

(Foto: C.R.).

Adolfo Marsillach: «Estoy un poco cansado de dirigir»

Una entrevista de Carlos Rodríguez

Cuando entré en el despacho de Adolfo Marsillach, me preguntaba con qué clase de persona iba a encontrarme. Procuré olvidarme —en vano— de su imagen pública, de sus apariciones en televisión... Pero el personaje conservaba casi intacta su dimensión de distancia al otro lado de una pantalla. Así que, después de hacerle unas fotos para ir tomando confianza, empecé la entrevista como pude:

— **Le confieso que entrevistar a alguien tan importante y tan famoso como usted me pone un poco nervioso. Porque además le considero una persona bastante inteligente...**

— «No soy importante. ¿Famoso...? Soy conocido, eso sí. Sería inútil negarlo. Estoy en esa frontera especial entre famoso y popular. ¿Pero importante?... no. Y no lo digo por estúpida falsa modestia. Me parece que hay cosas muchísimo más importantes de las que yo puedo signifi-

car. En última instancia, no me considero importante, porque soy una persona que procura mantener una cierta distancia más o menos irónica frente a las cosas, y también respecto a mí mismo».

— **Pero usted es consciente de que se le considera un intelectual...**

— «Palabra ya discutible. Y discutible que yo pertenezca a ese grupo, porque no sé dónde se estudia para ser intelectual, ni sé en qué academia dan un diplo-

ma que acredite como tal. Bajo ese epígrafe hay muchos tontos, y sobre todo muchos falsos intelectuales. Creo que ser intelectual, en su mejor sentido, es una palabra en principio muy noble, pero a la vez muy comprometedor. ¿Qué es un intelectual? ¿La persona que piensa sobre las circunstancias que rodean su experiencia vital, e intenta sacar unas conclusiones de ellas...? En ese sentido yo podría serlo. Pero si se trata de una persona que se cree con la suficiente sabiduría y conocimientos como para impartir doctrina y que la gente escuche extasiada sus lecciones, pues no soy en absoluto un intelectual».

— **¿No me negará que su pensamiento y sus palabras tienen un amplio eco en los medios de comunicación y por lo tanto en la opinión pública?**

— «Eso será porque últimamente salgo en la televisión...»

— **Y aunque no lo hiciese. La firma de Adolfo Marsillach en un artículo es, al menos, una garantía de lectura, y por tanto supongo que, en esa medida, su pensamiento puede influir en las opiniones de quienes lo leen.**

— «Le agradezco sus palabras. Pero eso es todavía más preocupante, porque si uno piensa que lo que escribe o lo que dice puede influir en los pensamientos o las conductas de los demás, la primera reflexión que uno debe hacerse es la de ver cómo puede mantenerse el mayor tiempo posible callado».

— **Hace unos días, en una entrevista publicada por *El País*, usted hablaba de ese «distanciarse» de las cosas. Pero también decía que los intelectuales, de izquierdas sobre todo -si es que puede existir el intelectual de derechas-, han adoptado en las últimas décadas una actitud demasiado complaciente.**

— «Sí, eso creo. Quizá no debería hablar en extensión y limitarme a mi caso particular. Sería estúpido decir que durante todo el franquismo, porque durante los primeros años de la posguerra yo era muy niño, pero digamos que desde el momento en que empecé a tener una cierta conciencia política, en la mínima medida de mis posibilidades intenté oponerme al franquismo. Luego terminó esa etapa, llegó la democracia, yo me sentí más cómodo sin duda con un sistema de libertades que garantizaba la democracia, y luego llegó un partido con el que me sentí identificado, aunque nunca he pertenecido a él. Dentro de las opciones que podía ofre-

cer la izquierda, esa me pareció la más razonable, o la más moderada, sin que eso sea un ataque a otras opciones que me parecen igualmente respetables. Y entonces, de una forma entrecomillada, pensé: «pues qué bien, han llegado los míos». Esa sensación, que pienso que no fui el único en tener, creo que no ha sido buena. Nos ha hecho, o por lo menos a mí me ha hecho bajar la guardia. Y me acuso de no haber tenido en su momento una actitud más crítica de la que debí tener. Pero eso no quiere decir que me parezca que todo lo que ha hecho el PSOE en el poder haya estado mal. Creo que se está asistiendo a una serie de acusacio-

«Me acuso de no haber tenido en su momento una actitud más crítica».

nes tremendamente injustas. Y, a pesar de todo, yo me mantengo en mis posiciones. Creo que sigue siendo la opción más razonable. Otra cosa es que yo insista en una actitud que sin duda fue demasiado cómoda...»

— **¿Su paso por la Dirección General del INAEM ha influido en esa postura crítica, al darse cuenta desde dentro de algunos errores que se pudiesen estar cometiendo?**

— «Sí... Pero no sólo por mi paso por el INAEM. Claro que el tener un cargo público como el que tuve entonces, me hizo descubrir cosas que no me gustaban. Pe-

ro también otras que me gustaban. A veces, se tiene desde fuera una idea esquemática de la administración: un caos tremendo, una máquina que no funciona y que hay que engrasar continuamente, los funcionarios como individuos detestables... Eso no es cierto. Yo he conocido funcionarios estupendos, aunque también sea verdad que en la administración hay algo paquidémico que se debería cambiar. Pero ese no es un problema fácil, entre otras cosas porque tampoco hay que olvidar que el aparato administrativo que siguen manejando los socialistas venía de antes...»

Ocho años de C.N.T.C.

Observo que poco a poco, Marsillach ha ido relajándose. Se diría que ha estado midiendo a quien tiene delante, y ahora empieza a mirarme cada vez más tranquilo, con esos ojos azules, vivamente agudos que concentran la atención de quien le escucha. Así que le sonrío y cambio de tercio.

