

BOLETIN

DICIEMBRE 1987

7 589

TEATRO

COMPANIA NACIONAL

CLASICO



Director: Adolfo Marsillach

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Este mes

Por encima de estériles controversias, el verso es un firme aliado del intérprete, tanto para construir su personaje como para lograr un lúcido distanciamiento. Reflexiones del actor **Francisco Portes**.

La responsabilidad del director ante el actor: un profesional inseguro, como todo creador. Una relación de mutuo respeto que confluirá en el trabajo de equipo. Artículo de **José Carlos Plaza** sobre el actor y el director.

Tocar otras vidas desde dentro. Saborear el caos de la metamorfosis, sin que ello se convierta en refugio de la patología mental. **Juanjo Guerenabarrena** recuerda que el actor es siempre la luz del teatro. Por eso puede quedarse solo.

Al terminar el año, son muchos los actores que han ido anunciando su retiro. Aunque, claro, ya se sabe que la profesión de cómico es fingir. Lo cuenta **Javier Parra**, al tiempo que trepa por una de las ramas genealógicas de nuestra escena.

¿Nuevos proyectos teatrales de Vargas Llosa? Perlas falsas o verdaderas, equívocos o testimonios; así es el *Telón de Luces* de **Fernando Bejarano**, que en este BOLETIN nunca tenemos tiempo de verificar.

A la espera de que Bejarano se meta también con nosotros, un par de noticias sobre la **Compañía Nacional de Teatro Clásico**: resulta que está llenando el teatro de La Comedia. Y la Asociación de Directores de Escena acaba de premiar a Adolfo Marsillach.

BOLETIN de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

(Director: Adolfo Marsillach)

Publicación mensual de divulgación cultural.

Coordinación: Enrique Centeno. **Promoción e imagen:** Sandra Rotondo.

Diseño: José M.º Gorris. **Fotografía:** Chicho. **Imprime:** J.V.H.

Redacción y Administración: C/. Príncipe, 14, 4.º izq. 28012 Madrid.

Dep. legal: M-29568-1987 NIPO 302-87-011-1

Reflexiones de un actor ante el verso

El verso como instrumento de expresión dramática, ¿tiene vigencia? ¿Me permite aquí y ahora componer un personaje con la misma verosimilitud con que puedo hacerlo en prosa? Mi experiencia de actor me indica que sí. Naturalmente, trato primero de distinguir las diferencias entre verso y prosa. Noto que en el verso las pausas, las respiraciones o los acentos están ya prefijados. El autor ha pautado el discurso. Hay unidades métricas, un silabeo con diversos grados de intensidad y ritmo acentual. También observo diferentes connotaciones de la palabra: en verso prevalece la función de canto; en prosa, la vertiente narrativa.

Cuando alguno de los directores que dirigen verso en España —directores heroicos— me han encomendado un personaje, nunca me he preguntado: ¿este papel me lo estudio en prosa, lo desentraño como si fuera prosa y después me aprendo el texto en verso? Esto se hace muy a menudo, pero yo considero que es un error. Si hablo en verso, pienso en verso. No estoy en un terreno naturalista, sino en una atmósfera estilizada. No puedo disociar significado y significante. Lo desentraño hasta el fondo —o lo intento—, pero dentro de la textura del verso. Porque éste no es sólo soporte —es obvio decirlo, pero hay obviedades necesarias—, sino también contenido.

¿El verso es un corsé? Continuamente se discute sobre ello. Pues bien: mi opinión rotunda es que no es un corsé, sino un riquísimo aliado del intérprete. El verso es un conductor sutilísimo: la polimetría me señala los condicionamientos sociales del personaje, los ritmos fluctuantes de los estados de ánimo. Y si afinó un poco más el oído, advierto que a través de los acentos puedo llegar al ritmo-tiempo en el decir e incluso al subtexto. En un momento preciso de *Los locos de Valencia*, Lope quiere serenar al protagonista masculino, imbuirle paz y raciocinio en la algarabía del manicomio, y pone en sus labios un soneto que comienza: "Vete despacio, pensamiento mío" ¿Está ya el quiebro dramático de Lope en ese primer verso? Sí. Observemos que tiene acentos en 1.º, 4.º, 8.º y 10.º. Es el verso más armonioso de nuestra lírica, el más sereno; es un endecasílabo sáfico, perfecto para la situación de *Floriano*. Porque si cambiamos la acentuación, cambia la irisación de las emociones. Esta mínima muestra acentual me indica que es aquí donde debo tener cuidado, donde, si no estoy avisado, puedo convertir el verso en prosa cacofónica.

También los actores discutimos demasiado sobre la sinalefa. Es un poco controversia de niños. La sinalefa es natural en nuestra lengua, casi no es un recurso métrico y, cuando lo es, sirve para apretar el castellano, para —como dice el maestro Dámaso— aumentar el contenido conceptual. La sinalefa es un fuelle de oro. Pero en situaciones teatrales no puede ir nunca contra el fluir natural de la acción dramática.

La disyuntiva "cantar o renglonear" es falsa. Los dos términos son deleznable. Si canto, rompo la acentuación marcada y amplifico la emoción sin sentirla realmente. Si rengloneo, rompo el discurso lógico. El más seguro y delicado camino es seguir las pautas de la acentuación, de las cláusulas rítmicas, de los encabalgamientos, de la suavidad en las pausas versales.



