

**A VISTA DE CÓMICO  
(DE CÓMO HE VIVIDO Y SENTIDO LA PROFESIÓN Y EL  
OFICIO DE ACTOR EN LOS AÑOS DE MIS INICIOS Y EN  
EL MOMENTO ACTUAL)**

JUAN MESEGUER  
*Actor*

**RESUMEN:**

Análisis con connotaciones personales de unos años, décadas de los sesenta y setenta, plagados de circunstancias políticas, en los que me inicié en la actividad teatral, en su doble vertiente de oficio y profesión. Con referencia al acceso y a los profesionales que han trabajado conmigo, estos años están presididos por una idea de compromiso político y social; esta época es comparada con la actual en la que, si bien la mayoría de problemas, de obstáculos y de aspiraciones son los mismos, hay circunstancias que han cambiado: el acceso a la profesión es más difícil, el éxito puede llegar, sin embargo, antes, y se ha producido cierta crisis en los valores atesorados en el oficio de actor.

**PALABRAS CLAVE:**

Teatro, oficio, compromiso, bagaje, preparación. Virtudes, defectos, éxito y fracaso en la profesión.

**ABSTRACT:**

This paper contains an analysis with personal connotations of the sixties and seventies, years of political relevance, in which I initiated myself in the theatrical activity, as a job and a career. With regards to the access and the professionals who have worked with me, these years are governed by an idea of political and social commitment. This time is compared with nowadays where most problems, obstacles and aspirations are the same but the circumstances have changed. Access to the profession is more difficult, though success can arrive before. A certain crisis in the values treasured by the actor has occurred.

**KEYWORDS:**

Drama, theatrical activity, commitment, background, studies. Virtues, defects, success and failure in the profession.

Juan Meseguer

*El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Éste es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida.*

(Peter Brook, *La puerta abierta*)

En el momento en que se me encomienda la tarea de realizar este artículo, al margen del gran honor que supone para mí, me asaltan dos temores más que fundados: el primero de ellos atañe a lo personal y significa un cambio en mi propia mirada; tengo que contemplarme como alguien que puede hablar de la Historia desde sus experiencias y vivencias. Claro que yo soy el único culpable de ello, al haber sobrevivido, en activo, a tantos acontecimientos, como para comparar décadas tan dispares como el inicio de la segunda mitad de un siglo y los primeros años del siguiente. El segundo temor se centra en la propia dificultad del tema que nos ocupa, y no porque yo sea más o menos capaz de llevar a cabo cualquier trabajo que exija concentración, observación, agudeza y un sinfín de cualidades, de las que carezco, sino por la terrible complejidad de hablar de algo que se ha vivido a diario; es algo así como ser consciente de nuestro propio crecimiento o el de cualquier ser que viva con nosotros, ya sea un hijo, una pareja o un hermano: al vernos continuamente somos incapaces de percibir los cambios que se operan en nuestra morfología y en nuestra personalidad. Y ésta es la situación en la que me encuentro, al tratar de algo que ha constituido mi vida, mi profesión, mi trabajo, que me ha proporcionado alegrías y tristezas, satisfacciones y amargas decepciones, que me ha engañado continuamente como mi amante infiel, y que a veces sólo me ha dejado resquicios para subsistir y nadar en ella con los brazos en alto para no ahogarme. Pero no teman, no van a ser estas páginas el relato angustiado de un malherido, ya que puedo jactarme de haber vivido de ella, y de haber gozado de un puesto de privilegio entre miles de compañeros.

Capítulo aparte merece el tratamiento que deba darle al artículo que me ocupa; decantarme, en definitiva, por el tipo de trabajo que espero realizar. Evidentemente no es un puro trabajo de investigación, ya que voces más autorizadas que la mía han desarrollado esta cuestión con brillantez; tampoco es un trabajo de documentación, puesto que nada más lejos de mi intención que intentar abrumar a los inestimables posibles lectores de estas líneas con datos y fechas que sólo aburrirían sus decepcionadas mentes. Creo que, en el fondo, se trata de un trabajo de apreciación, de opinión, de perspectiva de un posible testigo aventajado que ha vivido ciertos acontecimientos en primera fila; algo que se acerca a lo biográfico, sin cometer la torpeza o la pedantería de contar mi vida, una mezcla –ya que está tan de moda– de todo lo anteriormente expuesto (investigación y documentación, opinión, óptica y narración

de anécdotas, sucesos y hechos que han marcado mi propia existencia). Con tal premisa, cometo la osadía de hablar de algo tan íntimo y que, sin embargo, pueden encontrar en cualquier texto de los últimos cuarenta años.

Pero –y valga como última precisión en este preámbulo–, dos son los aspectos que debo resaltar en este comentario –me es más cómodo calificarlo de este modo–, y que, aunque no tenga la pericia de deslindarlos de tal forma que constituyeran dos partes completamente separadas, lo que por otro lado me llevaría a doblar cualquier tipo de análisis hasta que resultara un tanto tedioso, a ellos me referiré como partes indisolubles en ocasiones y en otras como compartimentos con premisas y conclusiones propias. Y no son otros estos dos aspectos, que algo que ya había mencionado.

En efecto, en el subtítulo se hace hincapié en dos manifestaciones de nuestro trabajo: profesión y oficio. Con ellas me he querido referir a la diferenciación entre las circunstancias de relación (relación con el empresario, los compañeros, la sociedad, el entorno laboral en suma, o, dicho de otro modo, las aplicaciones de nuestro trabajo en el terreno de la subsistencia), y los aspectos más intrínsecos o íntimos de nuestra actividad profesional, los que hacen referencia a nuestras técnicas laborales, algo que pudiéramos denominar oficio, nunca en el sentido peyorativo del término<sup>1</sup>, y que constituye la parte más romántica o ideal de nuestro trabajo.

## 1. Mirando hacia atrás sin ira

Ante todo, debo centrar el período al que voy a referirme. No cabe hablar del final, porque está claro que sigo en activo; el problema sería situar un inicio de mi actividad teatral. Durante mucho tiempo, a pesar de cuánto debo y el gran cariño que siento por mi etapa universitaria y aun anterior, había considerado como el auténtico comienzo de mi carrera de actor el 27 de agosto de 1973, que es el momento en que aparezco en la estación de Atocha para empezar los ensayos de lo que será mi primer título como profesional en el Teatro Bellas Artes, a las órdenes de José Tamayo. Pero en los últimos tiempos he ido cambiando de opinión. Recientemente, en conversación con una de mis compañeras de reparto, Pepa Pedroche, me aseguraba ella que un actor debe contar que su carrera se inicia desde el momento en que se sube por vez primera a un escenario.

---

<sup>1</sup> Así, se ha pretendido –incluso es práctica recurrente– contraponer el actor de oficio frente al de corazón, el visceral, aquel actor que se mueve fundamentalmente por sentimientos, instinto, reacciones puramente emocionales.

Efectivamente, en los momentos actuales, es inimaginable concebirlo de otro modo. Son tantos y tan arriesgados los medios de acceso a esta profesión, son tan difíciles y tan inestables, que cualquier actor se siente un profesional aunque no cobre, aunque se aúne con sus compañeros en la formación de un grupo teatral, en cooperativa, contratado o como fuera, en sala alternativa o en la más tradicional, y aún eso no le cualifica para sentirse estable y tranquilo en su trabajo, si bien como contrapartida, puede saltar al estrellato en un abrir y cerrar de ojos, por un golpe de suerte.