— **¿Le parece que hablemos de teatro?**

— «Pues yo creo que sí...» (Risas)

— **Usted ha dirigido la Compañía Nacional de Teatro Clásico en dos etapas: desde su fundación, en 1986, hasta 1989, y de 1992 a la actualidad. ¿Han existido realmente diferencias entre esas dos etapas, o se ha mantenido una línea continua, con un breve paréntesis?**

— «Yo creo que se trata de una línea continua, que se ha producido a través de un desarrollo, seguramente no lento, pero sí pausado. Esta Compañía tiene unas características propias que la distinguen de otras compañías. Y en la etapa en que fue dirigida por Rafael Pérez Sierra, no me pareció observar que hubiese un rompimiento con esa línea. Naturalmente cada director de escena que ha pasado por la Compañía ha marcado su personalidad en sus montajes. Pero creo que siempre dentro de un sello, si se me permite esa palabra, que ahora ya señala mucho nuestra mirada sobre los clásicos. Es una mirada discutible, que ha sido y continúa siendo discutida, cosa que no me parece mal, pero que es una forma de interpretar a los clásicos, me atrevo a decir que diferente. Eso tenía sus riesgos y alguien debía asumir ese riesgo. Cuando a veces, de una manera más o menos clara o explícita, observo que hay una acusación contra mí por el hecho de haber dirigido

demasiados espectáculos en todo este tiempo, pues... ¡Hombre!, yo puedo entender la acusación, pero me gustaría que se entendiera también que, si se quería marcar un estilo, alguien tenía que señalarlo. Y eso sólo se podía hacer a base de que un director se comprometiese. Con la reposición el *El médico de su honra* habremos hecho veinte espectáculos; un ayudante mío, Luis Blat, va a hacer una coproducción con Valencia, que será el espectáculo veintiuno... Creo que con todo ello se cierra un ciclo.»

Marsillach se extiende largamente y yo le dejo hablar. Parece como si quisiera decirme muchas cosas, incluso las que no expresa con palabras, para dejarlas definitivamente asentadas, para no volver nunca más sobre ellas. Y va haciendo un balance que es a la vez profesional y personal, como una confesión pública e íntima que a veces me sorprende:

«Yo no tengo ambiciones —supongo que también eso es difícil de aceptar—, porque no quiero ser el primero en nada. Hace ya muchos años que no me planteo eso. Me planteo hacer las cosas bien, como creo que las debo hacer; me he enamorado de los clásicos, me he divertido muchísimo trabajando y jugando con ellos, pero no quiero que se me ponga ninguna medalla, ni que se me premie con nada... Ni pretendo oscurecer al resto de mis compañeros ni no dejar paso a los demás. Nada más lejos de mi intención. Cuando se creó el Centro Dramático Nacional, en el año 78, yo fui su primer director, y no dirigí ni un sólo espectáculo. Lo hicieron otros compañeros míos. Porque la situación era otra, porque el C.D.N. era como una célula teatral en la que se podía hacer a los clásicos, una versión como la de Peter Weiss de *El proceso* de Kafka, y a la vez se podía hacer a Alberti, y autores nuevos españoles... Y eso no tenía la necesidad de que hubiese un director de escena «mojándose». Para hacer la C.N.T.C. y distinguirla de otras en su especialización de esos textos, sí pensé —y lo sigo haciendo sin arrepentirme— que se necesitaba una persona que se la jugara y yo me la jugué. Acepto las consecuencias de aquella decisión, y lo único que me permito señalar y asegurar es que nunca ha sido por ambición personal, porque no la siento. O porque no necesito sentirla».

— **¿Y está satisfecho del resultado de esos ocho años y veinte espectáculos?**

— «Todas las cosas podrían ser mejo-

res. Pero si se parte de la idea de que una compañía de este género no existía en nuestro país, si además se sabe que cuando fue anunciada su creación nadie creía que esto fuera a dar un resultado, más allá del simplemente pedagógico de convertir a los estudiantes de bachillerato en víctimas de la enseñanza obligatoria teatral, y que nadie pensaba que pudiera interesar al público de una forma general —y la prueba de ello fue la acritud, e incluso la violencia con la que fuimos recibi-



"Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (1993). (Foto: Ros Ribas).

dos—... Han pasado los años y no sólo tenemos una enorme cantidad de público que viene a vernos, sino que hemos conseguido que otras gentes de nuestro oficio se hayan interesado por los clásicos y emprendan aventuras teatrales a partir de esos textos, cuando antes yo recuerdo que normalmente la gente de mi oficio se reunía para montar una obra francesa o inglesa, que se sabía que había triunfado en Londres o París, y nadie pensaba que hacer un texto de Moreto o de Guillén de Castro podía tener éxito. Eso lo ha conseguido la Compañía. Otra cosa es que esta Compañía se podía haber hecho de otra manera. Sin duda. Igual, o incluso mejor. Pero también peor».

— **Usted habla de cerrar una etapa de la Compañía. Pero ¿cuáles van a ser las características de la nueva etapa? ¿Va a variar el repertorio?**

— «Sí, el repertorio por supuesto. Es el momento de hacer obras de autores extranjeros, o de autores españoles que no estén únicamente comprendidas en el siglo de oro, y de intentar que por aquí pasen más directores de los que hasta ahora lo han hecho. Para mí, cerrar el ciclo es una manera de decir que yo voy a intentar alejarme un poco de mi persistente presencia sobre la arena. Pero también me gustaría aclarar una cosa para no rozar los límites demagógicos. Cuando digo que me parece conveniente que aquí deban trabajar más directores, me refiero a los directores con talento ¿eh?, no a la nómina de los directores. Porque no creo que por el hecho de ser director sin más, como por el hecho de ser actor o músico sin más, una compañía estatal tenga la obligación de contratar a todos ellos. Pero dentro de esa nómina de directores con talento, que yo creo que es amplia, y una vez marcado el estilo de la Compañía, hay que ayudar a que aparezca más gente».

Cuestiones de presupuestos

— **Pero también supongo que tendrá algunas cosas que retocarle desde el punto de vista del funcionamiento...**

— «Es difícil tocar las cosas si no se toca el presupuesto. Eso es fundamental, pero no porque yo me queje del presupuesto que tiene la Compañía, que me parece razonable y nos permite hacer los espectáculos que hacemos. Pero sí se advierte una contradicción. Si hay una gran apetencia de los clásicos, por las razones que sean —entre las que pueden estar también, ¿por qué no?, nuestra ma-



"El vergonzoso en palacio", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC. (Foto: Ros Ribas).

nera de hacerlos—, resulta un poco frustrante que no podamos presentar nuestros espectáculos en más sitios de lo que lo hacemos. Me parece que lo ideal sería que esta Compañía tuviese un elenco más o menos estable en Madrid y otro en permanente gira por España e Iberoamérica (digo Iberoamérica por razones de lengua común), lo que no significaría que hubiese una Compañía A y una Compañía B, sino una de espectáculos de gran formato, y otra con espectáculos de un formato más pequeño, para que su forma de viajar resultase un poco más cómoda. Hay ciudades a las que todavía no hemos llegado, y eso es por problemas de presupuesto. Con lo que tenemos podemos hacer lo que hacemos. Y yo no me quejo, en absoluto. Y entiendo además todas las razones para que ese presupuesto, de momento, no pueda crecer. Pero a la vez me lamento de ello. Porque me produce dolor no poder presentar nuestras obras en

más sitios, en los que existe la demanda».

