

EL ACTOR EN ESPAÑA, ¿NACE O SE HACE?

TEÓFILO CALLE

RESUMEN:

Consideraciones sobre la labor del actor dentro del teatro y la necesidad de su estudio, como hizo en el siglo XVIII en su *Teoría del Arte Dramático* Andrés Prieto, que inició un campo de estudio no continuado en los siglos siguientes a pesar de la categoría y altura de los actores en España.

ABSTRACT:

Considerations on the role of the actor in the theatre and the necessity of its study, as Andrés Prieto did in the 18th century in his *Theory of Dramatic Art*, which started a new field of study that was not continued in the following centuries, in spite of the distinguished actors that there were in Spain.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español, Siglo XX, El Actor, Andrés Prieto, Interpretación.

KEYWORDS:

Spanish Drama, Twentieth century, The Actor, Andrés Prieto, Acting.

Frente a la torpe y soberbia creencia, demasiado común en nuestro tiempo de que la vida toda, y con ella las diversas teorías del conocimiento son obra de la actual generación adulta, o a lo sumo de la anterior que acabaran de inventarlas, parece conveniente recordar que tan dependientes somos de la historia del conocimiento humano, que sin ella nuestra sociedad -de existir- apenas superaría el desarrollo organizativo de una tribu de monos.

Y esto vale tanto para las artes liberales que los griegos representaron en Las Nueve Musas, como para las teorías físicas y matemáticas que aportaron Arquímedes, Galileo y el propio Einstein, entre otros, o la medicina a la que Hipócrates representa. Y en cuanto al arte interpretativo concierne, que es lo que nos ocupa, ya Horacio, sesenta y cinco años antes de Cristo, dentro de su tratado de *Arte Poética*, expresa referido al actor, y con singular concisión, este principio: «¿Quieres hacer llorar? Llorar primero».

Y tomamos por natural esos conocimientos, sin menoscabo de nuestra identidad como nación, país, tribu, o como queramos denominarnos de acuerdo al apego regional de cada quien, porque mas allá de nuestra pequeña clave de identidad provinciana, somos herederos universales de la cadena humana, y dentro de ella de su conocimiento.

Así, nuestro país no estuvo nunca aislado del conjunto de naciones al que por razones histórico-culturales ha pertenecido y pertenece. Es cierto que nuestra azarosa vida política propició terribles situaciones como la padecida en el siglo XVIII, cuando los ilustrados fueron brutalmente perseguidos por la reacción, a pesar de lo cual nuestros liberales asumieron aquellas ideas, que, pese al dolor y con algunos años de retraso, es cierto, acabaron germinando en España, y con ellas cuanto el mundo civilizado podía aportar. Como la generación espontánea no existe, sólo de aquella semilla podían salir los regeneracionistas del siglo XIX, nuestra generación del 98, y los excelentes pensadores de principios del XX, que culminaron en la generación del 27.

Y el teatro no era un fenómeno aislado del resto que conformaba el quehacer artístico e intelectual. ¡Claro que en todo tiempo se han hecho espectáculos vulgares atendiendo a una clientela vulgar! Esto ocurría en la Grecia de Eurípides y sucede hoy en nuestros días en España. Pero al lado de aquel teatro conformista y menor, también existió un teatro digno de su nombre del que, en cuanto concierne al actor, la falta de estudios serios y suficiente perspectiva histórica, impide contextualizar como es debido.

Para colmo, en nuestro país, volvimos a padecer el zarpazo de la reacción a partir de la instauración de la dictadura franquista, que también supuso otra larga noche de aislamiento y atraso. Pero como en el caso de nuestros liberales del XVIII, hombres y mujeres del teatro, vocacionales y cultos, eludiendo unas veces, y desafiando otras la censura que el régimen imponía a cuanto supusiera apertura, ofrecían a la sociedad de su tiempo el teatro que otras sociedades más libres disfrutaban en sus países de origen: Desde O'Neill a Ionesco, pasando por Shakespeare, nuestros clásicos del Siglo de Oro, y al cabo lo mejor de nuestra dramaturgia contemporánea que alcanzó su máxima expresión en Buero Vallejo con *Historia de una escalera*.

Y aceptando que no existe la generación espontánea, los hombres y mujeres que hicieron posible aquel teatro (entre 1940-1960), hundían sus raíces en los primeros años de la República (1931-33), con hombres como Rivas Cherif, Francisco López de Goicoechea, Ricardo de Orueta y Tomás Álvarez Angulo, quienes desde frentes tan distintos como son los de la política y la cultura teatral, lucharon por la creación de un Teatro Nacional. Siendo el primero, Cipriano Rivas Cherif, quien, defendería a ultranza la necesidad de un Teatro Escuela que sentara las bases de una forma avanzada de entender y hacer el teatro nuevo, sacudidor del polvo acumulado entre las viejas cortinas de guardarropía. Como él pensaba Juan Chabás, (crítico teatral del *Diario Republicano*), quien preocupado por el peligro que entraña el dirigismo del Estado y la sumisión del arte teatral a los dictados de los políticos, proponía un modelo de Teatro Nacional estable e independiente, como la *Comédie*. También abogaba por la necesidad de la nueva Escuela de Teatro, no sólo para actores sino para escenógrafos, iluminadores, atrezistas, y directores y regidores de escena.