Así, pues, debo contar con mis años en el Teatro Universitario, que comportan mi primera y auténtica formación, al lado de la persona que más me ha ayudado, enseñado y animado a descubrir mi vocación, como ha sido César Oliva. Fue él, antes que yo, quien se dio cuenta de cuán importante era el teatro para mí, con motivo de la segunda obra que estrenamos juntos, *La historia de los Tarantos*, de Alfredo Mañas, cuando ni siquiera habíamos reiniciado la labor del olvidado Teatro Universitario y formábamos parte de un grupo de teatro, Arlequín, destinado fundamentalmente al teatro infantil y juvenil, y así me lo hizo saber en la firma de un programa de mano que destinábamos a guardar y perpetuar la emoción del momento vivido.

No dudo que esos años de pertenencia al teatro en una vertiente más vocacional no constituyen el único reflejo del panorama teatral de ese período, pero existieron muchos puntos de conexión entre ambas realidades. De hecho, se estaban formando en aquel mosaico del teatro independiente los nombres que poco después escribirían páginas memorables de nuestro teatro más representativo, tanto directores como actores, técnicos y compañías. Por supuesto que esto no es nuevo, y ha sido una constante en nuestra profesión, que por definición, es una profesión vocacional, y ha surgido de la relación de unos con otros –seres afines cruzados en la propia andadura–, para llevar a cabo una actividad teatral que casi siempre ha comenzado siendo amateur, o “de aficionados”. Curioso, a este respecto, el caso del que nos habla Fernando Fernán-Gómez en sus memorias, cuando nos comenta un proceso en cierta medida inverso al habitual –desde el teatro comercial al amateur–, en los siguientes términos: “...A todos les pareció bien dedicar uno o dos meses a los ensayos, aprender de memoria los textos, porque las características de la sala no permitían la ayuda del apuntador, para dar una única representación ante un público de lo más selecto y exigente, y recibiendo en compensación una cena. Y creo que les parecía bien por lo mismo que a mí, porque amaban el teatro y porque aborrecían la rutina...y sobre todo por la alegría y apasionada comunicación que existía entre nosotros, por la desinteresada convivencia. Y también por saber que en aquellos penosísimos años trabajábamos en libertad, aunque para un público muy restringido, pues al gozar de extraterritorialidad el Instituto de Cultura Italiana, no estábamos

sometidos al arbitrio de la estúpida censura franquista”<sup>2</sup>. Me ha parecido bonito incluir aquí estas palabras del gran maestro, no sólo para testimoniar la enorme admiración que siento por él, sino el que las cosas no han variado tanto de una a otra generación en lo que respecta al amor por nuestro trabajo y a la constante búsqueda de la autenticidad.

Otro hecho que no quiero pasar por alto, aún a modo de inciso, mencionado en las reseñadas palabras, es el de que los años objeto del inicio de este comentario fueron un constante ejercicio de equilibrio para eludir y burlar a la censura, pero este ejercicio fue practicado por todos los integrantes del hecho teatral, procedentes del teatro profesional o independiente, y en todos los medios, incluidos, por supuesto, cine y televisión. El exponente de que los estamentos más dispares de la realidad teatral estaban en conexión y de que los “buscadores” del hacer teatral no hicieran ascos a su procedencia lo pone de relieve la programación del Festival de Teatro de Tarragona, de 1973: en él, sólo dos espectáculos proceden del llamado teatro comercial, y no podían ser otros en aquel entonces que la *Yerma*, de Nuria Espert y el *Sócrates* de Adolfo Marsillach; el resto pertenecía a diferentes versiones del llamado teatro independiente, Els Joglars, el TEI, el TU de Murcia, y otras muestras de nuestra realidad más rabiosamente progresista.

Porque, aunque bien es verdad que los que formábamos parte del teatro independiente mirábamos con recelo al “otro teatro”, el teatro “comercial” –como lo llamábamos– o, mejor, teatro profesional, en cuanto que sus componentes habían hecho del teatro su medio de vida, su profesión, ese recelo sólo se enfocaba a cierto tipo de teatro, cual era el teatro burgués, que poco tenía que aportar –pensábamos– a las nuevas generaciones, pero nuestra admiración se plasmaba en personas como Marsillach, José Luis Alonso, Tamayo, Vergel, Nuria Espert, y un largo etcétera, que también formaban parte del teatro comercial, pero suponían un hito hacia el que todos aspirábamos.

La palabra que en todos aquellos años surgía como un resorte de entendimiento entre todos nosotros, era la palabra *compromiso*.

Esta larga andadura del término compromiso, que es un recurrente de identidad y un instrumento de descalificación del teatro en las décadas de los 60 y 70, se irá planificando desde el teatro independiente al comercial, para luego instalarse en el público.

---

<sup>2</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 2, pp. 43-44, Debate, Madrid, 1990.

Como señala César Oliva<sup>3</sup>, la producción teatral en los años de la transición, anteriores y posteriores, era privada; ahora esta aportación es mínima e incluso está subvencionada. La mayor parte de la gestión teatral es pública, pero en aquellos momentos de búsqueda, de identificación con una realidad política que nos apremiaba, la palabra fetiche era la de compromiso<sup>4</sup>. Y era señal de identidad porque todo se medía bajo el rasero del nivel político, social y cultural, comprometido en un espectáculo; y era instrumento de descalificación, en cuanto suponía de desprecio para todo teatro que no llevara esa señal de identidad. Recuerdo que tras las jornadas trascurridas en el mítico Festival 0 de San Sebastián, celebrado en 1970 y del que no hubo más ediciones, no sé si por el hecho de su accidentado y prematuro final –los participantes en el Festival interrumpieron la representación de la compañía de Roy Hart, a la que correspondía participar en esos momentos, protestando por la prohibición de la censura a la representación de dos producciones incluidas en la programación a priori, y decretando en asamblea posterior, con el Teatro Principal ocupado por los manifestantes, la clausura del referido Festival–, a todos nos embargaba una sensación de angustia por intentar dotar a nuestra participación en cualquier montaje de una dosis de politización que nos tranquilizara la conciencia con respecto a nuestro entorno y a nuestra propia autocrítica. De ahí que los espectáculos posteriores tuvieran mayor capacidad de riesgo, teniendo incluso que sufrir nuevas prohibiciones de la censura o de la autoridad gubernamental.

Tal vez fuera ésa la sensación que lleváramos al teatro “profesional”, cuando ya lo habíamos adoptado como medio de sustento diario, y que miráramos con lupa si el espectáculo al que nos íbamos a incorporar, garantizaba los mínimos exigibles del decoro y la esencia políticas.

Pero la realidad a la que nos enfrentábamos nos indicaba que eran otras las preocupaciones. De los testimonios consultados para la realización de estas notas, he elegido dos que pueden ilustrarnos en el capítulo y en nuestras consideraciones; en primer lugar, María Asquerino, buena y admirada amiga, comenta: “Es verdad que la vida del actor es una vida dura, una vida en la que hay que luchar siempre, sin desmayo, constantemente. Y además de un poco rara, difícil. Yo no digo que eso no ocurra en otros sitios, con toda seguridad ocurre. Pero con la intensidad y, aún diría, con la virulencia de aquí, de ninguna manera. Sobre todo en aquellos tiempos. Todo

---

<sup>3</sup> César Oliva, *La última escena: Teatro español de 1975 a nuestros días*, Cátedra, Madrid, 2004.