— Si me lo permite, voy a citarle unas palabras que usted pronunció en 1990, en la clausura del III Congreso de la ADE celebrado en Málaga, cuando era Director General del INAEM: «El teatro ha disparado sus costes de producción y a este inconveniente hemos contribuido, a veces, los directores de escena», y se preguntaba «¿A dónde va el teatro y a dónde vamos nosotros con él?» En aquella intervención usted hizo un alegato, no por un teatro pobre —evidentemente—, pero sí con menos oropel escenográfico, con menos gasto superfluo y mucha más imaginación. Y ahora me vuelve a hablar de presupuestos, que es la queja de todo el mundo. Parece que nadie derrocha, nadie comete excesos, y lo único que ocurre es que siempre falta presump-

to para poder hacer más cosas. ¿Es que no se pueden hacer más cosas con el dinero que hay?

— «Usted ha dicho la palabra clave: gasto superfluo. Y creo que ahí está el secreto. Todas las obras tienen un presupuesto para hacerlas como el director quiere y tiene derecho a hacerlas. Y luego hay otro presupuesto que es el superfluo: se podrían hacer con la misma calidad y algo menos de dinero. Esa es la meditación que yo propuse entonces que se tuviera, y que sigo haciendo. Aquello se lo dije a los directores porque era un Congreso de directores. Pero en eso no entran sólo ellos; pasa también con los técnicos, con los actores, con los escenógrafos, los proveedores... Hay un desfase entre lo que cuesta montar y mantener un espectáculo, y el precio de las localidades. De ahí, la necesidad cada vez más urgente de pedir subvenciones. Pero esto no explicita más que un hecho:

que nuestro sistema económico de encarar unos espectáculos es un sistema equivocado. No se le puede pedir a un oficio —o a una industria, en el supuesto de que esto lo sea, que yo creo que no— lo que ese oficio, o esa pseudoindustria no puede dar. Cuando hablo de una necesidad de mayor presupuesto, no me estoy refiriendo a que los espectáculos de la C.N.T.C. tengan que ser más costosos. Nosotros no hacemos espectáculos costosos, porque esta Compañía jamás se ha salido del presupuesto, cosa que a lo mejor no todos pueden decir. Por lo tanto no hay gasto superfluo. A mí me dan un presupuesto y yo lo cumplo. Dentro de eso, hago el teatro que más dignamente creo que puedo hacer. Si existiera un presupuesto más amplio, no sería para que hiciéramos espectáculos más costosos, sino para que hiciéramos más espectáculos. Que una Compañía Nacional de Teatro Clásico sólo pueda hacer dos espectáculos al año me parece muy poco, cuando la demanda es la de hacer por lo menos otros dos. Y cuando hay tantos actores y directores que podrían trabajar aquí...

»Claro, aquí hay otro problema: ¿qué es un espectáculo con gasto superfluo? Es difícil ponerse de acuerdo en eso. Hagamos el ejercicio de suponer que todos los espectáculos tendrían que ser más baratos. Yo lo puedo entender. Pero los espectáculos no son mejores o peores porque sean más baratos o más caros. Es evidente también que el público se ha acostumbrado a que en los teatros institucionales se hagan espectáculos, no con gasto superfluo —y si lo ha hecho, grave error al que hemos contribuido nosotros—, pero sí con un tipo de calidad de marca que ahora apetece tener. Pero ese gasto no viene determinado normalmente, al menos en nuestro caso, por lo que puede costar una escenografía. El montaje del *Don Gil* ha

costado exactamente 32 millones, lo cual no es una cifra disparatada. Lo que cuesta dinero es tener unos actores contratados durante casi dos años y unos técnicos fijos. Y que cada vez que salen de gira, lógicamente, hay que pagar unas dietas, las cargas y descargas... y los cachés que dan en los sitios donde trabajamos no son suficientes para amortizar todo el gasto que eso supone. Ahí está el problema.»

— Pero al mismo tiempo ¿usted no cree que en los últimos años se han encarecido excesivamente los espectáculos teatrales y que todo el mundo ha aspirado a...?

— «Sí, sí lo creo, claro. Pero, mire usted: cuando aquí se llama a un director o a un escenógrafo, a cualquier profesional para que colabore con la C.N.T.C., automáticamente pide más dinero. Y además se plantea hacer un espectáculo más caro. El primer susto que yo me llevo siempre que llamo a un colega es cuando me presenta su proyecto: los trajes, la escenografía, son los más caros del mundo... ¿Por qué? Porque piensan: «¡Ah, ésta es la mía! Como paga el Estado y ya se sabe que en las compañías nacionales hay dinero del contribuyente, yo voy a echar un pulso...» Y le voy a decir una cosa: los espectáculos que han hecho los directores que aquí han trabajado, quizá con la estimabilísima excepción de José Luis Alonso, han sido en general más caros que los que he hecho yo. Y no lo digo como acusación sino como análisis. Porque yo lo entiendo. Si yo estuviera fuera y me llamaran de esta Compañía, seguramente caería en la misma tentación. A veces no se medita que un traje puede producir el mismo efecto con unas telas más baratas. Pero ¿cómo le recorto yo a un colega las apetencias de hacer un maravilloso espectáculo? No lo puedo hacer...»

Esclerosis y estímulo crítico

La conversación se anima, Marsillach se adelanta a mis preguntas y yo al fin me enciendo el cigarrillo que he mantenido entre los dedos desde el principio de la entrevista sin atreverme a hacerlo. Tiro una vez más de ficha y engarzo con la siguiente cuestión.