Eslabón de la cadena del conocimiento teatral y puente entre la República y el principio de la dictadura, fue Felipe Lluch Garin, como colaborador que fuera de Rivas Cherif. A este director de escena le debe el Teatro Nacional Español ser su artífice y creador en la inmediata posguerra, y a quien tras su prematura muerte sucedería un jovencísimo Cayetano Luca de Tena, quien revolucionaría conceptualmente hablando el teatro español, merced al cúmulo de conocimiento e historia que su mentor, el propio Felipe Lluch le había legado, y a su propio talento y sensibilidad artísticos.

Y con estos, Luis Escobar, José Tamayo, Huberto Pérez de la Ossa, Modesto Higuera, Claudio de la Torre, José Franco, José Luis Alonso y los más jóvenes, Miguel Narros y Angel Fernández Montesinos, así como tantos más a quién lo forzosamente reducido de estas líneas impide reseñar. Baste con asomarse a las páginas del primer tomo de la *Historia de los Teatros Nacionales (1939-62)*, editado por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, para tener un más cabal conocimiento de ese tiempo y de sus protagonistas teatrales: Desde los autores, los directores de escena, los escenógrafos, y naturalmente los actores.

Y efectivamente, ¿qué ocurrió en todo este tiempo con los actores? ¿Existió una escuela que permitiera su evolución de acuerdo con las otras ramas del quehacer escénico, o fueron simples marionetas al servicio del director de turno, como sucede en la actualidad con más frecuencia de lo deseable? Porque se da la paradoja de que el actor siendo el Sumo Sacerdote del Oficio que se resuelve en la representación, ha terminado resultando un elemento preterido respecto al autor, director, escenógrafo, figurinista, iluminador... incluso al arreglista musical si el espectáculo incluye este elemento. Hasta tal punto esto es así, que es frecuente encontrar carteles en los que los diferentes artistas citados se resaltan como crédito de la obra, quedando los actores relegados al plano de una lista que aparece en el programa de mano, como corresponde a los empleos subalternos. Parece que del actor sólo interese su buen o mal empeño en determinado papel, sin que se cuente después con él para el desarrollo del quehacer que a todos nos convoca.

Existen excelentes estudios teóricos a propósito de este o aquel creador (director), tesis doctorales relacionadas con determinados autores, análisis que «destripan» la progresión escenográfica, incluso ya, tratados de iluminación. Pero, ¿quién escribe sobre el actor si no es aquel que sobre sí mismo lo hace en forma de memorias lamentablemente escasas? Queda así reducida su historia a la mención benefactora o adversa que un crítico teatral le dedique tras un estreno, si aquel ha merecido su atención. Y hoy la crítica teatral, ya se sabe, tiene poco espacio en el periódico para cumplir su función, a parte la consideración de si ese crítico está suficientemente preparado para el desarrollo de encomienda tan difícil como ingrata, que esa es otra cuestión.

Y ahora ya: ¿Es imaginable que el oficio de actor haya permanecido estancado desde los tiempos de Isidoro Maiquez hasta nuestros días? Evidentemente no. Es lógico que haya sufrido y disfrutado de la evolución impuesta por los tiempos en los que a ese

actor le ha tocado vivir. Y esa imposición se ha producido con mezcla de su formación en escuelas y de la pura práctica escénica, porque al cabo de los 48 años que llevo sobre los escenarios, entiendo que el buen actor será fruto tanto de cualquier conocimiento teórico que pueda abarcar, cuanto de la actitud libre y abierta que le permita la observación de la vida toda, empezando por analizar el trabajo de sus compañeros de oficio. Especialmente de los mayores y acreditados.