¡Ah, el rengloneo! De él se acusa sobre todo a los actores españoles. Es la gran espina. Yo creo que hay una cierta ligereza en esa acusación, porque no se dice también que el teatro clásico español es el más difícil de decir de los grandes teatros nacionales. En el alejandrino francés cabe mucho concepto; el idioma inglés es apretado de contenido; pero nuestros autores emplean preferentemente el octosílabo, verso hermoso pero cortísimo. O se encabalga, o se mete el concepto en dos octosílabos. Y como no llega nuestra respiración, pues el grupo fónico máximo oscila sobre las once sílabas, lo rengloneamos. Se hace necesario que actores y directores estudiemos rigurosamente este problema concreto de nuestro teatro clásico. Algunos actores, sin embargo, no renglonean. ¿Por qué? Yo sospecho que intuyen o conocen las trampas del octosílabo y buscan una dicción de períodos rítmicos.

¿Puede encajar el verso en las corrientes teatrales modernas? Yo creo que perfectamente. El verso posee una espléndida capacidad distanciadora. Pone entre mí y el personaje una cortina técnica que impide que me enajene. Mantengo mi cabeza un palmo más alta que la del personaje, no pierdo mi sentido crítico ni mi facultad de jugar.

Para las grandes escuelas de actores tampoco es desdeñable el verso y su perfecta dicción. Uno de los más sutiles capítulos de *La construcción del personaje*, de Stanislavski, está dedicado a estos temas. Sí, creo que el verso no es un instrumento obsoleto o arqueológico. Es un director fiable de nuestras emociones. Y no sólo el verso clásico, sino también el moderno, el verso dramático de Lorca o el de Valle (el maravilloso y malintencionado verso de *Farsa y licencia de la Reina Castiza*).

Francisco Portes

Sobre el actor y el director



¡Y a mí que me parece que, a pesar de todo, nos llevamos bastante bien! ¡No es una relación fácil, no!

Muchas veces no sabemos delimitar nuestras funciones: El director vacila entre ser un mero ordenador de ideas o hacerlo todo por él mismo y que le siga aquel que pueda. El actor duda entre repetir lo que le piden, imitando lo mejor que puede al director, que generalmente (¿para qué engañarnos?) lo hace bastante mal, o cerrarse en banda, presenciando los ensayos como el convidado de piedra, esperando al estreno, donde el director no puede hacer nada (¡Maldito Kantor!), y rezar para que las musas le asistan en esos momentos.

Nos invadimos mutuamente. Los más avezados en la profesión hablan del director como un enemigo al que hay que ganar, y los más jóvenes, asustados, dejan que su creatividad se enmohezca, dado el poco uso que les permiten hacer de ella.

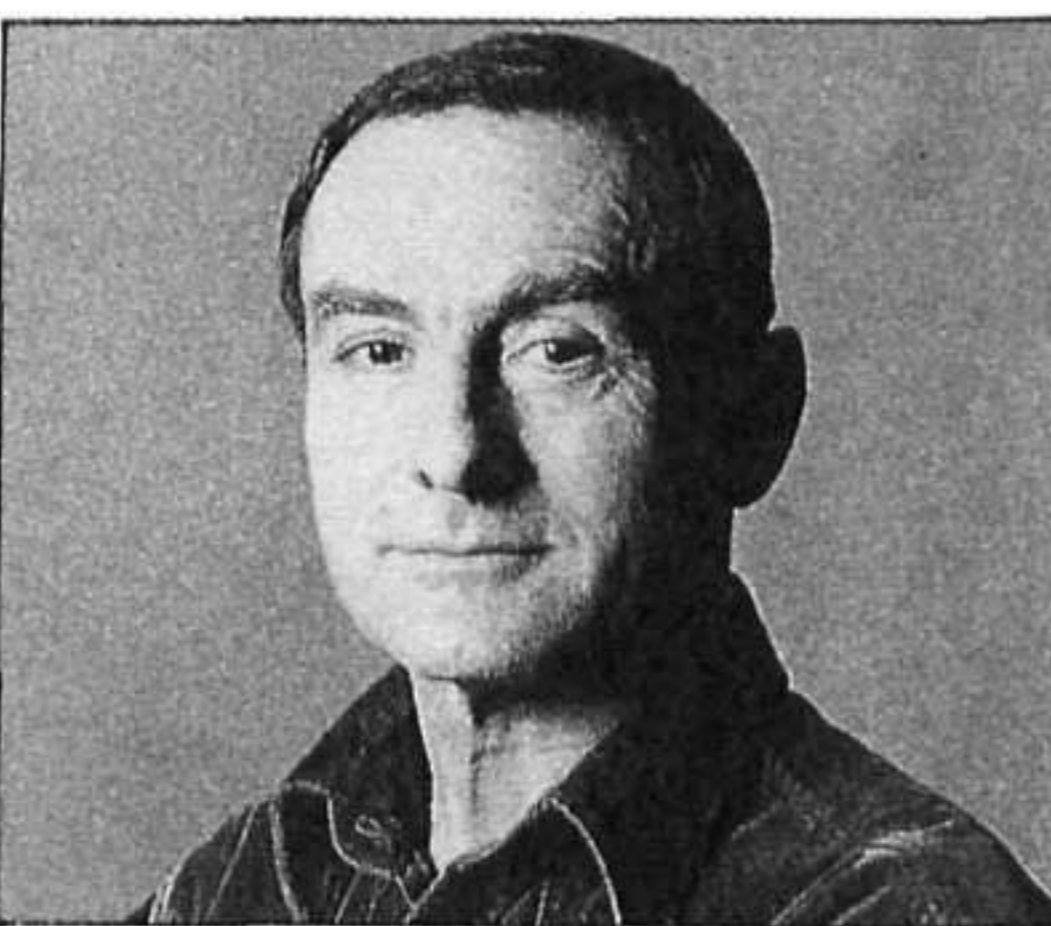
Un director ensaya muchas horas; otro, muy pocas. Uno exige concentración, y el otro trabajo en la dispersión más absoluta. Aquél habla sin parar horas y horas; éste no dice esta boca es mía. El de más allá no deja pasar la obra seguida ni en los generales; este otro, desde el primer día; y así...