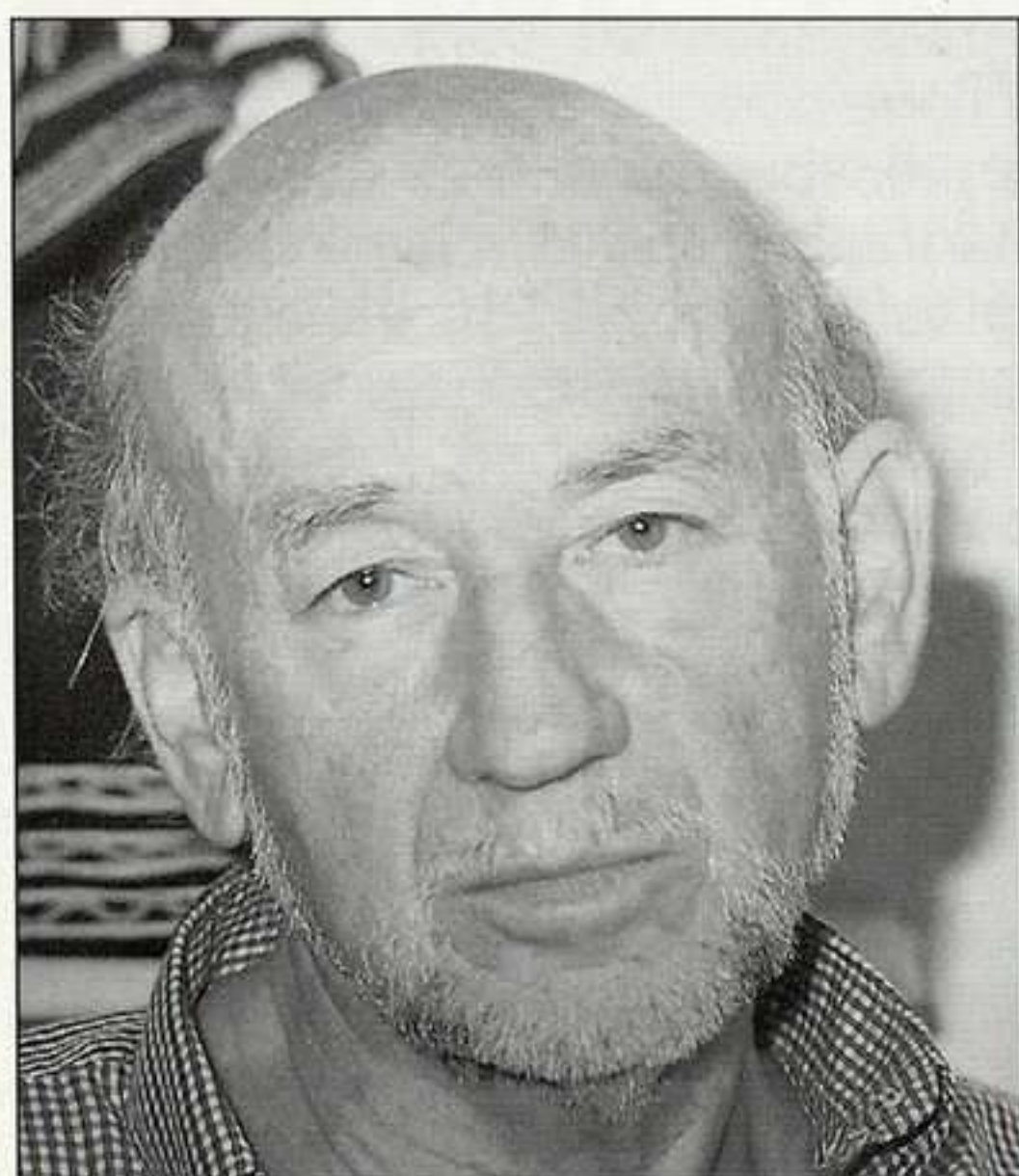
— Casi al hilo de esta reflexión llegamos a un tema que usted mismo planteó y le voy a devolver una pregunta que hizo también en aquel Congreso...

— «¿Ve usted como tengo que hablar menos?» (Risas)

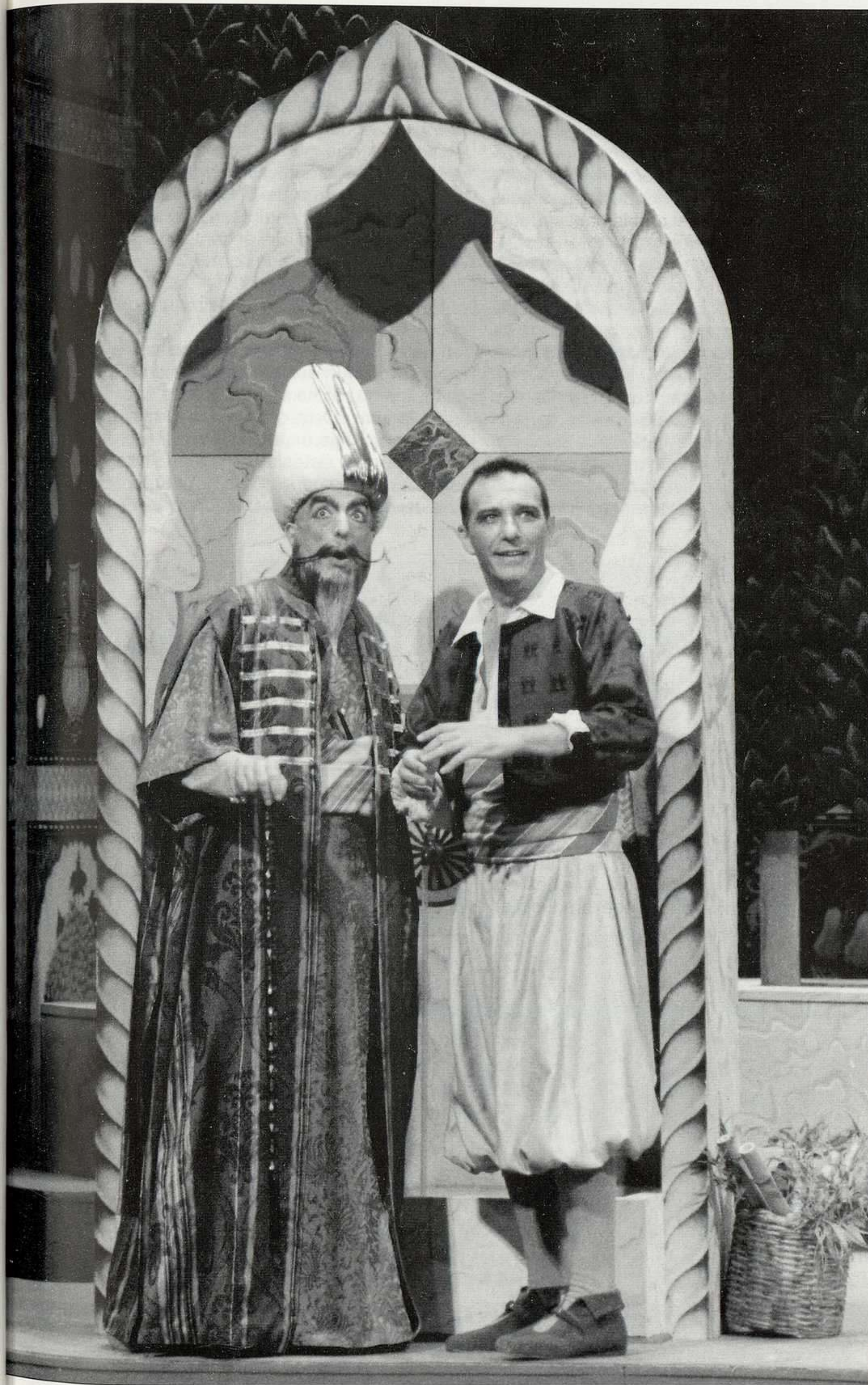
— Usted se preguntaba entonces «¿qué es el teatro hoy?» y añadía que habría que plantearse esta cuestión «en vez de interrogarnos por cómo hay que hacerlo». Así que le invito a responderla.