Con esto quiero expresar que el teatro naturalista (no confundir con el rengloneo o indiferencia) por el cual cuando empecé a formarme como joven actor mi gusto se decantaba, me llegó de la mano de actores y actrices magníficos, como: Ana Adamuz, Concha Catalá, Lola Membrives, Elvira Noriega, y entre ellos: Juan Espantaleón, Mariano Asquerino, Rafael Rivelles, Antonio Vico y Ricardo Calvo, con quien llegué a tener entrañable relación personal y como alumno. Aquella forma naturalista de interpretar era heredera de otra decimonónica que alcanzó a parte de nuestro siglo XX, como sucedió en casi todos los países con tradición teatral. Y en cuanto a nuestros actores «naturalistas» a que hago referencia, ¿qué escuela tuvieron?, ¿cómo se desprendieron del quehacer ampuloso que informaba el teatro de finales del XIX y principios del XX? Creo que no hay estudios sólidos que informen verazmente de cómo era aquel teatro desde el punto de vista actoral, porque sacada de contexto no vale la opinión descalificadora y simplista que lo desacredite. Avanzo la idea de que el teatro de aquel tiempo estaba impregnado de grandilocuencia, propiciada en principio por los textos que requerían un modo de expresión arquetípica llegando a crear mito y escuela.

Así pues, ¿existió una Escuela Española de Interpretación? Sin duda. Los actores no somos entes ajenos al acontecer de cada época, ni somos ni hemos sido analfabetos extraños a cuanto acontece a nuestro alrededor. En cuanto a mi formación concierne, tuve la suerte de asistir a las clases que en la Escuela Superior de Arte Dramático, impartían maestros que con frecuencia daban lecciones de buen hacer escénico desde distintos coliseos: Mercedes Prendes, Carmen Seco, Amparo Reyes, en interpretación, Huberto Pérez de la Ossa, en dirección, Guillermo Díaz Plaja como catedrático de literatura dramática, Puyol en caracterización, también esgrima, etc. Y aquellos excelentes maestros a quienes tanto debemos varios cursos de actores instruían dando pautas formales sobre las que asentar nuestro quehacer. Lo que no recuerdo de ellos es que utilizaran un «método» en el sentido estricto del término. No debían tenerlo, o si así era yo no fui informado de él. En todo caso, se trataba de unas pautas sólidas y firmes, pero nada parecido a una metodología sistematizada que coarte la sana libre creatividad. Así podían darse distintas interpretaciones, igualmente excelentes en actores diferentes, que con distinta técnica ofrecían una gama plural de emociones, sin perder el rumbo que conducía al objetivo final. Por ejemplo era frecuente entre los aficionados acudir a ver «Tenorios» distintos, para establecer después comparaciones.

En mi opinión y en cuanto a este oficio se refiere, la metodología estricta, si se toma como absoluta, anula la parte más libre de la creación en beneficio del aspecto formal, que puede ofrecer resultados seguros, pero que no convence. No apasiona. No seduce al espectador.

Fruto de aquella mezcla de pautas formales y libertad expositiva que alcanza una forma de búsqueda de la verdad, fue una escuela de la que salieron, además de los maestros ya mencionados, Guillermo Marín, Asunción Sancho, María Jesús Valdés, Alfonso Muñoz, Pedro Porcel, Irene y Julia Gutiérrez Caba, Rafael Alonso, Carlos Lemos, José María Rodero, Berta Riaza, José María Prada, Adolfo Marsillach, (la mejor interpretación del *Tartufo* que hayamos alcanzado a ver), José Bodalo, Anastasio Alemán (prematuramente fallecido), y un sinfín de intérpretes más a quienes los señalados brillantemente representan.

Los «métodos» en sentido literal aparecieron más tarde al de la formación de aquellas generaciones. Siendo el de Constantin Stanislavsky el de mayor predicamento, y del que muchos de nosotros -en mayor o menor medida- nos hemos informado. También accedimos al conocimiento de la teoría brechtiana del distanciamiento que, según su autor, debía reemplazar al teatro aristotélico, imitador de la naturaleza, propiciador de ilusiones, condición artificial, espejista, falsa en definitiva. Obviamente no entro en la crítica de unos u otros métodos, limitándome a señalar su conocimiento que me llegó a finales de los años cincuenta a través de la magnífica revista *Primer Acto*, dirigida entonces por José Angel Ezcurra y José Monleón, y después, como permanece hasta nuestros días por José Monleón.

Pero aún todo esto, ¿vino de la nada en España? De nuevo hay que decir no. Hoy que por motivos vergonzantes se ha puesto de moda la expresión intertextualidad para referirse a sospechosas coincidencias entre textos iguales de autores distintos, no aceptando -los segundos- la acusación de plagio, no incurriré yo en ese vicio cuando no delito. Mi información proviene del estudio, y a este propósito recomiendo el libro *Teoría del Arte Dramático*, cuyo autor Andrés Prieto, fue un actor contemporáneo de Isidoro Maiquez (también en gran medida alumno suyo), y cuya edición, introducción y notas -del libro, digo-, corren a cargo de Javier Vellón Lahoz, editado por *Fundamentos*, en su colección *Arte*. Este libro nos sitúa en el conocimiento del arte teatral, desde el punto de vista de la interpretación, en parte del siglo XVII y hasta la primera mitad del XVIII. Como es lógico no transcribo el libro en este artículo, pero sí quisiera entresacar algo de lo escrito por el actor y maestro Andrés Prieto. Entrecomillo lo de maestro no sólo por cuanto de maestría tuviese como actor, sino porque al final de su vida profesional alcanzó el rango de Maestro Honorario de Declamación en el Real Conservatorio de María Cristina de Borbón. Esta reina culta e interesada por las artes escénicas fue quien impulsó e hizo nacer nuestra primera Escuela Oficial, tanto de música como de declamación.