<sup>4</sup> Algunos hablan de esta época como la de los años de la transgresión, pero a mí me parece más justo reservar este calificativo para momentos más cercanos a nuestro día, en lo que han querido significar con el término que nos ocupa, ya que sólo a un sector del teatro más provocador se hubiera ajustado.

era de una ferocidad salvaje”<sup>5</sup>. El segundo testimonio procede de Fernán-Gómez, y nos dice: “Cuando cometí la osadía de casarme no había echado bien las cuentas y me encontré al año siguiente con que el dinero que ganaba un protagonista de películas españolas no era suficiente para mantener a mujer y un hijo que nos llegó excepcionalmente sin un pan debajo del brazo”<sup>6</sup>. Era preciso, en primer lugar, encontrar un trabajo digno y acorde con nuestras exigencias, en el que pudiéramos demostrar nuestra valía y buen hacer. La cuestión política, el eterno *compromiso* volaba sobre nuestras cabezas y era más contraseña de vida que laboral. A pesar de ello, me encontré de nuevo – parece que me perseguían– con momentos de agitación política: las continuas asambleas, primero en el Sindicato Vertical, que devienen en la huelga de los actores de 1975, debida, no como se ha dicho en más de una ocasión, al logro del día de descanso semanal –que ya habíamos conseguido–, sino a la exigencia de una representatividad legal de los actores, encarnada en la llamada Comisión de los 11, elegida por nosotros para que lucharan por nuestros derechos en la consecución del convenio laboral.

Y junto a estas consideraciones que atañen también a lo profesional, pero que se enmarcan más en lo laboral y en lo político, quedaban por resolver las cuestiones que afectaban a nuestras proposiciones del estudio que nos ocupa: la profesión y el trabajo en los distintos medios en que éste se desarrolla.

Es cierto que no era difícil acceder al teatro. Al menos, presiento que era menos difícil que en estos momentos. Si un actor demostraba que tenía talento o a veces simplemente servía para este oficio, podía encontrar trabajo con relativa facilidad. Hay que tener en cuenta que nos encontramos con un momento en el que el teatro cuenta con el favor del público: los espectáculos aguantan una o dos temporadas en cartel, porque el público agota las localidades. Es el momento de grandes producciones: *Luces de bohemia*, *Equus*, *Godspell*; obras de Gala, Brecht, Valle, marcan un hito y convierten el éxito teatral en algo sin precedentes. Y hacía muy poco que habíamos asistido a los éxitos de Adolfo Marsillach, *Marat-Sade* y *Tartufo* que, como señala Fernando Fernán-Gómez, “superaron los respectivos modelos parisienses”<sup>7</sup>. Pero mientras hay obras que se mantienen en cartel en Madrid, otras muchas se encuentran de gira, a veces espectáculos de compañías formadas por primeros actores. Irene o Julia Gutiérrez Caba, Alberto Closas, Nuria Espert, y un largo etcétera, que ofrecían montajes de calidad e interés.

---

<sup>5</sup> María Asquerino, *Memorias*, Plaza Janés, Barcelona, 1987, p. 2.

<sup>6</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 2, p. 27.

<sup>7</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 2, p. 86.

Como contrapartida, comienzan a escasear las producciones televisivas; desaparecen muchos espacios míticos como los Estudio 1, otros muchos de ficción que suministraba la 2, y el cine del momento, salvo honrosas y muy escasas excepciones, era un auténtico espanto. Así, se prepara una generación de actores –en la que me encuentro yo– destinada casi por completo al teatro y que no es conocida por el gran público, generación que está llamada a sustituir, por ley natural, a la de los jóvenes actores de los años 60, que han sido popularizados por la televisión: Juan Diego, Jaime Blanch, Emilio Gutiérrez Caba, Manuel Galiana, etc., que ven así prolongada su hegemonía como jóvenes, porque el relevo de popularidad no se produce, y sí, en cambio, en el escenario. Es el momento de creación del CDN, de renovación del Teatro Español, creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, asunción del Teatro Albéniz, la consolidación de los teatros municipales o autonómicos, etc., momento que es aprovechado –ya habíamos ido preparándolo– por actores de mi promoción, dando el salto a protagonistas o grandes secundarios, constituyendo el grupo de los “desconocidos/famosos”, desconocidos por el gran público, famosos para nuestros compañeros, directores, productores y profesionales en general.

Éste es, en síntesis, el marco de los años de mi incorporación al teatro privado y oficial. Años de agitación política, reivindicaciones laborales y profesionales, años de compromiso, en los que sentíamos –curados del recelo a nuestros mayores– un gran respeto por los actores que habían marcado una impronta y un estilo en el devenir de nuestro arte.

Era un momento en el que yo me sentía con una fuerza espectacular, proveniente de mi etapa universitaria, y esa energía me hizo afrontar trabajos como el Ojos Verdes de *Severa vigilancia*, de Genet, el Polly Baker de *Un hombre es un hombre*, de Brecht, el Rampín de *La lozana andaluza*, de Delicado/López Mozo, o mi salto al teatro público con *Los baños de Argel*, *Macbeth*, *El sueño de una noche de verano*, o *La hija del aire*.

*El camino que el actor elige para llegar a ser él mismo es ser otro*”, Luis de Tavira<sup>8</sup>.

## 2. El mundo en mis manos

En cierta ocasión, José M. Morera, uno de los directores de quienes he aprendido más en mi profesión, me aseguró que yo era el actor ideal para realizar un traba-

<sup>8</sup> Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 1999, p. 81.

jo de la dirección escénica española, porque había trabajado con todos los directores. En realidad, ese “todos” significaba un “casi todos”, y con el tiempo, debido a la proliferación de escuelas, de grupos, de autodidactas y de las leyes naturales del relevo, esa afirmación se ha quedado en agua de borrajas.

Y aunque en modo alguno sería capaz de colocarme en posición de juez o árbitro de los directores con los que he trabajado, sí que me resulta más que placentero rememorar los encuentros con estos magníficos profesionales a los que en algún momento he embaucado para que me contraten.

Fue fantástico seguir de cerca a José Tamayo, aunque ya lo encontré en una época que no era la más espectacular. Con dos de los mayores artistas de este medio, José Luis Alonso y Lluís Pasqual, he vivido situaciones distintas. Con el primero, en la ocasión en que me dirigió no creo que se sintiera muy implicado, seguro que lo encontré más apasionado en circunstancias en que no dirigía la pieza pero era director del Teatro y manteníamos largas conversaciones sobre el trabajo que nos ocupaba y la historia teatral, de la que era un magnífico tesoro. A Lluís lo conocí bien y tuve ocasión de disfrutar de su extraordinario talento y de su peculiar modo de entender el teatro. Me queda la esperanza de que se produzcan más ocasiones de trabajo en común.