En medio de este tiovivo, hay actores que odian los ensayos y otros que lo que odian son las representaciones. Está el actor que pregunta y pregunta para demostrar que asistió a una clase de Layton ("¡Horror y pavor! ¡Es de El Método!"), y el otro actor, que ni hace ni dice nada porque espera a que surja. Los hay que afirman: "... Es que, sin público, no me siento inspirado", y a los que molesta hasta la presencia del ayudante de dirección. Y así...

Pero alguna vez, de tarde en tarde, se produce eso que



se llama respeto: entonces el grupo humano se escucha, se mira y se respeta. Colaboran hacia una meta común y nadie intenta ganar a nadie, porque se dan cuenta de que el teatro es labor de un equipo. En el que el director sabe su oficio y el actor el suyo. (Y, sobre este tema, lo que entendemos cada uno por profesional, habría mucho de qué hablar). El director deja de ser el que oferta un puesto de trabajo, y el actor, un asalariado que depende de su simpatía y, por tanto, deja de defenderse y entiende que él es el centro vital de un personaje, que es un artista y no un "comicastro". Recupera su dignidad profesional y se hace



responsable de su trabajo. El director, entonces, deja de jugar al Dios Padre sobre el que gira toda la Creación y se convierte en un miembro más de ese equipo, capaz no sólo de dar, sino de recibir; capaz de crear un clima de colaboración y no de competición. Entonces, y sólo entonces, los ensayos se convierten en trabajo, y el teatro en una profesión y no en la Corte de los Milagros.

Nuestra profesión, tan llena de arribistas, dificulta mucho esta relación, y al cabo de dos o tres montajes, en los que un actor, auténticamente profesional, que tiene todos sus recursos técnicos preparados para realizar su

trabajo, se encuentra "bajo las órdenes" de un inepto director que no sabe más que colocar a la gente más o menos a la derecha y que cree que trabajar sobre un texto es obligar a que los actores griten para que se oiga. Ese actor, naturalmente, se cansa y decide trabajar por su cuenta.

Por otro lado, un director, preparado, conocedor de su oficio, capaz de comunicar una obra a un público de su tiempo, se encuentra con actores que no entienden lo que dice, que no escuchan, y que tiene que empezar por hacerles comprender la naturaleza de un sentimiento. Este director se desespera y tira por la calle de enmedio tratando de salvarse de la quema.

¡Quién sabe cuántos buenos profesionales se han encontrado en el camino y, por estas circunstancias, han jurado no volver a trabajar juntos!

El actor, como creador, trabaja inseguro y se expone constantemente. Los grandes se arriesgan en cada ensayo y abren su alma. El director que no es capaz de entender esto debería esperar a que en el siglo XXI haya humanoides a los que mangonear a su antojo. Pero el director que lo es realmente se expone ideológica, cultural y también emocionalmente, y aunque parezca lo contrario, no está seguro de nada. Y todos sabemos lo difícil que es trabajar en la oscuridad. El actor que no respete esto merece que se le trate como un mero peón de un engranaje mecánico.

Por todo ello, decía que a mí me parece que nos llevamos bastante bien: porque en cualquier otro campo de la vida social esta relación hubiese acabado en asesinatos.