— «No lo sé bien. Esa pregunta que yo hacía a los demás y a mí mismo se refería fundamentalmente a que me parece que estamos cayendo en algo peligroso, una especie de competición absurda de ver quién es el más listo o más inteligente para montar un espectáculo mejor. Es como una competición deportiva. Con lo cual, estamos en el camino para convertirnos en la ópera, que es un género que yo respeto, pero que me parece —aunque ahora hay síntomas de que no— absolutamente esclerotizado. Es decir ¿quién canta mejor *Aida* o *Rigoletto*, o quién es el director de orquesta que lleva mejor esa partitura? A mí eso no me produce ni frío ni calor. Lo puedo entender, e incluso llegar a admirarlo, pero a la larga produce el fenómeno de un arte que no tiene nada que decir. Si el teatro se puede convertir en que la forma de hacer las cosas sea

más importante que las cosas, eso me asusta. Claro que tiene que haber un teatro de repertorio, pero también a la vez un teatro de texto nuevo, que tenga que conectar con la gente, y sólo así conseguiremos que la gente salga de sus casas. Porque está muy bien que salgan para ver un montaje de una obra que ya han visto otras veces, los ingleses lo hacen, pe-



«Estamos cayendo en una especie de competición absurda: quién es el más listo para montar un espectáculo mejor».



"La gran sultana", de Miguel de Cervantes. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas).

ro a la vez tienen unas generaciones de escritores jóvenes que escriben sobre otras cosas y abren un boquete en el repertorio. Eso es lo que yo quise decir entonces, y creo que en ese problema seguimos estando».

— A lo largo de su vida usted ha montado un gran número de espectáculos y prácticamente todos, o muchos de ellos, han tenido una tremenda resonancia. Estoy pensando en un *Marat-Sade*, en un *Tartufo*, en *Las arrecogías...*, o en una función que usted escribió, dirigió e interpretó: *Yo me bajo en la próxima...* ¿y usted? Fueron montajes de una gran repercusión, también porque se producían en un momento político muy determinado, pero que además tenían —no sé si me gusta la palabra— un alto grado de «compromiso». Me pregunto si es que ya no es posible hacer montajes con aquella incidencia. Y siguiendo la pregunta, lanzándosela más directamente: ¿Ha renunciado usted a esa repercusión social en favor de un proyecto con menos inmediatez política pero sí más general?

— «Antes hemos hablado de una cierta comodidad que se produjo en algunos intelectuales, y concretamente en mí, al decir «Bueno, ahora puedo hacer un tipo de teatro que no esté tan pegado a las cosas que suceden a mi alrededor, con lo cual estoy renunciando a una posibilidad crítica». Quiere decirse que el hecho de estar de acuerdo con una determinada ideología, que es la que manda, rebaja los niveles de estímulo crítico. Y de eso he hecho mi autoacusación al principio. Pero eso podría volver a suceder, no hay que ir muy deprisa...»

— ¿Tan negro ve el futuro? (Risas)

— «Si de repente se produce una situación política en nuestro país con la que yo no esté de acuerdo, me imagino que aquel personaje que fui en los años sesenta renacerá. Mayor, con la barba más blanca, más cansado, más escéptico... Pero quizá menos aburrido».

— El año próximo hace usted cincuenta años en el mundo del teatro. Usted comenzó como actor, a lo que tal vez deba la mayor parte de su popularidad, pero hoy por hoy es eminentemente director. Además creo que ha renunciado definitivamente a la interpretación...

— «Es difícil mantener posiciones definitivas en este oficio...»

— **Cuando usted comenzó ¿ya tenía claro que quería ser director?**

— «No, no. ¡No tenía claro ni que quería ser actor...! Yo fui actor por unas circunstancias totalmente azarosas. Y fui director porque una compañía de una empresa privada (donde he trabajado prácticamente siempre), íbamos a hacer una obra que en un principio iba dirigir José Luis Alonso. El no pudo, por un problema de fechas, y el empresario me dijo «¿por qué no lo haces tú?» Pero yo imagino que cualquier persona a la que le gusta el teatro —y a mí no sólo me gusta sino que me apasiona—, llega un momento en que, por atractiva que sea la profesión de actor, aunque sólo sea por curiosidad dice «¿Y cómo es dirigir?». Lo que pasa es que yo no tengo ningún sentido plástico, no sé hacer una escenografía, tengo vértigo si me subo a una escalera y por tanto no puedo poner un proyector... Pero me gusta todo del teatro. Y supongo que también escribo por eso. Quiero mirar todos los aspectos del teatro».

Directores y críticos

— **En cualquier caso en los últimos años usted sobre todo se siente director. Lo digo porque últimamente le he visto rompiendo lanzas en favor de los directores de escena al menos en dos ocasiones: una, en el último número del boletín de la C.N.T.C., y otra en el encuentro de los profesionales del teatro con la Ministra de Cultura. En ambos casos se ha referido a la relevancia de los directores de escena en la evolución del teatro...**