El rapto de locura que supone Miguel Narros no es fácil de olvidar. Toda la vida he creído en Miguel como en un artista grande. Y en este mundo de desencuentros de la profesión, me ha ocurrido con él como con Alonso o Pasqual: ha habido alguna ocasión en que no he podido trabajar con ellos, atendiendo a sus llamadas, por una u otra razón.

Manuel Canseco y Ángel García Moreno, que han hecho mucho por mí, brindándome magníficos personajes que pude –creo– aprovechar, fueron para mí directores/colaboradores. Me ayudaron en lo que me faltaba y me impulsaron en lo que yo ofrecía.

Poco puedo añadir aquí de César Oliva, por quien mi cariño y admiración me hacen ser poco objetivo. Su sentido del teatro como fiesta popular, su cuidadoso análisis del texto, y a la vez su intelectualidad, me han hecho sentirme cómodo. Y Juan Antonio Hormigón ha sido un magnífico prohombre de teatro de los que más han sabido de mí. Me conocía, me exigía y me animaba. Juan Antonio tiene un gran sentido del humor, bajo su capa de intelectual impertérrito. Yo creo que él lo sabe, pero trata de disimularlo. Antonio Malonda me enseñó a manejar el cuerpo de forma desacostumbrada para mí<sup>9</sup>. Con respecto a Paco Nieva, siempre me he referido a él

---

<sup>9</sup> “El cuerpo del actor es la superficie en que se describe el texto del drama, la palabra sólo acota los límites del acontecimiento, las ideas que suscita lo disuelven; el cuerpo es el escenario en donde el yo del actor se disocia y se precipita en el personaje: lugar de la catástrofe, volumen en incesante desmoronamiento”, Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*, p. 73.

como mi padrino. Me ha considerado como uno de sus actores talismán y me siento orgulloso por ello. Me eligió para interpretar la primera obra que dirigió, *Los baños de Argel*; luego para intervenir en una de las obras de teatro objeto de sus obsesiones y predilección, *Don Álvaro*, para regalarme con posterioridad un personaje emblemático de propia cosecha aunque inspirado en un texto clásico, *Tirante el Blanco*, y que supone el inicio de su propia compañía. Ha habido una ocasión más, en el mundo de la zarzuela, que ha entrañado para mí la oportunidad de cantar (más bien entonar una cancioncilla) con orquesta, y la promesa de futuras colaboraciones.

En sucesivas páginas tendré ocasión de hablar de otros directores, ya que el cuadro “histórico” no se ha agotado. Había pensado que lo razonable sería eludir a mis directores más recientes para no parecer chaquetero si los ensalzaba excesivamente o temer a sus represalias en caso contrario –imagino que una chispa de humor no viene mal a estas alturas del artículo–, pero sí daré un par de datos: Helena Pimenta es una directora en la que la transgresión se aúna con una dosis tan grande de “esencialidad”, como ella gusta de llamar, con un respeto tan enorme al texto, que resulta peculiar, fructífero y gratificante trabajar con ella. En otro orden, asistí a una representación de *Don Juan Tenorio*, con dirección de Eduardo Vasco, a quien conocía muy poco. Quedé absolutamente fascinado e impresionado. Todo lo que a lo largo de mi vida había pensado que debía hacerse con esa obra, estaba ahí, en el escenario, e incluso mucho más. Desde entonces, he seguido admirando su trabajo.

Sería momento de hacer referencia a la inmensa suerte que he tenido por haber disfrutado de excepcionales compañeros de reparto, de quienes he procurado recibir todas las enseñanzas posibles.

Siempre ha resultado gracioso a cuantos les he hablado de la historia de mis familias. La verdad es que ha habido un gran período de tiempo en que proliferaban funciones de ambiente familiar y parece que yo las hacía todas. Así, en muchos momentos, me han oído referirme como mis hermanos a Santiago Ramos o Jaime Blanch, mi padre a Alejandro Ulloa o Ángel Picazo –¡qué actores!–, mis hermanas a Jeannine Mestre, Ana M. Barbany, María José Goyanes, Tina Sáinz o Ana Marzoa, mis hijos a César Lucendo o David Zarzo, y esto es sólo el ejemplo de una lista exhaustiva. Lo que aún resulta más curioso es la facilidad con que se puede pasar de hijo a padre y viceversa –que es algo más complicado– a velocidades pasmosas, claro producto de que los actores, como dice María Casares, no tenemos edad<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> “Como en la vida, el actor tiene una edad en el teatro; una edad que casi nunca está de acuerdo con la de su partida de nacimiento. Pero aunque esas dos edades sólo raras veces se confunden en escena, al menos se yuxtaponen, y hace falta un ojo muy perspicaz y sobre todo muy atento para determinar dónde reencuentran juventud, vejez y madurez”, María Casares, *Residente privilegiada*, Argos Vergara, Barcelona, 1981, p. 195.

La vida ha sido pródiga conmigo –debo reconocerlo–, y desde mis comienzos he tenido la suerte de trabajar con actrices como Carmen Maura, Mercedes Sampietro o María Jesús Sirvent, sencillamente impresionantes. Recuerdo especialmente la fascinación que sentía por Ana Belén, que era de una sencillez y de un compañerismo impresionantes (si faltaba una actriz que debía hacer una escena conmigo, ella la suplía, porque además se sabía el texto, para que yo no me quedara sin réplica). Tenía una escena con ella que acababa con un pacto de sangre entre ambos. En esa escena había un gran monólogo de Ana. Yo me sentía como si lo hiciera yo, de lo que ella me hacía vivirlo.

Capítulo de mis monstruos sagrados comienza con Enma Penella, amiga, seductora y fantástica. Nunca dejé de ver entre cajas la escena del conjuro de Medea por Nuria Espert, algo grandioso. Era tan magnífica compañera que tras su gran monólogo en la escena con Jasón, se volvía de espaldas al público para que yo iniciara el mío, consciente del poder magnético que despedía, procurando así no arrebatarle el foco de atención. Pocas trabajadoras tan constantes y disciplinadas como Gemma Cuervo; me consultaba y comentaba –yo era a la sazón ayudante de dirección– hasta el día anterior al último de las representaciones, los pequeños o grandes cambios que efectuaba para mejorar su interpretación.

¡Qué gran sensibilidad la de María Asquerino, en el escenario y fuera de él! Yo creo que mucha gente tiene una idea equivocada de esta niña mujer, tan entrañable. He trabajado varias veces con Berta Riaza. De ella ya lo he dicho todo en un artículo publicado en un ejemplar de la revista de la ADE<sup>11</sup>. Desde que la conocí, es un referente constante en mi vida, y a ella le consulto cuanto hago o voy a hacer. Nunca podré olvidar los sentimientos que me inspiraba y lo fácil que me resultaba transitar las escenas que como madre e hijo –¡más familias!– vivíamos en *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller.

Es tan gratificante trabajar con Julia Trujillo, y tan divertido cuando se trata de una comedia, que te convierte en un espectador más aunque estés en escena. He disfrutado con la precisión, el espíritu de entrega y la generosidad de Enriqueta Carballeira. El caso de Ana Marzoa es algo aparte. Rara vez me he entendido tan bien con una actriz en el escenario. Con ella me han ocurrido cosas muy curiosas: a mí siempre me ha divertido, y en ocasiones acuciado, realizar pequeños cambios, a modo de improvisaciones sin asustar a los compañeros, con Ana gustaba de hacerlo con cierta frecuencia. Ella te los recogía y te los devolvía por mil. Siempre la he admirado. Ha sido impagable trabajar con una actriz tan extraordinaria como María

---

<sup>11</sup> Juan Meseguer, “A propósito de Berta”, *ADE TEATRO*, nº 84, pp. 129-130.