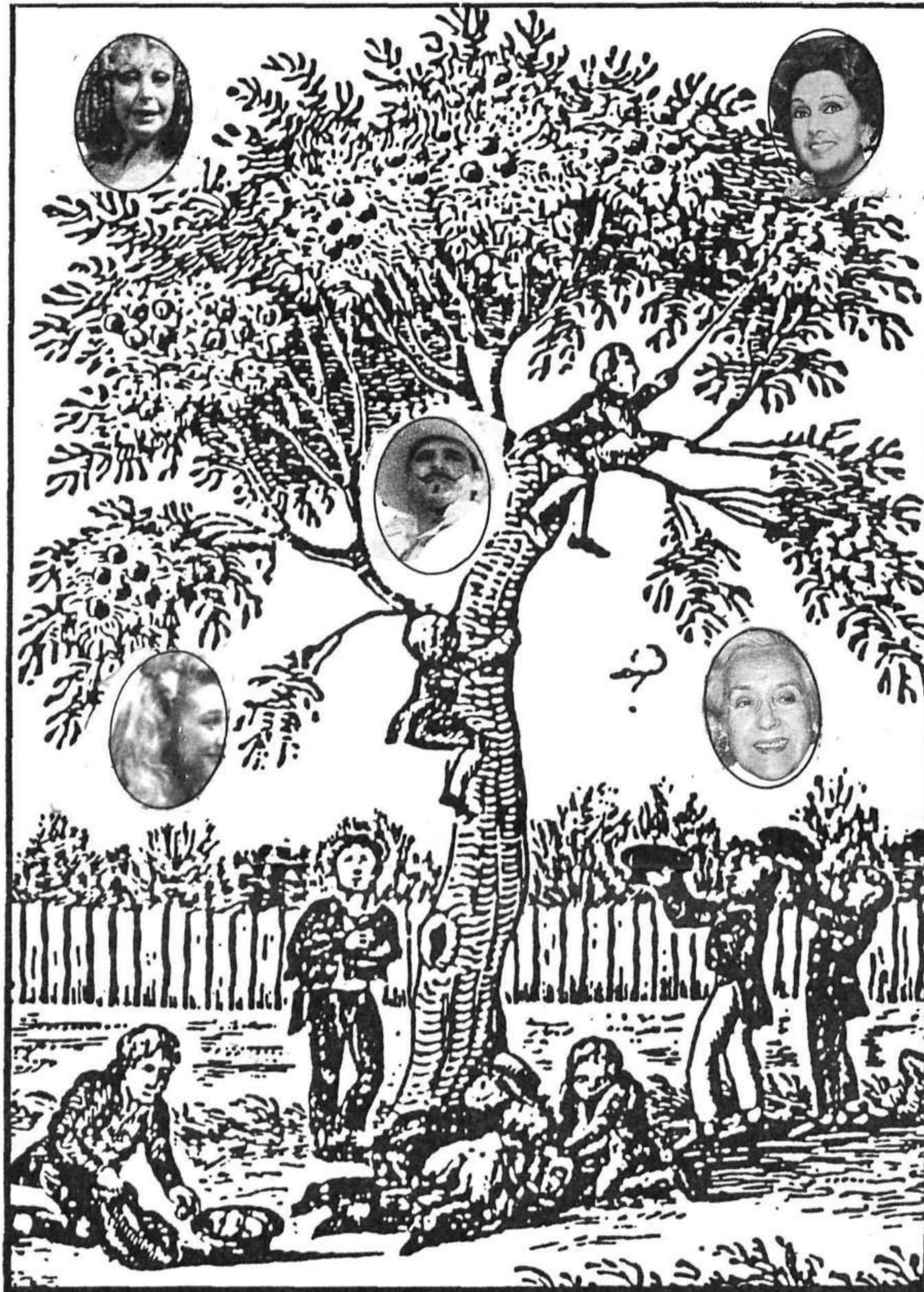
JOSÉ CARLOS PLAZA

Los retiros anunciados y nunca consumados

José María Rodero lleva dos temporadas retirándose. Primero dijo que *El veneno del teatro*, un ejercicio tipo **Mankiewicz** a la valenciana, era lo último. Después, se lo pensó mejor y aceptó ser el **Max Estrella** de *Luces de Bohemia*. Cuando ya soñaba con verdes praderas, paseos por el campo, redacciones de memorias y borracheras con el dulce vino de los buenos recuerdos, a nuestro primer actor le coge por banda **José Tamayo** y le dice: "Depriza, depriza, ... a ensayá *el Enrique IV*". Y José María, suavemente envenenado por el teatro, se mete dentro del iluminado personaje de Pirandello. Con el *Enrique IV* ha vuelto Rodero este año al Bellas Artes. Dentro de unos días, se tomará las últimas uvas cortesanas y en enero empieza el *Julio César* de **Don Guillermo**, el de Stradford-upon-Avon, una "nimiedad", como quien dice la cosa, aunque todavía habrá que saber si **Lluís Pasqual** está recuperado de la vasculitis que le provocó el estresante montaje del *Lorenzaccio*, *Lorenzaccio* (ay, Lluís, Lluís, cuídate más, te lo digo en nombre de quienes te queremos, a pesar de que tu jefe de prensa piense lo contrario).

Y después del tragedión shakespeariano, a Rodero le espera otra función que le tiene preparada **José Carlos Plaza**, de sólo dos personajes, como el *Tango* de Slavomir Mrozek, que le valió un triunfo hace unos años con **Agustín González**. ¿No querías arroz? ¡Pues toma dos tazas!

Mari Carmen Prendes también anuncia su retirada, pero con prórroga. **José Carlos Plaza** la rescató del silencio hace tres años con *Eloísa está debajo de un almendro*. Terminada la función en el Centro Dramático Nacional, y cuando ya se iba para no volver, **Plaza** vuelve a la carga: "Mari Carmen, eres mi *Poncia* en *La Bernarda*." Y la Prendes, encantada de conocerse y de tener una oportunidad tan importante en las postrimerías. Y ya metidas en harina, Mari Carmen aceptó ser actriz "completa" en *Paso a paso*, el musical que salvó la temporada pasada el Marquina. Todo fue muy bien hasta que le vinieron unas fiebres de Malta —dicen que dan por tomar leche de cabra sin hervir— que la retiraron, momentáneamente, a su chalé campestre. Pero, ahora, a Mari Carmen le ofrecen hacer "su última función", un invento extraño que se llama **Producciones 2000**.



"Y esta vez sí que me voy de verdad", me comentó la veterana profesional. Es una comedia preciosa de un argentino, que puede durar en cartel unos dos años. Después, nada de nada. Bueno, si me sale alguna pelucita o una cosita de televisión, no diré que no; pero si no me exige mucho tiempo..."

El tercero de la terna en anunciar su retirada es **Alberto Closas**, el astuto catalán siempre a caballo entre Argentina y España. Para despedirse ha elegido la que dicen que es la mejor comedia de **Paso**, *La zorra y el escorpión* —a mí me gusta llamarla por su título completo—, en compañía de su último fichaje rioplatense, **Leonor Benedetto**, una actriz llena de esa sensualidad psicoanalítica que tienen las argentinas, y que ha venido por seis meses —"acá- ché"—, pero que puede quedarse con billete abierto permanentemente de **Aerolíneas**, como **Analfá Gadé**.

Closas dice que se va, pero sólo del teatro. No aguanta las dos funciones diarias. Sigue aceptando papeles de cine, de televisión, de radio; y va a seguir llevando su trabajo de Buenos Aires, porque allá tiene su casa y su familia.

Y hablando de familia. En un perímetro de cien metros que rodea a este teatro de la Comedia trabajan en distintas funciones un tío y un sobrino y una madre y un hijo. El tío es **Angel de Andrés**, el veterano actor que hace el *Gerente* en *Los enredos de Scapin* del Español. El sobrino es **Angel de Andrés López**, a quien ustedes pueden ver y admirar como primer galán de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y que al parecer tiene problemas de copyright. La madre es **María Luisa Merlo**, primera actriz también de esta compañía, y el hijo es **Luis Merlo**, el Nerón cada vez más creíble del *Séneca* galaniano, en el Reina Victoria. Mu-

chas noches, al terminar sus respectivas funciones, madre e hijo se ven en el *Café Dorin*, uno de los centros de reunión de cháchara y coqueo de la profesión, tanto de ese afortunado quince por ciento que suele enlazar un proyecto con otro como del otro ochenta y cinco por ciento que casi siempre está pendiente del contestador automático.