— «Sí, lo creo. Pero eso es como todo: las aspirinas son buenas, y muchas aspirinas producen una úlcera duodenal. Los directores son no sólo necesarios, sino deseables, y algunas de las actitudes de los directores, o algunos de sus trabajos, no son ni deseables, ni admirables, ni admisibles. De lo que me quejo y a lo que me opongo es a que se haga una regla de lo que es la exageración, o sea de la enfermedad. El hecho de que los directores muchas veces nos equivoquemos o pueda parecer que a veces atentamos contra un texto, no significa que haya que acabar con los directores. El teatro es una mezcla de todo, y me parecen insensatas, osadísimas, y me atrevería a decir que irreflexivas e impúdicas las acusaciones de algunas personas que critican nuestro oficio y que dicen que la culpa de todo la tenemos los directores. Eso es negar la historia del teatro, al menos la del teatro contemporáneo, y es una barbaridad difi-

cil de defender. Otra cosa es que me digan que se llega a extremos intolerables en ocasiones, y yo diré «sí, claro, y usted también». Hay muchos directores que no deberían ser directores y muchos críticos que no deberían ser críticos. Ese es otro problema. Pero ¿eso significa que los directores deben desaparecer y los críticos deben ser fusilados? ¡Hombre, no! Esos son casos aislados, que hay que corregir, denunciar y atajar. Pero no elevar a categoría lo que simplemente es una anécdota. Me sorprende en personas que yo respeto y que considero lúcidas esa especie de ceguera que les hace atacar a los directores. Yo creo que lo hacen porque los ignoran, no saben nada de cómo se «cocina» el teatro. Normalmente el crítico se siente seguro en lo que él conoce, que es el texto, lo que él ha leído, y lo que a lo mejor con suerte, algunos han releído la noche anterior. De eso sí saben. Pero de cómo se desarrolla ese tránsito de un tex-

to a una noche de estreno y a una representación a las cien funciones de una obra en La Coruña, de eso no saben nada. Y yo siempre he tenido el coraje de decirles que no hablen de lo que no entienden, o que hablen con más prudencia. «Digan lo que quieran del texto, opinen del espectáculo, pero desde la lucidez que produce la duda». Además el crítico escribe para sus lectores, y eso está muy bien, pero a mí no me enseñan nada, porque no conocen ese proceso».

— **¿Y a usted le gustaría que los críticos le enseñasen?**

— «Si los críticos se pusiesen de acuerdo... Que ése es otro problema, porque, claro ¿cómo va a enseñar una función crítica en la que un periódico dice que un montaje es espléndido y en el otro dicen que es detestable? Si todos se pusieran de acuerdo, y la crítica fuese una crítica meditada, no apasionada, y en la

Caliente reflexión

por Adolfo Marsillach

*20 espectáculos 20. No es que sean muchos. En otros países y en el mismo tiempo —ocho años— una institución teatral parecida a la nuestra puede presumir de haber realizado bastantes más. Es una cuestión sobre todo —como nadie ignora— de presupuesto. Pero algo es algo. No voy a caer en el pecado —venial— de citar nombres de directores, intérpretes, escritores, músicos y técnicos que han colaborado con nosotros. Tampoco voy a dar el dato —comprobable— del altísimo número de espectadores que nos han apoyado —y animado— con su presencia. Ni siquiera me permitiré el lujo modestísimo de citar los títulos —siempre gloriosos— que hemos representado. No. Sólo quiero reflexionar calurosamente sobre el hecho —a mí me parece que incuestionable— de que en este país existe una **Compañía Nacional de Teatro Clásico** dedicada a interpretar, con una cierta especialización, a los clásicos españoles, entendiendo como tales a nuestros autores dramáticos del Siglo de Oro. Se podrá estar de acuerdo o no con la visión —interpretar es un modo de ver las cosas de otra manera— que esta Compañía tiene de los textos clásicos, pero lo que ya empieza a ser difícil de discutir es que esta nueva mirada ha despertado el interés del público invitándole a acercarse a nuestro teatro barroco sin el temor —casi nunca confesable— que produce la palabra cultura unida a la penosa realidad del aburrimiento. Desde el principio, —año 1986— expliqué que no quería hacer de la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** un museo y tengo la impresión de que lo he conseguido. (Y no porque yo esté en contra de los museos, sino, simplemente, porque estoy a favor del teatro).*

No soplan buenos vientos para la cosa pública. Observo a mi alrededor una especie de irreflexivo deseo de encontrar un cómodo culpable para todo, como si fuera muy fácil —y lo es— coincidir en señalar dónde

que tampoco intervinieran razones accidentales, pues... sí, ¿por qué no? Si yo de eso pudiera sacar una consecuencia, sería para mí un colchón estupendo, porque me equivocaría menos, supongo. Lo que pasa es que no se produce».

— **¿Usted cree que falta formación en el teatro español actual?**

— «Sí, sin duda...»

— **La C.N.T.C. inició una escuela...**

— «Que no dio demasiado buen resultado. Dio resultado como tal escuela. Pero no continuó porque hubo un momento en que un actor que estaba contratado en esta Compañía se marchó —porque no resistió, y lo entiendo, la tentación de una serie de televisión que le pagaba mucho dinero—, y la escuela no produjo un actor capaz de sustituirlo. Y yo me pregunté para qué sirve entonces esa escuela, si ya existe una Real Escuela de Arte Dramático.

