de la formación teórica —precisa pero no exclusiva— con prácticas en la profesión; y la necesaria investigación y experimentación en las escuelas como modo esencial de aprendizaje. La renovación demandada da sus primeras muestras de movimiento al final de la década de los sesenta con los cambios, primero en la Resad y después en el Institut, que el propio discurso recoge.

Del análisis del discurso crítico en torno a la figura del actor en los diferentes aspectos abordados podemos concluir que las esferas nucleares del mismo vienen definidas por cuatro lugares comunes hacia los que convergen las diferentes manifestaciones de dicho discurso: a) la génesis de una concepción nueva de un actor-creador ya liberado de su condición instrumental; b) el surgimiento de un nuevo compromiso ético exigido al intérprete como consecuencia de la libertad conquistada; c) la progresiva emancipación de los lenguajes del cuerpo; y d) la vindicación de una formación nueva para el nuevo intérprete. Dentro del proceso de emancipación de los diferentes elementos y lenguajes de la escena que tiene lugar a partir de los años sesenta, supone un eslabón decisivo la conquista de la autonomía expresiva del cuerpo del actor como signo en sí mismo.

### Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1973-74): «II Jornadas de Teatro de Vigo», *Yorick*, 61 (diciembre-enero), pp.7-17.
- ABELLÁN, J. (1980): «Institut del teatre. El actor y la ilusión olímpica», *Pipirijaina* (mayo-junio), pp. 51-53.
- ALONSO DE LOS RÍOS, C. (1968): «Un método para un teatro distinto». *Triunfo* (25-5-1968), pp. 34-40, 64.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1981): «El método, en España», *Primer Acto*, 188 (febrero-junio), pp. 13-72.
- ARTEA y SÁNCHEZ, J. A. (2006): *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- BAREA, P. (1972): «La pantomima a debate. Desde Bilbao», *Primer Acto*, 144 (mayo), pp. 16-17.
- BECK, J. (1967): «La vida del teatro», *Primer Acto*, 89, pp. 4-11.
- (1968a): «Historia del living», *Primer Acto*, 99 (agosto), pp. 6-23.
- (1968b): «Cuaderno de dirección de *La prisión*», *Primer Acto*, 99 (agosto), pp. 24-37.
- BONNIN, H. (1968): «Real Escuela Superior de Arte Dramático», *Primer Acto*, 103 (octubre), pp. 69-70.

- (1973): «Formación del actor. Instituto de Teatro de Barcelona», *Primer Acto*, 157 (junio), pp. 12-13.
- CASALI, R. y MONLEÓN, J. (1967): «Antonin Artaud, *Living Theatre* y neo-capitalismo», *Primer Acto*, 91 (diciembre), pp. 51-57.
- (1967): «El *living* individual o mientras llega la destrucción la ciudad baila», *Primer Acto*, 91 (diciembre), pp. 45-50.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2001): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid, CSIC.
- (2003): «Poéticas del teatro desde 1940», en J. HUERTA CALVO, ed., *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, pp. 2641-2665.
- DE QUINTO, J. M. (1965): «Ética del actor», *Primer Acto*, 64 (mayo), pp. 4 -14.
- DOMÉNECH, R. (1965): «Los grandes estrenos perdidos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 192 (diciembre).
- (1966a): «El nuevo actor», en *El teatro de hoy*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, pp. 111-118.
- (1966b): «Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo», *Yorick*, 19 (octubre), p. 9.
- EQUIPO *PIPIRIJAINA* (1974): «El compromiso del actor ante el T.I.», *Pipirijaina* (julio 1974), pp. 4-6, 30.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1973): «Formación del actor. La Escuela de Arte Dramático», *Primer Acto*, 157 (junio), pp.13-15.
- GROTOWSKI, J. (1968): «Hacia un teatro pobre», *Primer Acto*, 95 (abril), pp. 8-13.
- (1970): «Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski», *Primer Acto*, 122 (julio), pp. 12-21.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1972): «En el III Festival Internacional de Teatro los maestros del mimo en España», *ABC* (11-3-1972), pp. 113-117.
- MONLEÓN, J. (1966a): «El director como elemento evolucionador de nuestro teatro», *Primer Acto*, 74, pp.10-20.
- (1966b): «La formación teatral», *Triunfo* (30-7-1966), p. 10.
- (1966c): «Vocación, profesión y técnica», *Triunfo* (3-12-1966), p. 14.
- (1966d): «Antonio y la danza moderna», *Triunfo* (17-12-1966), p. 16.
- (1967a): «Teatro y circo», *Triunfo*, 249 (11-3-1967), p. 14.
- (1967b): «De Brecht al *Living*», *Primer Acto*, 91 (diciembre), pp. 38-39.
- (1968a): «Shakespeare, por Zefirelli», *Triunfo* (6-1-1968), p. 8.
- (1968b): «Grotowski o el teatro límite», *Primer Acto*, 95 (abril), pp. 6-7.
- (1969): «Escuelas y Centros de Investigación», *Triunfo* (2-8-1969), p. 14.
- (1972a): «A la búsqueda de una pantomima popular», *Triunfo* (11-3-1972), pp. 36-37.
- (1972b): «La pantomima a examen», *Triunfo* (11-3-1972), p. 43.

- (1972c): «La pantomima a debate. Desde Madrid», *Primer Acto*, 144 (mayo), pp. 14-16.
- (1973): «Rouba, un maestro de la pantomima en España», *Triunfo* (18-8-1973), p. 43.
- (1977): «Ricardo Doménech, director de la Escuela Superior de Arte Dramático», *Triunfo* (24-12-1977), p. 64.
- NARROS, M. (1966): «La vocación y la profesión del actor en la actual sociedad», *Primer Acto*, 73, pp. 4-5.
- PLAZA, J. C. (1974): «Mesa redonda (que tampoco lo fue) con el TEI de Madrid», *Yorick*, 61 (diciembre), p. 56.
- RODES, A. (1974): «El actor y su preparación. Encuesta», *Yorick*, 61 (diciembre), pp. 64-66.
- RUGGIERO, Á. (1980): «Acerca del sistema de Stanislavsky y ciertas confusiones», *Primer Acto*, 183 (febrero), pp. 13-19.
- (1981): «Acerca del discurso stanislavskiano», *Primer Acto*, 188 (febrero-junio), pp. 3-13.
- SÁNCHEZ, J. A. (1992): *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004): *El cuerpo como signo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- SANCHÍS SINISTERRA, J. (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ed. Manuel Aznar Soler. Ciudad Real, Ñaque.
- STANISLAVSKY, K. (1963): «El trabajo del actor sobre el personaje», *Primer Acto*, 46 (octubre), pp. 10-15.
- (1969): «Stanislavsky: Fundación del Teatro del Arte», *Primer Acto*, 105 (febrero), pp. 54-59.
- VINAVER, M. (1961): «Tres sesiones en el Actor's Studio», *Primer Acto*, 21 (marzo), pp. 8-12.