A veces se une al cónclave familiar **Amparo Larrañaga**, cada día más actriz, y más mujer y más madre. Falta el ex marido y padre **Carlos Larrañaga**, ahora metido en una función de **María Manuela Reina**, nuestra aspirante a **Françoise Sagan**, en el *Maravillas*. Me han contado lenguas viperinas, pero simpaticotas, que el actual esposo de "la cupletista" **Ana Diosdado** es esperado por un chófer con gorra a la puerta del teatro al término de la función y que un día que estaba toda la flotilla ocupada, el empleado doméstico llegó en Vespa, y el Larrañaga, ni corto ni perezoso, se colocó en el paquete de la moto y dijo: "¡Bautista, a casa!": como en una comedia de **Neil Simon**.

Y en estos días, se preparan los ensayos de *La Celestina* en este teatro. No quiero morirme sin ver a **Amparo Rivelles** (hermana del Larrañaga, para quien no lo sepa —¿no les digo que todo queda en familia?—) cómo encarna al sublime personaje del judío de Talavera **Fernando de Rojas**, después de estar casi cuatro años haciendo/deshaciendo la casa con **Lola Cardona**, psicodramatizándose dos veces al día "como Stanislawski, pero sin Stanislawski". En la madurez, a las primeras damas de nuestra escena les llegan pruebas de fuego. En el *Espronceda*, a **Nati Mistral** le toca olvidarse de sus heroínas de grito y espada y seducir a la insinuante **Emma Suárez** con tocamientos incluidos. A doña Amparo le corresponde hacer de "puta vieja" —con perdón— en un arrabal toledano, en esta tragicomedia de Calisto y Melibea, "la cual contiene además de su agradable e dulce estilo muchas sentencias filosóficas e avisos muy necesarios para mancebos mostrándole los engaños que están encerrados —portada de la edición de 1499— en sirvientes e alcahuetas". Amén y Felices Pascuas.

JAVIER PARRA

TELON DE LUCES



FERNANDO BEJARANO

Lo que necesita el teatro no es que lo hagan obligatorio, como pedía **Karl Valentin**. Lo que realmente precisa son grandes nombres de la literatura que hayan triunfado en otros géneros. Importantes novelistas que de pronto escriban un melodrama en clave antigua. ¿Acaso me negarán que el acontecimiento teatral de las últimas temporadas no ha sido el estreno de **La Chunga**, de Mario Vargas Llosa. Allí estaban casi todos los directores de prensa. Estaba hasta **Isabel Preysler**, que de pronto nos descubrió una faceta más de su atrayente personalidad: va al teatro, aunque sea porque estrena su amigo **Vargas Llosa**. Incluso opina: "Vargas Llosa es un hombre muy inteligente, de una enorme valía." Como la señora estaba más interesada en desmentir que había vendido su casa de Arga, 1, no hubo manera de saber qué le pareció la obra de su amigo. Seguro que le gustó. No hemos podido confirmar si la próxima obra que estrene Vargas Llosa se llamará **La China**, estará patrocinada por Porcelanosa y los beneficios se destinarán a una de esas generosas asociaciones que ayudan a niños con problemas.



En el estreno de *La Chunga*

iQ ¿Qué lejos estaban los griegos de suponer que la teoría de los vasos comunicantes iba a tener un día su aplicación a la prensa! Tampoco Molière sabía que su enredador Scapin iba a ser capaz de trasvasar la confusión de su nombre desde las páginas de la agenda cultural de una revista neonata hasta la cartelera teatral del sesudo periódico padre de la nueva publicación. Pero la farsa tiene estas sorpresas. Mientras en el Teatro Español se sigue representando **Los enredos de Scapin**, su autor cuenta con una nueva obra en su producción que hasta ahora era desconocida: **Los enredos de Scarpin**, que por fuerza tiene que ser un Molière poco común.

TEATRO
Un Molière
 LOS ENREDOS DE SCARPIN. De Molière. Versión: José Luis Alonso EL PAÍS, 21 de octubre de 1997
 Español. ☎ 429 62 97 / Príncipe, 25 / Director: Miguel Narros.
 —Los enredos de Scarpin. Hoy, día 30 de octubre—
 Los vasos comunicantes

Precisamente el estreno del montaje de **Los enredos de Scapin**, que para el Español ha dirigido el francés **Daniel Soulier**, provocó alborozo en mi alma de pateador irredento. La osadía del francés de incluir al gran cantautor **Vicente Soto**, —que lo hace tan estupendamente como en él es habitual, pero cuyo resultado es como si a la torre Eiffel le pusieran bata de cola y peineta— tuvo como respuesta que al final, durante los saludos de la compañía, se escuchasen silbidos y gritos de "¡Fuera!" Pensé con fruición que la Asociación Para la Recuperación del Pateo había hecho su presentación. Al día siguiente del estreno una espectadora se marchó a mitad de la representación al grito de "¡Esto es una vergüenza!". Pero de nuevo la pena me envuelve. Aquello fue flor de un día y no he vuelto a tener noticias de los pateadores, ya sea asociados o a título individual. De lo que sí

he tenido noticia —me lo contó un ilustre representante de la crítica teatral francesa— es de que Daniel Soulier llevó una obra a Marrakech y a medida que avanzaba la representación los moros huían despavoridos.