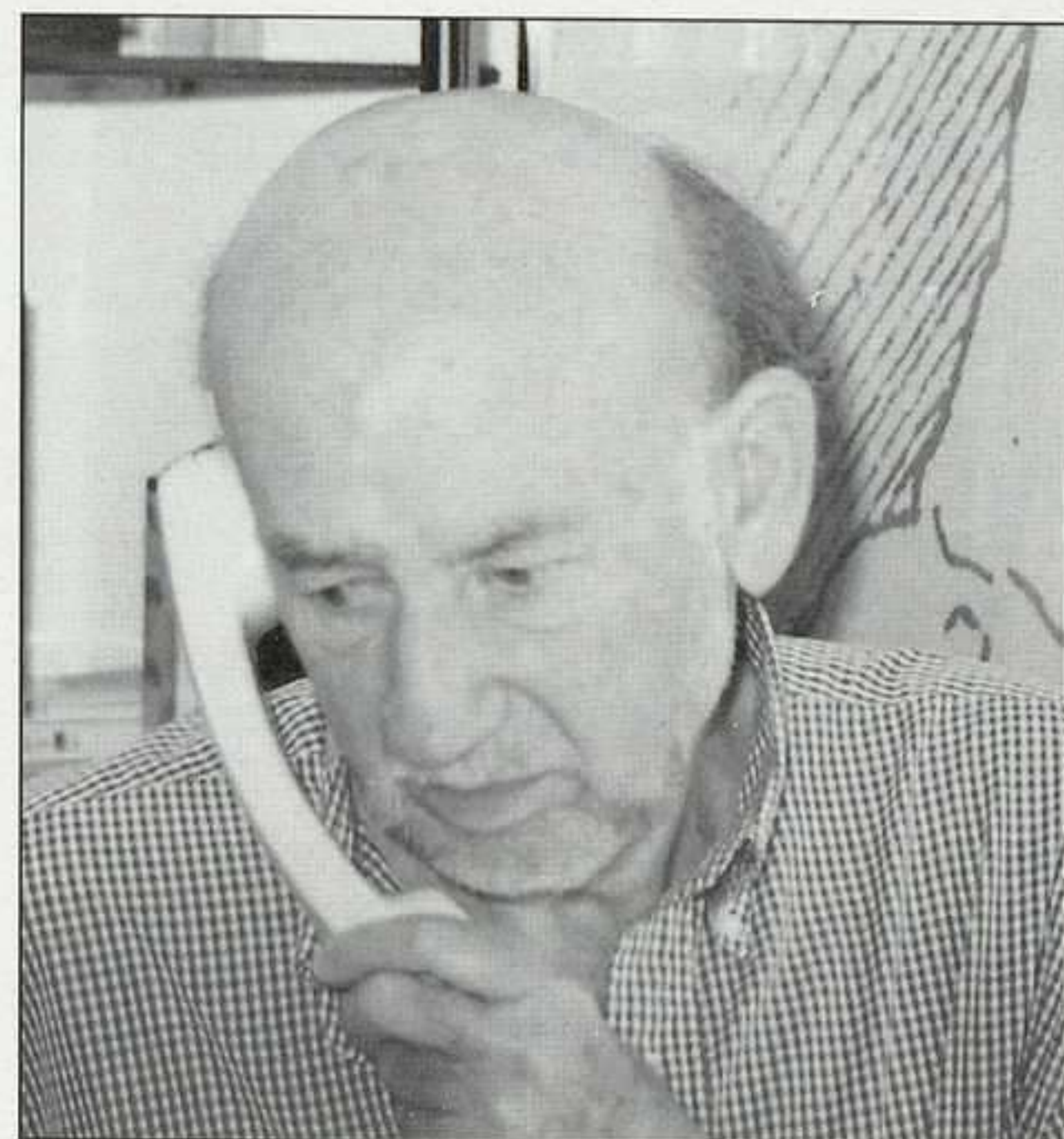
Sería más útil tener una cantera de actores, que es lo que he hecho este año. Y de hecho, con unos actores de los que estuvieron con nosotros el año pasado y otros que vienen de Valencia sale esa coproducción; otros se han quedado en *Don Gil*, y ahora en *El médico de su honra*. Pero así y todo, hay un problema: yo creo que el actor español está mal preparado técnicamente. Y cuando digo el actor, también digo el director. En general estamos todos mal preparados, quizá porque somos consecuencia de una generación de autodidactas. Creo que se tardaría la mitad del tiempo que se tarda ahora en montar una obra —con lo que todo sería mucho más barato— si los actores ya vinieran preparados de sus domicilios. Y no es así. Con excepciones, con estupendas y admirables excepciones. Pero no es lo general. Entonces se produce algo bastante absurdo: que el director no sólo dirige sino que enseña, se convierte en profesor, cosa para la cual yo

está la culpabilidad aunque luego no se sepa como corregirla. (Hay mucha gente que pretende certificar su inocencia a fuerza de acusar a los demás.) Ahora se dice —alguien lo escribe obsesivamente— que todos los males del teatro español nacen de la obcecada ignorancia de nuestros dirigentes culturales en aviesa complicidad con la estúpida arrogancia de nuestros directores escénicos. (Las víctimas de este insoportable holocausto serían los intérpretes —¡pobres marionetas!— los autores vivos —¡guillotinado por Lope, Calderón, Tirso, etcétera!— y, naturalmente, los críticos —¡sujetos a sus butacas como los primeros cristianos a sus cadenas!—)

Es cierto que hay bastantes tontos administrando los bienes culturales de este país, pero no es verdad que se sea tonto únicamente por realizar tareas administrativas. Los tontos están en todas partes porque son más y porque, encima, defienden su legítimo derecho a sobrevivir. Escribir que la tontería es exclusiva de los poderes públicos es una forma como cualquier otra de ser racista. No se puede negar —se puede, pero se comete una injusticia— lo que los directores de escena han hecho para transformar —a mejor— el teatro contemporáneo. Y tampoco se puede desconocer -lo dicho: se puede, pero se comete otra injusticia— lo que los Estados han contribuido para que esto sea posible.

*Hoy, cuando la **Compañía Nacional de Teatro Clásico** está afrontando su vigésimo espectáculo, quiero declarar mi fe en el teatro público, que de ningún modo debe interpretarse como un ataque —¡todo lo contrario!— al teatro privado. Me limito a advertir sobre el riesgo de caer en esquematismos propiciados por personas que están empeñadas en convertir sus opiniones en dogmas para sus feligreses. En cualquier caso, con el estreno de *Don Gil de las calzas verdes*, la nueva versión de *El médico de su honra* —nuestro primer espectáculo— y la coproducción con la *Generalitat Valenciana* de *Los malcasados* de Valencia, creo que se cierra una etapa decisiva en la pequeña historia de esta Compañía. Yo, por mi parte, tengo la conciencia tranquila. Si duermo mal, es por otras razones.*

Boletín de la C.N.T.C. Nº 32



no me siento dotado ni me gusta, y que es una pérdida terrible de tiempo».