Jesús Sirvent y la no menos talentosa, la tremenda trabajadora que es Ana María Barbany.

Sería interminable la lista de mis buenas compañeras, pero me resultaría de un prolijo que podría convertirse en tedioso hablar de todas. Saben lo orgulloso que me siento.

En cuanto a los actores, he gozado de la infinita suerte de trabajar con actores como Ismael Merlo –¡impresionante!–, José Calvo, José María Rodero, Miguel Palenzuela, Guillermo Marín –que me contó innumerables anécdotas de la profesión–, Antonio Iranzo, Ángel Picazo, Tito Valverde, Jaime Blanch, Luis Barbero, Gabriel Llopart, toda la familia Castejón, Fernando Sansegundo, Alfredo Lucchetti, Luis Merlo o Alfredo Halcón, Saza –de una gran generosidad–, Agustín González, que fue mi padre en *Todos eran mis hijos* y nunca dejó de sorprenderme, o Pedro del Río, el primer actor de quien aprendí infinidad de cosas que aún bullen en mi cabeza porque siguen sirviéndome y que es uno de los grandes actores injustamente olvidados de este país y a quien no se ha homenajado debidamente.

Con mi admirado Fernando Fernán-Gómez sólo he tenido oportunidad de trabajar, pero guardo un recuerdo imborrable. Rodé una película –mejor diría me asomé en una película– con él. Yo interpretaba un personaje que casi no tenía diálogo pero sí una cierta presencia en la historia. En aquel rodaje, donde además estaban López Vázquez, Rafael Alonso, Alberto Closas, Ángela Molina y Concha Velasco –¡menu-do reparto!–, charlaba bastante con él. En una secuencia en la que salía del baño, se produjo algo que le invitó a improvisar –gestos, actitudes– a lo que yo supe reaccionar. Aquello quedó y yo me puse muy contento: algo me decía que aquel fabuloso actor había confiado en mí.

No quiero acabar este epígrafe sin hacer mención de tres actores ya desaparecidos. Dos de ellos, Alberto Closas y Juanjo Menéndez estaban trabajando juntos cuando los conocí. El primero me vio al tiempo en dos medios: teatro, porque trabajaba con su hijo en una comedia clásica, *No hay burlas con el amor*, y televisión, porque hice con él un capítulo de la serie *Queridos cómicos* donde incorporaba al príncipe de Gales. Juanjo me conoció en las mismas circunstancias. Y siempre que me veían me piropeaban de forma ostensible. Mi trabajo –parece ser– les encantaba. Yo no cabía de orgullo, porque a mí me parecían dos monstruos de la escena y de cualquier medio. El tercero es Rafael Alonso, otro padre mío en la ficción. Me contaba él también un sinfín de historietas de su época de juventud, ya que era un gran hombre y como actor, no conozco a nadie con mayor naturalidad para hacer sencillo lo que presuntamente es artificio y resultar tan *verdad*. Mi abrazo a estos actores, cómicos, amigos.

### 3. La vuelta al mundo en 40 años

Leyendo un pasaje de *La puerta abierta*, de Peter Brook, sentí una tremenda turbación porque me parecía que esas líneas tenían que ver conmigo o al menos se referían a algo que yo había experimentado. En ese texto trata del trabajo con máscaras, para el que se solicita la colaboración de un actor balinés, Tapa Sudana. Este actor explica a la compañía cómo actuar con la máscara, pero los actores, con el máximo respeto, se sienten con temor a quedar ridículos con ese código gestual... “Para los balineses lo que realmente importa es el momento en que uno se coloca la máscara. Cogemos la máscara y la miramos durante mucho rato, hasta que sentimos el rostro tan intensamente que empezamos a respirar con él. Sólo cuando llegamos a ese punto nos la ponemos”<sup>12</sup>. La turbación provenía de que yo había vivido esa experiencia que, por cierto, había resultado absolutamente vivificante, pletórica, tal como lo leo en las páginas de Peter Brook, y según las indicaciones –ya que no puedo decir bajo las órdenes, porque se trataba de la persona más exquisitamente prudente, discreta y respetuosa que pueda concebirse– de Tapa Sudana. Con Tapa habíamos trabajado en el *Edipo rey* que con dirección de Stavros Doufexis había llevado a cabo la compañía de José Luis Gómez, y a todos nos abrió la mente a nuevas formas de experimentación.

Tapa nos enseñó la sencillez del trabajo en común, la fe en nuestro cuerpo y el amor a lo que nos rodea en escena: actores, objetos, tierra, trajes, máscaras... Conceptos que provienen del mundo oriental, y que me hicieron recordar los poemas de Li-Po, los cursos de tai-chi que había realizado al llegar a Madrid, y mi intento de acercamiento a otra forma de teatro y danza, el Kathakali, del que también habla Brook en su obra como teatro búsqueda de la belleza que nos acerca a lo sagrado. “La atención que se presta al maquillaje y a la perfección del más diminuto accesorio lo es todo, por razones que van más allá del puro esteticismo. Es como si a través de la pureza de los detalles, uno intentara acercarse a lo sagrado. Todo en el decorado, la música y los trajes está hecho para reflejar otro nivel de la existencia. El más mínimo gesto está estudiado para eliminar de él lo banal y lo vulgar”<sup>13</sup>. A Peter Brook lo conocí en Madrid con motivo de las representaciones del *Mahabharata*, y lo encontré de una sencillez apabullante. Y entendí que en él no podían darse esas circunstancias de vulgaridad. Recordaba como ejemplo de la

---

<sup>12</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 62.

<sup>13</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 63.

genialidad de su autor que en una representación de *Ubú Rey* que presencié en el Festival Internacional de Caracas, como se trataba de un espacio abierto (la representación tenía lugar en una especie de inmenso garaje, sótano o algo similar), en un momento en que los actores necesitaban el auxilio de una puerta –la puerta de la casa de Ubú– recurrieron a tres ladrillos, que colocados a modo de dolmen –dos en sentido vertical sobre el suelo y el tercero en sentido horizontal sobre los otros– obligaba a los actores a apoyar la cabeza en el suelo para ver quien llamaba, y levantando el ladrillo superior a pasar cuidadosamente por el espacio que quedaba entre los dos ladrillos. Esta curiosa y estudiada simplicidad no sólo nos complacía, haciéndonos más listos y nos divertía haciéndonos más dichosos, sino que nos hacía reflexionar sobre la magia y la pureza del teatro, llevándonos al coro de *Enrique V*, de Shakespeare. Afortunadamente este tipo de hallazgos se producen hoy día en nuestros escenarios de la mano de directores como Luis Pasqual, Ernesto Caballero Helena Pimenta o Eduardo Vasco –que yo haya visto al menos–.