Vicente Soto, *El Sordera*

Me llega una carta de la **Sala del Mirador**, única estable dedicada en Madrid al teatro de marionetas, con un comunicado que dice: "Ante la confusión creada para el público por la anunciada "reposición" de la obra **Las mil y una noches**, rogamos comuniquen a sus lectores que se trata de una nueva versión en la que, sin menoscabo de sus valores artísticos, no intervienen todos los grupos que la estrenaron en esta Sala del Mirador, así como tampoco los músicos, actores, figurantes, bocetos, vestuario, decorado, espacio escénico, ni la dirección artística, no haciéndonos responsables de la versión que se representa actualmente." La curiosidad me hace rebuscar en mis papeles y descubro que la única compañía que estuvo en el estreno, y que ahora falta en esta versión que se representa en la Sala San Pol, es el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras, de **Servando Carballar** y **Carmen Heymann**. Falta también la música de **Los Iniciados**, que se ha sustituido por grabación de música oriental. Es cierto que los elementos escénicos han sido realizados de nuevo por otra persona. Pero la versión sigue siendo la de **Horacio Herman Koncke** y a **Sherezade** la interpreta **Rosa Blanca Tena**, que ya lo hizo.

No es Servando Carballar el que encarna al rey **Schariar**, sino Oscar Sosa. La conclusión final es que la mayor parte de los que intervinieron en el estreno están en esta nueva versión. ¿Por qué protesta la Sala del Mirador? ¿Por quitame allá unas pajas? Bueno, parece que hubo toda una marejada de fondo y un cruce de hilos entre los títeres, sin que llegasen a darse con las varillas, que rompió la cordialidad que presidía las relaciones entre todas las compañías hasta entonces habituales de la Mirador. A tal extremo que Carmen Heymann y Servando Carballar, que son los que se han quedado en la sala de la calle Doctor Fourquet, han expulsado a **Los títeres de Horacio, La Gaviota** y **Libélula**, que ahora hacen **Las mil y una noches** en la San Pol.



Las mil y una noches

LA PERLA DEL MES. "Mi obra no me parece extraordinaria. No lo digo por humildad. Está bien construida porque sé cómo es el teatro por dentro, cosa que es poco común en los escritores de teatro, que habitualmente están muy alejados de la escena." **Ignacio García May**, autor de **Alesio**, obra que ha abierto la temporada del Centro Dramático Nacional.

Otra vez el teatro de estas fiestas, en Clásica Compañía..



Sólo el actor



STANISLAVSKI

¿Quién quiere que le cuenten una historia de faisanes, que le dediquen las palabras más hermosas, que le lleven al último infierno de la pasión o que le pongan de patitas en el paraíso; que le canten bajito, que le mezan entre exorcismos de cartón? ¿Quién desea verse ahí encima sin

que le nombren? ¿Quién quiere decir, con T. Williams, "Háblame como la lluvia y déjame escuchar"? ¡Ojalá hubiera alguien capaz de hacer todo eso!... Entonces, una mañana del Neolítico, un ser poderoso inventó al actor.



LOUIS JOUVET y GERARD PHILIPPE

Los locos caminan junto a los mimos en la historia del teatro; junto a los cantores y cerca del corazón de las gentes sencillas. También suelen ser el incierto soporte de las gentes complicadas y de los licenciosos. Si leer es poder vivir otras vidas, actuar es poder tocarlas. El actor las toca desde dentro; el espectador, desde fuera. Todos quieren saborear el caos de las metamorfosis, quizá porque nadie sabe muy bien cómo se hace para encontrarse a gusto en una piel y en una historia. La relación desigual con el medio, decía Camus, genera el absurdo. El medio es vario; la identidad es una. Dejemos que el artista loco y lúcido que es Leopoldo María Panero hable para mejor entender esa profesión tan "rara" del actor: "La identidad es una función, no una estructura; de otro modo, de ser aquella verdaderamente una estructura, jamás se la perdería o de perderse, aquella sería para devolvernos nada, y no habría, como hay, contenido gratificante en la llamada locura."

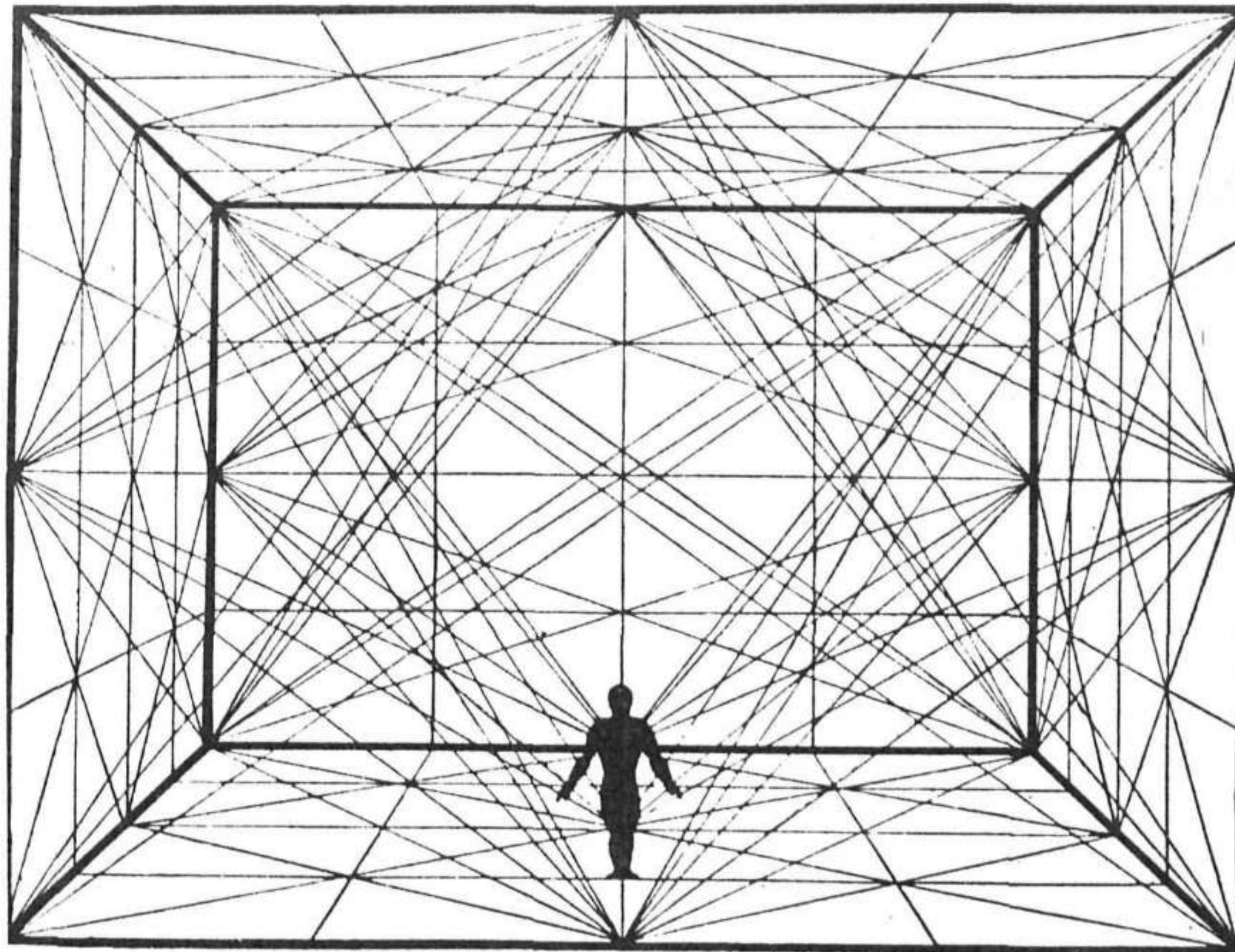
Pero hay otro extremo de la reflexión quizá menos poético, pero más efectivo, que debe encuadrar lo que se diga del actor. Y es Meyerhold quien lo recuerda: "Hay que conseguir