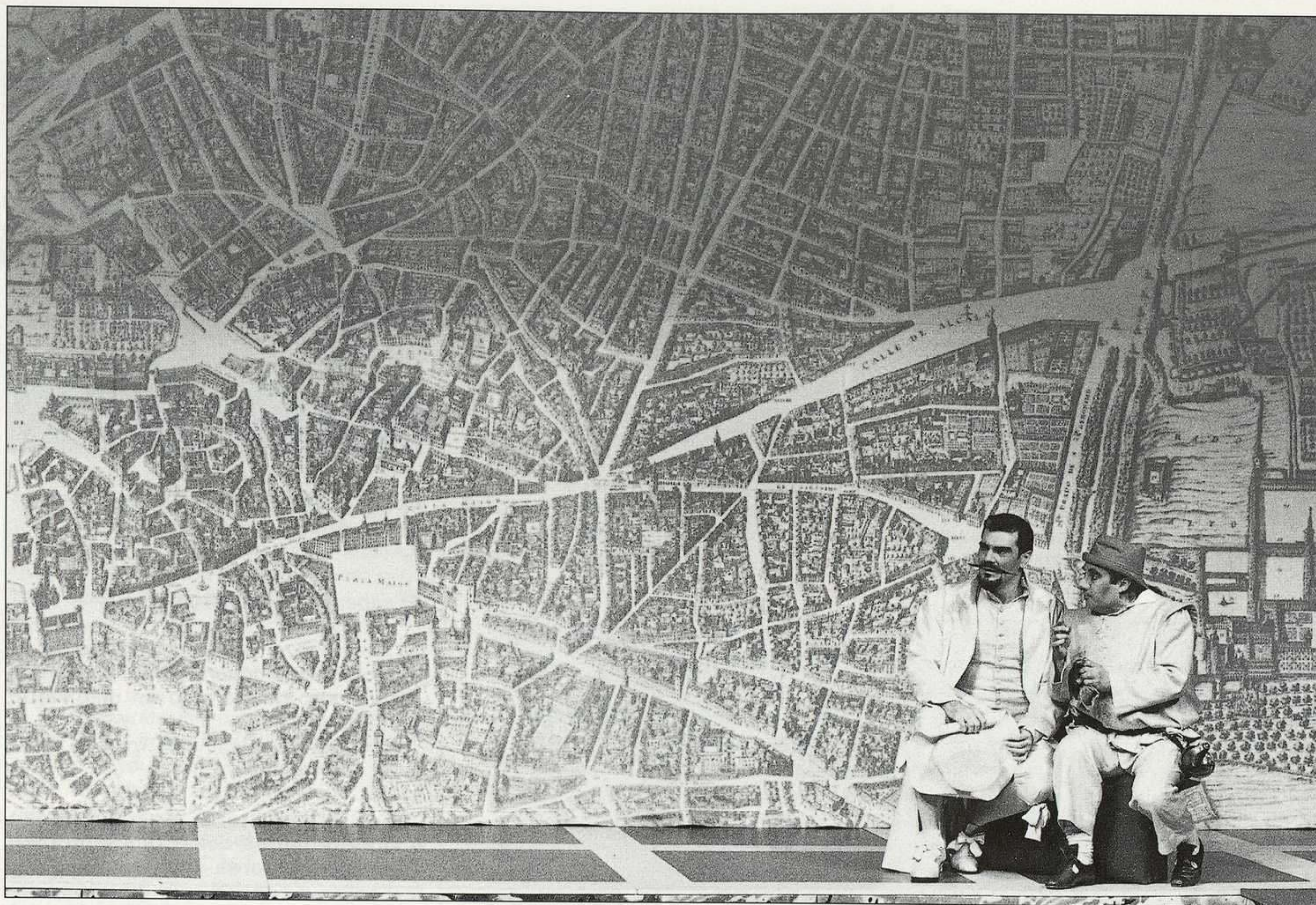
El saber y la intuición

— **No sé si usted es consciente de que con sus cincuenta años de trabajo en el teatro ha ejercido un magisterio profesional.**

— «Pues seguramente, pero a pesar mío...»

— **Un magisterio profesional que supongo que se desarrolla tanto con sus colaboradores más inmediatos y los actores con los que ha trabajado, como con los espectáculos realizados y la lectura que de ellos extraemos quienes formamos parte del público...**

— «Sí, eso es verdad. Sería inútil negarlo. Porque si después de cincuenta años de oficio no hubiese mostrado algo, no hubiese quedado algo de eso que mostraba, pues... ¡vaya carrera tan fracasada! Pero nunca ha sido esa mi intención. Cuando me preguntan qué he querido decir con tal espectáculo, me ponen siempre en un compromiso. Porque es una mezcla entre lo que uno intuye con lo que sabe... A veces, cuando trabajo con mi escenógrafo habitual, Carlos Cytrynowski —que es más que un escenógrafo, es un colaborador íntimo y tan responsable como yo del estilo que al final ha tenido esta Compañía—, y estamos imaginando cómo va a ser el espectáculo, y empiezan a salir las primeras líneas que él dibuja —tenemos conversaciones larguísimas, que pueden durar meses—, en algún momento yo me paro y le digo «sí, pero cuando nos pregunten en una rueda de prensa el porqué de esto, ¿qué vamos a decir?». Yo creo que este oficio tiene



"Don Gil de las calzas verdes", de Tirso de Molina. Dirección: Adolfo Marsillach. CNTC, 1994. (Foto: Ros Ribas).

una parte endiablidamente mágica, que uno intuye cosas... Evidentemente, si no tuvieras la experiencia, y una cierta «sabiduría», esa intuición no se produciría, porque las musas no se le aparecen nunca a un poeta que no tiene talento. La inspiración, eso que se llama la inspiración, germina cuando hay una tierra abonable. A mí me pasa eso. Nunca digo «con este espectáculo voy a intentar explicar tal cosa...». Generalmente son cosas que me invento luego, para poderlas contestar en estas entrevistas.» (Risas)

— **Le he dicho a una compañera mía: «¿Tú qué le preguntarías a Adolfo Marsillach?», y me ha contestado: «Le preguntaría si, después de todos estos años, le queda alguna frustración, algo que le gustaría hacer y no ha podido». Así que le transmito la pregunta.**

— «Estoy un poco cansado de dirigir. Ya antes estaba cansado de interpretar... Hay algo que me gustaría aventurar, que

es escribir. Ya lo he hecho, incluso con cierto éxito, pero me gustaría recorrer la última etapa de mi vida más escribiendo que haciendo otras cosas».

— **Esas declaraciones se las he leído hace poco en otra entrevista. Y antes me ha dicho que pensaba alejarse un poco de la dirección de los espectáculos de la C.N.T.C.... Le noto algo deprimido...**

— «No, no. No soy una persona que se deprima fácilmente...»

— **Pero me pregunto el porqué de esa tendencia al alejamiento. Cuando usted fue abandonando la interpretación ¿lo hizo porque se sintió atacado? Y ahora ¿quiere dejar la dirección porque siente que le han atacado mucho y ya está harto de «recibir tortas»?**

— «No. Yo he recibido tortas, las recibo y las seguiré recibiendo, y creo que lo encajo bastante bien. Hombre, siempre se produce el dolor de la torta, pero uno sa-

be que se inflama un poquito y luego a los dos días se rebaja y no quedan huellas. Esas cosas, al revés, más bien me provocan. Siento la necesidad de distanciarme porque necesito encontrar un estímulo nuevo. La persistencia en hacer durante mucho tiempo lo mismo me puede llegar a producir una fatiga, e incluso puedo llegar al hastío. Y no quisiera llegar a eso. Y como no espero que me llamen de ningún teatro de ninguna capital europea, ni que me pidan no sé qué en el extranjero, como no espero nada de todo eso, ni quiero convertirme en un famosísimo director de festivales... Pues es como cuando uno se aleja de una mujer: lo hace para ver si encuentra otra. (Risas) Es el ejercicio previo. Y yo estoy en eso: me alejo de una cosa para ver si hay otra que me excite más. Porque, como todo ser humano, necesito algún tipo de excitaciones, cuanto más profundas y más peligrosas, mejor».

Junio, 1994