Llamo la atención del lector para que advierta que en aquel tiempo, actores que tenían una bien ganada reputación al final de su vida escénica, eran recibidos en las escuelas como profesores honorarios (así ocurre también hoy en países de nuestro entorno cultural), al contrario de lo que sucede en la España actual, enferma de “titulitis”, donde si no dispones de un crédito firmado por el Jefe del Estado y sancionado por el Ministro/a del ramo, y de turno, por respetable y amplia que haya sido tu carrera, no estás legalmente capacitado para enseñar. Y así se da el caso personas con escaso, cuando no nulo conocimiento interpretativo, y sin otro valor que el de oposiciones teóricas -durísimas y respetables sin duda- acceden al cargo de orientadores de una de las más complejas disciplinas a las que el tierno y vulnerable embrión de lo que pueda ser un actor, se tiene que someter. Discúlpeleme la digresión (sólo aparente), pues al cabo de la formación del interprete escénico trata este artículo.

En cuanto al libro al que hago referencia esta lleno de citas referidas a grandes actores españoles y extranjeros, anteriores a su tiempo: Nicolás de los Ríos, celebrado por Lope de Vega en 1610; Juan Granados que inauguró el Corral de la Cruz, (1579), padre de la famosa Antonia Granados; Juan de Vergara (siglos XVI y XVII), celebrado por Agustín de Rojas y por Lope, etc., y así hasta el reconocimiento de sus contemporáneos: Isidoro Maiquez, Mariano Querol, Rita Luna, Antonia Prado, Rafael Pérez, Antonio Pinto y Juan Blanco. Y entre los franceses : Henry-Louis Cain (Lekain), actor cómico muy celebrado (1729-78); La Clairon, Cristin Shirot, el gran Talma, lo mismo que actores ingleses e italianos.

También llama la atención a este respecto, el hecho de que nuestros jóvenes actores contemporáneos, en general, no conocen a sus mayores en el oficio (ni les importa), sino han sido causa de alguna relación contractual que les haya unido. Y aún a estos sin más curiosidad que el nombre, sin interés alguno por su trayectoria y posible enseñanza. Quizá también sus profesores tengan algo que ver con esta no resuelta cuestión.

Finalmente no me resisto a transcribir, siquiera uno de tantos párrafos interesantes de los que este Maestro y antecesor nuestro explica en su Teoría, dedicado al actor (que entonces llamaban cómico): *“El que sea bastante feliz para estar en perfecta armonía y concordancia consigo mismo, y en quien todo el conjunto contribuya igualmente a lo que quiere expresar, será un grande actor.*

El que ha nacido para ser cómico, sigue su impulso: Los más famosos se han formado a sí mismos en la escuela del tiempo y los reveses, y no han llegado a los últimos grados de su arte sino después de las más penosas, largas y humillantes pruebas. Cuando se abraza la profesión de cómico por afición y amor al arte, es preciso hacer abnegación de infinitos goces, pues se trabaja siempre en dicha profesión, y siempre se tiene que aprender en ella hasta el fin de la vida. Para que un cómico sea tolerable necesita al menos ocho o diez años de continua práctica y estudios. Esta verdad, hija de la observación, debería repetirse sin cesar a los jóvenes que quieren abrazar esta

carrera- y en especial a los alumnos del conservatorio-, y entonces habría probabilidad de sacar de ellos verdaderos artistas en vez de copistas y rutineros.”

Como se ve, y ya anuncio anteriormente en este escrito, sí hubo, y algo queda de una Escuela Española de Interpretación, bien que influenciada por otras corrientes extranjeras, como ocurre con la historia del conocimiento todo. Tomarse por únicos o celebrar sólo lo foráneo, da muestra reduccionista de chovinismo o catetismo, según del que lado del error nos situemos.

Por implicarme en parte en esas reglas de la enseñanza del actor español, debo recordar que las apunto siquiera someramente en mi libro *Esta es la cuestión*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, prologado por el profesor César Oliva, y de cuya colección son responsables el propio Oliva y el también profesor Mariano de Paco.

Para acabar, y respondiendo a la propuesta que hago en el título, el actor en España, como en cualquier otro sitio, NACE y se HACE. Tan peligroso es para obtener el fin óptimo que perseguimos, ignorar la necesidad de la cualidad originaria que distingue al actor, como renunciar a la necesidad de su sólida formación.