El hecho de que unas líneas leídas en un libro me lleven a Bali, a la India y de allí a Venezuela me hace reflexionar que el mundo es algo más pequeño para las gentes que vivimos el teatro y que somos por ello seres muy privilegiados. Y no sólo a la hora de valorar nuestra profesión, ambulante, bohemia y viajera, sino también nuestro oficio, porque gracias a la primera hemos tenido la oportunidad de conocer, debatir e incluso rebatir a los hombres y mujeres que han escrito para nosotros –y pido excusas por el pecado de vanidad para mí y los de mi gremio–. En este sentido, no podría olvidar las ocasiones en que el texto ha surgido de la colaboración entre las gentes que lo iban a representar las que lo iban a escribir como fue el caso de *El Fernando* que escribieron ocho autores, entre ellos Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero o Luis Riaza. Con Jerónimo en particular he tenido bastantes ocasiones de intercambiar impresiones y aunar criterios, así en los casos de *La lozana andaluza*, *El testamento* o su magnífica *Eloídes*. Y no ha sido menos curioso leer *El caraqueño* en la propia casa del autor, José Martín Recuerda, cuando buscaba un espacio en Salamanca adecuado para la representación de *El Fernando*. López Somoza asistió a todos los ensayos de su *Miguel Will*, con una discreción ejemplar, eso sí –nada que ver con lo oído por ejemplo en el caso de Carlos Llopis, o más de un autor celoso guardador de su tesoro literario–, lo que no obstaba para que fuera constantemente asediado por los cómicos. Porque en definitiva se trata de un trabajo de confrontación, de espejo en el otro, sea un actor en escena, un autor con quien dialogar, o unos escritos clarificadores. Y claro está que si nos enriquecemos con nuestro trabajo cotidiano, también lo hacemos cuando conocemos otras culturas o el intercambio trasciende lo conocido. En este sentido, he vivido páginas impagables, o al menos curiosas, como la charla mantenida con el poeta

Nicolás Guillén en La Habana, o la comida compartida con el torero Cagancho en Méjico D.F. Allí también tuve ocasión de visitar en su espléndida mansión –aún no sé bien por qué– a un tataranieto de Benito Juárez, y a su mamá, la bisnieta del libertador. Él se llamaba Delfín Sánchez Juárez, y me regaló un disco de corridos mejicanos cantados por él que aún conservo. No podía sostenerme en pie de puro nervio cuando me encontré cara a cara con Arthur Miller. Fue en Madrid, con motivo de la presentación de su última novela, y fui invitado al acto junto a mis compañeros de reparto. Al final terminó hablando conmigo, no sé si porque entendía mi escaso inglés, si le interesaba lo que decía o si porque era el único que no le perseguía con la cámara fotos para tener un recuerdo del momento. Fue fantástico en suma recorrer los consulados de Marruecos, y estudiar a las gentes de ese país –un día habría de hacer *Amar después de la muerte*, de Calderón–, como así mismo recorrer media América, en distintas ocasiones pero siempre por trabajo. Venezuela, República Dominicana, Costa Rica, Guatemala, buena parte de Méjico, Cuba, Chile, Perú, Argentina. Alguno de estos viajes lo he prolongado por espacio de seis meses. Y en él tuve la sensación de vivir en otro mundo. Tal vez el país que más me costó dejar fue Cuba. Había hecho muchísimas amistades y, como dato curioso, recuerdo que José Revuelta, que ansiaba venir a España, me entregó en el aeropuerto unas preciosas gafas antiguas con un papel de su nueva graduación con el encargo de que las llevara a una óptica madrileña y las revisasen para devolvérselas cuando él fuera, y también una foto de su hermana Raquel –entonces ministra de Cultura–. No pude devolverle las gafas, porque aun cuando vino a Madrid, al cabo del tiempo, no tuve ocasión de verlo. La foto todavía la conservo. La vuelta al mundo ha continuado antes o después por Europa. Recorrí parte de Portugal con Rosa Vicente y J. A. Hormigón. ¡Qué espectáculo ver pasearse a Giorgio Strehler por el nuevo Piccolo de Milán gritando por la grandeza de su recién acabada obra cuando íbamos a inaugurarla con *El público*, de García Lorca! ¡Qué impresionante haber trabajado en París, Estambul, Casablanca o Rabat! ¡Y qué maravilloso haber recorrido varias veces toda España!

Esto añade a nuestra vida un bagaje que va comportando nuestra personalidad, nuestro yo actor y nuestro ser espiritual, algo como lo que aprendimos con Tapa, recorrer nuestro mundo hacia el interior y por medio del ritual llegar a lo sacro. Claro que también me propinó una hernia inguinal, que paseé asimismo por medio mundo, pero estos son gajes del oficio, que diría el poeta. La crítica decía que aquel *Edipo Rey* parecía hecho por gimnastas, y algún precio había que pagar. Parece que buena parte de los actores de la *Yerma* de Víctor García sufrieron de esta dolencia.

#### 4. Volver a empezar

Ya sé que no existe el menor atisbo de originalidad en este título. Soy consciente de que voy a hablar de algo recurrente, pero no por ello falto de autenticidad. De cualquier forma, espero que se produzca cualquier información novedosa o cierto enfoque diferente en mis apreciaciones.

Tan poco original es este título que incluso coincide con el de uno de los capítulos de la obra de Fernán-Gómez<sup>14</sup>. Y a ello se refieren en muchos lugares todos los cómicos que han escrito sus memorias, y reflexionan sobre alguna situación que les cuesta trabajo entender. Así, el bonito pasaje de María Asquerino que titula “El éxito en este país”, y al que en algún momento he hecho referencia<sup>15</sup>.

En cierta ocasión, cuando se celebraba el centenario de la muerte de Calderón, comenté exultante que me habían llamado para trabajar en sus obras los directores más importantes y de más talento del país, Pasqual, Gómez y José L. Alonso, de forma que me veía en el penoso deber de elegir, ya que no eran compatibles. Decidiría –me decía– el personaje. Nuria Espert, que era mi interlocutora, me dijo: “Cuando acabes, no te llamará nadie”. Pensé que bromeaba. Sentía que era –y lo era realmente– el actor de moda, y como además, me consideraba buena persona y chico dócil, no podían ocurrirme desgracias de ese tipo... Pues bien, vaticinio cumplido. Y a partir de ahí, comencé a comprender que sería algo habitual, a lo que debería acostumbrarme. Cobraban sentido las palabras de Fernán-Gómez: “Nosotros los actores, como los pintores, los músicos, luchamos durante años y años, esperamos, aprendemos, realizamos trabajos secundarios que se nos antojan insuficientes, hasta que un día a los más afortunados les –o nos– llega el éxito. Otros lo siguen esperando durante toda su vida. Lo singular de la situación de los actores afortunados en España es que después de alcanzado lo que en apariencia es el éxito, nos vemos obligados a seguir esperándolo”<sup>16</sup>.

La sensación de que has tocado fondo, no interesas para nada y debes comenzar de nuevo si pretendes que te vuelvan a llamar para el trabajo, me ha asaltado en infinidad de ocasiones. Y las he solucionado –a veces sólo las he intentado solucionar– de diversas maneras. En una de ellas, me dediqué a iniciar los estudios de una nueva carrera universitaria; y en las otras ocasiones, me apuntaba a cursos de interpretación, danza, u otras actividades como el deporte (aunque esto último lo he adopta-

---

<sup>14</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 2, 3ª parte, capítulo VI, p. 97.