que el teatro no se convierta en el refugio de la patología mental." Se refería el ruso a otro ruso, a Stanislavski, claro. Opiniones de hombres que dedicaron su vida a tratar de descubrir qué secretos encerraban unas tablas ligeramente elevadas, por qué era tan difícil que un individuo resultara creíble cuando interpretaba a otro. Fuera cual fuera la tendencia dominante.

En el principio fue el gesto, al que pronto se añadió el verbo. Si el *Nātyashāstra*, de Bharata, recogía minuciosamente las infinitas posiciones del cuerpo y exigía un exhaustivo entrenamiento del actor (entre el 200 a. C. y el 200 d. C.), el *De Oratore*, de Cicerón, y la *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, trasladaban el hincapié al bien decir, a la declamación. La escuela, pues, es antigua, mal que les pese a los eternos defensores de la herencia genética y el aprendizaje de "las tablas". La Comedia dell'Arte introdujo el término "intérprete", que salía al paso del sinsabor que suponía escuchar cómo se recitaba un texto. El actor es algo más que eso. El actor empezaba entonces a interpretar una situación a través de un "personaje". Habían pasado los años oscuros

del medievo, tiempo que había visto desarrollarse a juglares, trovadores, mimos, volatineros, de aprendizaje callejero. Se recuperaba el Arte del actor.

La importancia de este artista teatral sedujo a ilustrados como Diderot, obligó a profesionales como Garrick: ("No a la ampulosidad, rimbombancia y muecas: sí a la naturalidad, el desenfado, el humor verdadero") y llegó a forzar la creación de nuevas escuelas, como en el caso de Ekhof, que en pleno siglo XVIII fundó la suya en Schwerin: "Que la verosimilitud sea tomada como verdad, que las cosas ocurridas se representen con tanta naturalidad como si sucedieran por primera vez", y aconsejaba: "Viva imaginación, discernimiento viril, incansable laboriosidad y una práctica jamás ociosa."



LOS TIEMPOS MODERNOS

Mucho más pesa la voz cuando declama el comediante que la canción que canta el caminante si fluye como el agua que nos besa, natural y espontánea.

Carlos Alvarez



Los requerimientos técnicos de Stanislavski y los no tan antagónicos de Meyerhold fueron matizados por E. Vajtangov, inclinación que siguió el mítico Strasberg en el Actor's Studio y que ha dado los mejores nombres de la interpretación. Acusados a menudo de frialdad, de ser excesivamente sobrios, los actores del Actor's han creado escuela y, desde la aparición de Marlon Brando, no se puede decir que sean precisamente inexpresivos. Aunque la escuela lo sea, ¿hay alguien capaz de afirmar que Brando, Hofman, de Niro o, en Inglaterra, Laurence Olivier, por ejemplo, son actores sobrios? La situación actual de los actores se mueve entre la verosimilitud alcanzada y la "teatralidad" quizá perdida. Esto, al parecer, se viene arrastrando desde antiguo. Para poner su grano de arena, Grotowski, en el Teatro-Laboratorio, preparó y consiguió un tipo de actor "santo", un artista que se preocupaba sobremedida por la ética de su trabajo. El trabajo de Grotowski, excelente, se volvió, sin embargo, manierista, cuando no transitó por caminos divergentes del arte del teatro en manos de sus "discípulos".