<sup>15</sup> María Asquerino, *Memorias*, p. 21.

<sup>16</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 1, p. 88.

do para siempre y es uno de mis mayores vicios). Así que aparecen como producto de estas crisis y a veces sin que ellas aparezcan, sino consciente de su absoluta necesidad como formación, los cursos de tai-chí, danza contemporánea, claqué, equitación, esgrima, tenis, gimnasia y un largo capítulo de deporte y cursos de análisis narrativo o interpretación (John Strasberg, Dominic de Fazzio, David Perry, etc.). Esto no es algo extraordinario en mi profesión, al menos en el momento actual. Pero hace treinta o cuarenta años sí que resultaba extraño e infrecuente.

Pero sería superficial pensar que la necesidad de volver a empezar se quedaba en las fórmulas que sirvieran para ser contratados de nuevo. Como ya parece constatar-se de lo expuesto, ese “reciclaje” era absolutamente necesario para renovarse en cuerpo y alma y estar listo para recorrer de nuevo un camino que no es infinito. Tiene una duración relativamente corta. En reiteradas ocasiones nos comenta P. Brook que las ideas duran un tiempo limitado. Él nos habla de un concepto hindú, *sphota*, que viene a significar algo así como “encarnación”. Se trata de una especie de impronta, de explosión, que dura un tiempo limitado y varía según la idea. Él lo plantea para una idea teatral completa, pero estimo que puede aplicarse a cualquier esfera de la interpretación<sup>17</sup>. Cada actor, supongo, tiene su especie de catecismo en el que cree, y si es así, le funciona. Para mí ese catecismo ha sido el de *empezar desde cero*. Y esa máxima he intentado llevarla casi a rajatabla. Se trataría así en la interpretación de una especie de juego en el que uno sale al escenario sabiendo lo que tiene que hacer pero no sabiendo cómo. Siempre sería lo mismo, pero nuevo.

Estoy convencido de que, al ser un código personal, no es fácil que sea entendido por los demás, pero es la fórmula en la que yo concibo la frescura de la interpretación. A veces se traduce en un estímulo diferente para la escena, otras en una parte concreta de la misma, como un aspecto del carácter que deba trabajar en el personaje, un referente distinto para poder atacar la escena en la plenitud de su emoción. Recuerdo a este respecto algo que trabajaba en una escena de *Perdidos en Yonkers*. En esa función yo era viudo, y en una larga escena que tenía con mi madre en presencia de mis hijos y de mi hermana, donde debía emocionarme, trataba de recordar cada día un retazo de una posible conversación con mi mujer anterior a su muerte y la reproducía en mi imaginación. No pretendo con esto retratarme como un actor de método, aunque estas categorías son en general bastante tontas. Todos somos actores de método en cuanto utilizamos lo que esté a nuestro alcance para encontrar la *verdad*. La verdad del actor, que en este caso es la verdad de la escena y la verdad de la obra, la verdad del teatro.

---

<sup>17</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 64.

Lo anteriormente relatado sólo es válido como vía de ejemplo. Otras veces buscaría un cambio de actitud, y, muchas, muchas otras un cambio en el modo de decir las palabras. En definitiva, este aspecto de empezar desde cero supone salir al escenario a vivir (no a sentir), para ser sorprendido.

Pero existe un tercer aspecto de este recomenzar en nuestro trabajo que no tiene una vertiente tan amable. Se trata de una auténtica renovación de nuestro modo de ver la actuación cuando vemos que nos quedamos atrás. Y es que, en efecto, existen ocasiones en que nos vamos quedando sin armas para acometer nuestro quehacer. Si se me permite el símil, debemos de vez en cuando cargar nuestras “pilas” para seguir en la brecha.

Tal vez sea algo imperceptible, pero los tiempos cambian y con ellos nuestra manera de enfocar cualquier orden de la vida, entre ellos la interpretación. Mi amiga Berta Riaza siempre me aseveraba que la distinción entre actores antiguos y modernos era falsa: “Ahora y antes –me decía– han existido siempre buenos y malos actores”. Pero aunque ella tenga toda la razón del mundo, es éste un código en el que nos entendemos y nos sirve de vara de medir para designar una buena serie de defectos casi inherentes a la actuación: el engolamiento, la recitación enfática, el alentar la voz, la ausencia de sentimientos o el exceso de los mismos... Ya Azorín, en una serie de artículos publicados en prensa y que posteriormente engloba en un libro titulado *Ante las candilejas*, arremete contra Gaston Baty en un artículo que titula “Contra el teatro *literario*”, y aunque en otros pasajes asegura que el teatro es acción, en éste se equivoca defendiendo lo que considera como una simbiosis (teatro y literatura)<sup>18</sup>. Pero conocemos los peligros de ser excesivamente literarios, en suma, de “entonarnos” en nuestra interpretación. Esto no significa que no tengamos en cuenta la literatura o que no seamos conscientes del estilo que deba imprimirse a cada texto.

Este apartado se refiere a adaptarse a las formas de lenguaje que se observan en la calle –la “norma”–. Hace unas semanas paseaba con el ayudante de dirección de mi actual compañía, con el que iba charlando – cómo no– de teatro. Surgió el nombre de un actor en nuestra conversación y yo lo ponderaba hablando de sus pasadas excelencias y comparándolo conmigo. Mi interlocutor me objetó: “Pero tú has evolucionado, Juan”. Mágicas palabras, *conditio sine qua non* para permanecer en este oficio con garantías de continuidad. Otro amén es el cine. Allí los méritos se te reconocen por tu trabajo en ese medio y en cierto modo es algo natural.

---

<sup>18</sup> Azorín, *Ante las candilejas*, Librería General, Zaragoza, 1947, p. 195.

A vista de cómico (De cómo he vivido y sentido la profesión y el oficio de actor...)

Creo que no es preciso aclarar más el contenido de estas últimas digresiones. La valoración del “nuevo” lenguaje de cada época está en el ánimo de cada quien y no es nada difícil apartar de este criterio a aquellos actores a los que nunca se entiende, a los que hablan con una patata en la boca y a los que son poseedores de un único personaje. Concluiré con un bonito aforismo de Luis de Tavira que viene muy a propósito.

*Sólo hay dos tipos de actor: los actores en formación y los actores en deformación*<sup>19</sup>.

## 5. La vida alrededor

Para este apartado, que corresponde en gran medida a la pregunta que se me ha formulado para que abra las páginas de estas notas –¡por fin!– me he permitido el realizar una encuesta entre aquellos de mis compañeros que pertenecen a generaciones anteriores y que me podían iluminar sobre puntos de vista diferentes de los míos y de los actores de mi entorno generacional.

Reconozco que esa encuesta encerraba una clave que, de forma tendenciosa, no había sido desvelada por mí porque prefería ser sorprendido por la espontaneidad de mis compañeros. La referida consulta ha sido practicada a actores de varias edades, que fundamentalmente ocupa la generación de los que ya llevan unos años en la profesión, aunque son jóvenes, y la de los actores que están en los albores del oficio, algo más jóvenes que los anteriores, si bien la diferencia no radica en la edad sino en la experiencia acumulada o la falta de ella.