Los tiempos modernos, en los que no se puede incluir aún

España, se someten al reino del pluralismo doctrinario. Todas las técnicas son válidas, todas las escuelas son productivas siempre que no se las entienda como academias que reparten ristas de axiomas. Desde los tiempos antiguos se mantiene la esperanza de conseguir la palabra llegadora y la actitud más convincente... para poder hablar como la lluvia. Palabra y acción han sido y siguen siendo los caballos de batalla. Hoy se discute sobre ello, pero ya Diderot lo había formulado con claridad: "He aquí el fundamento de una ley que considero sin excepciones: hay que resolver por una acción y no por un recitado, si no se quiere resultar frío." Las tendencias nuevas y las viejas pueden competir en términos de poética, pero el actor es siempre la luz

del teatro. Fue ensalzado, prohibido, premiado y perseguido. Hoy, aquí, en este país que no quiere dejar entrar el sol completamente en la escena, el actor disfruta del desempleo, cuando no del olvido. Nunca se terminará de saber de quién es la culpa si los poderes no funcionan, si el comercio no trabaja, si el actor no se desarrolla o si el público no viene. En contra de las actuales opiniones acerca del necesario "regreso" de la estrella, cada vez más extendidas, habrá que reivindicar al actor y ese existir "jamás ocioso" que solicitaba Ekhof. A pesar de todo, qué gran invento este del actor.

JUANJO GUERENABARRENA

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE

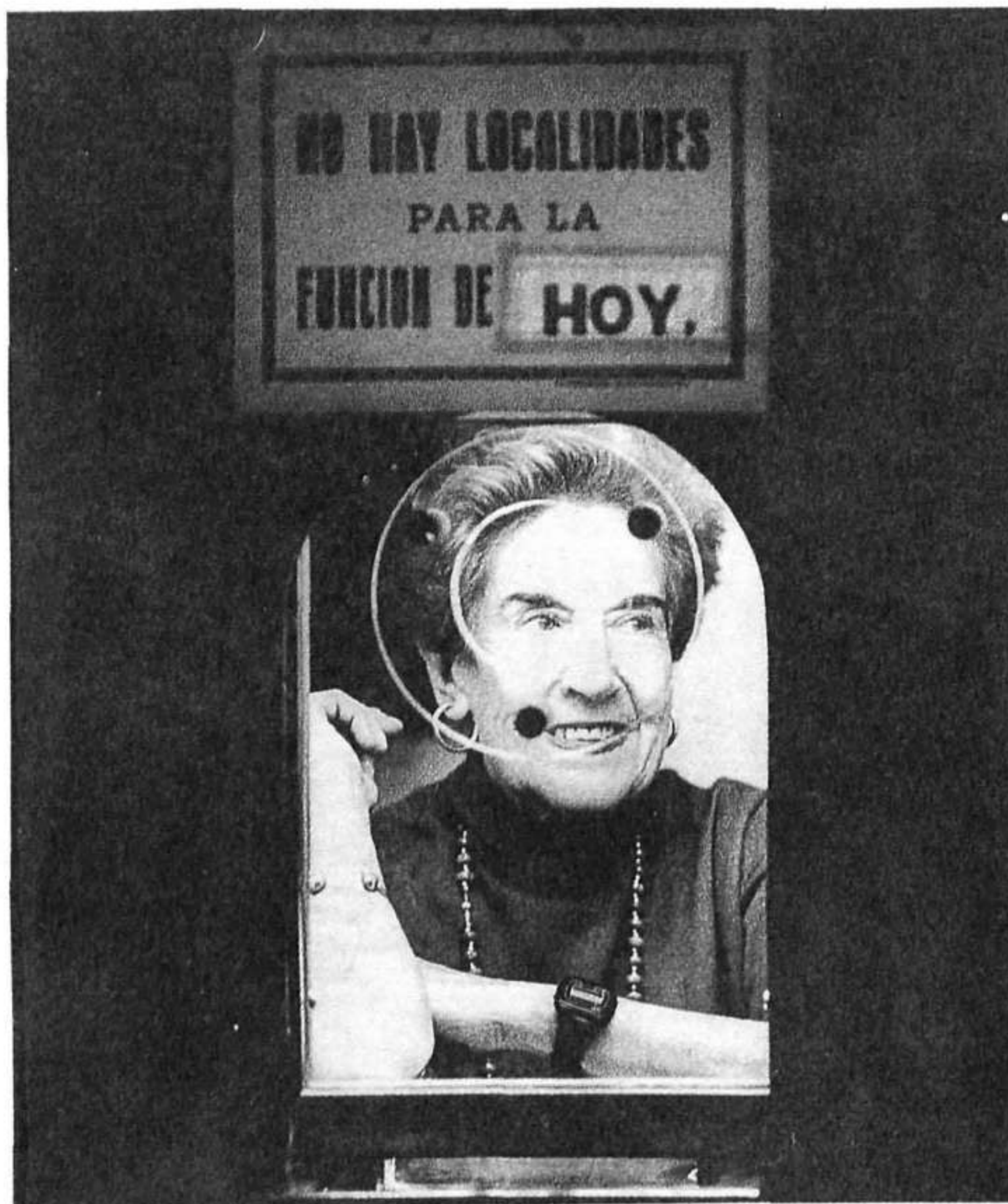
DIRECCION

CIUDAD D. P.



RECONOCIMIENTO

El éxito de *Antes que todo es mi dama*, cuarto montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, consolida un proyecto hecho ya realidad. La Asociación de Directores de Escena, que agrupa prácticamente a la totalidad de nuestros directores, ha decidido otorgar su Primer Premio Anual a **Adolfo Marsillach** "por su labor al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico". El reconocimiento se hizo público en un entrañable acto el pasado 25 de noviembre en la sala *Candilejas*, de Madrid.



MISION CUMPLIDA.

Lo que parecía imposible —suponemos que también para D.^o M.^o Angeles y D.^o Maruja, las taquilleras del teatro de la Comedia—, se ha conseguido: resulta que sí, que había público para el teatro clásico. Al menos, cuando éste se hace con rigor, con riesgo, con regularidad, con raíces, con racionalidad: con la razón de nuestra historia. La Compañía Nacional de Teatro Clásico pone casi a diario el cartel. La taquillera descansa satisfecha. Es el otro reconocimiento, el que en definitiva cuenta e importa.