La primera de las preguntas atacaba un concepto tan general –¿Qué esperas del teatro? –, que lógicamente ha sido contestada de forma ambigua, e incluso un tanto romántica, no haciéndolo personal sino hablando del teatro en líneas generales, de lo que debiera ser, de lo que puede aportar, etc. Por ello me ha parecido divertido alguna respuesta que indica un “do ut des”, más que interesante. Aún así, me parece magnífico constatar que la base vocacional, de fascinación y amor por el teatro sigue viva.

En cuanto al acceso, ya es otro cantar, y ahí yo tengo también que intervenir, porque no son tan difíciles de percibir las vías y dificultades. De hecho, hay que reco-

---

<sup>19</sup> Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*, p. 91.

nocer que la proliferación de nuevos actores es abrumadora. En una ocasión en que José Tamayo había realizado un viaje a Nueva York, vino entusiasmado porque, según decía, “había 8.000 actores para cada personaje”. Pues esta situación ha llegado en mayor o menor medida a nuestro país. El actor se prepara más para el casting que para el trabajo en sí. Y existe otra forma de realización: como contesta Mariano de Paco Serrano en entrevista concedida a la Revista de la ADE, con ocasión de la entrega de los premios de la misma en su edición de 2005: reunirte con un grupo de actores, pedir un crédito, conseguir una sala y esperar amortizar el espectáculo, con la promesa del premio de que vean tu trabajo y puedan acogerte en el seno de los profesionales más o menos consagrados<sup>20</sup>. Curiosamente, algunos de los actores y actrices de la generación intermedia no ven tanto problema en el acceso como en la continuidad. Piensan que es más difícil permanecer en la profesión que llegar a ella. De todas formas, yo ya había anticipado al principio de este artículo que también se puede ser estrella de la noche a la mañana, por una serie de televisión o una película. Pero no nos engañemos: algo debe haber en ese actor. No se triunfa sin tener carisma, o talento o belleza o cualquier otra cualidad.

En lo que respecta a la posible aportación, personal o generacional, a un “nuevo” teatro, se dan soluciones dispares: desde el conocimiento de nuevas culturas, hasta la aportación de un nuevo actor que aúna en sí dos modos de ver y sentir el teatro, el actor técnico y el emocional, hasta quien no ve diferencias con otras generaciones.

En definitiva, hay algo que separa ostensiblemente al actor de hoy de los actores de pasadas décadas. Hoy se llega al teatro con escasa o nula preparación. Me refiero sobre todo a preparación escénica. Como he contado en estas páginas, la preparación de un actor en las tablas hace 30 ó 40 años era fantástica. Yo había hecho de todo. En estos momentos tienen que fiar de la bondad de su profesor: de él, casi exclusivamente, depende su formación y preparación, y eso es un riesgo. Recuerdo a este respecto que, tomando un café con una actriz, trágicamente desaparecida, me dijo que a mí ya me “habían perdonado”. Naturalmente le objeté que no sabía ni quiénes ni por qué. Me contó entonces que cuando uno irrumpe de golpe es mirado con recelo, al cabo del tiempo, si estrena otras funciones y demuestra merecerlo, entra a formar parte de la “familia”.

Palabras como *compromiso* o *transgresión* es lógico que no entren en el vocabulario habitual de nuestros jóvenes actores, a pesar de que el último de los términos citados corresponde a una realidad con la que conviven cotidianamente. *Tradición* y

---

<sup>20</sup> ADE TEATRO, nº 109, p. 19.

*convención* son términos que encierran cierto recelo para ellos, aunque el último es casi siempre entendido en su acepción de acuerdo (entre actor y público). En cuanto al de *respeto*, prefiero trasladarlo al siguiente capítulo.

## 6. Los “x” pecados capitales

### *La preparación*

Ya me he referido a ella en el apartado anterior, pero me gustaría volver a consignar la falta de experiencia en nuestras últimas generaciones de actores. La diferencia es abismal si se considera el teatro de repertorio, con 15, 20 o más obras en una gira o el estreno de una función como mucho al año. Claro que la intensidad del trabajo no es la misma en uno u otro caso. Y de hecho aparecen actores preparadísimos, pero sirve más este tipo de enseñanza para otros medios que no son el teatro. De hecho, hay grandísimos actores de cine que no se atreven a salir a un escenario.

### *El éxito*

A mí me parece que el éxito es el enemigo público número uno del actor. No me refiero, por supuesto, a su consecución, sino a su búsqueda de forma desesperada. Yo he tenido charlas con jóvenes actores en las que únicamente se han interesado por saber –en cuanto conocían el dato de que yo era amigo de Antonio Banderas y había trabajado con él– qué hacía, cómo trabajaba, qué había hecho para triunfar, etc. ¡Qué chasco para muchos oír decir que nada especial, ser ambicioso, eso sí, como todos debemos serlo, pidió y buscó trabajo como todos, pero no extorsionó, ni se vendió, ni pisoteó, ni nada por el estilo! Aunque es cierto que existen preparadores del éxito. Tal vez, ésta no sea ya –como hemos creído siempre– una carrera de corredores de fondo. Pero yo les aseguro que a la larga, sí lo es, por muy rápido que sea el ascenso en los primeros peldaños. Y casi me cuesta trabajo referirme –por pereza– al fenómeno de los “nuevos famosos” que irrumpen incluso en el teatro, provenientes de su éxito en programas de televisión, no exactamente propios de actor, sino de comunicación o del “famoseo”.

### *El respeto*

En la encuesta, todos los actores se refieren a este concepto de forma especialmente cariñosa y al tiempo, tajante. Nunca creen pasarlo por alto y lo consideran base de su trabajo. Yo no sé hasta qué punto se ha sido absolutamente sincero en esta cuestión, y no es que dude de mis encuestados, sino que me consta que existen cursos de interpretación (sobre todo frente a cámara) encaminados a “atraer” el foco de

atención. Antes estas cosas tenían un tipo de calificativos verdaderamente horribles, pero ahora parece que gozan de un cierto predicamento. Y también he podido comprobar que a los actores se les enseña a trabajar completamente solos, no aislados del compañero, sino contando con él para hacer “su” escena, no la escena de ambos, no la escena que pide la obra.

Alec Guinness comenta que cuando trabajó con Ralph Richardson –nada menos– le obligó a no acercarse a menos de tres metros de él para así pasearse a sus anchas por el escenario<sup>21</sup>. Yo trabajé con un actor mejicano, Ignacio López Tarso, en *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, que creo que no debió conocer a ninguno de sus compañeros de reparto porque, le hablara quien le hablara, él miraba hacia el frente. Afortunadamente, este tipo de cosas no se suelen producir.

### *El estilo*

Maria Luisa Merlo, que me proponía en cierto momento crear una escuela de interpretación con otros compañeros, tenía bien claro que una de las asignaturas a impartir sería la de estilo. Me aseguraba que era algo que se había perdido por completo, el que un actor sepa cuál es el estilo de la obra que debe interpretar y por lo tanto cuál debe ser la clave o el registro para actuar en ella. Le di la razón y sigo pensándolo. No es ya que un actor sepa diferenciar entre comedia o drama, porque en definitiva, es una cuestión de matiz, ya que siempre ha de hacerse con verdad, y no en broma o payaseando como vemos en multitud de ocasiones, sobre todo en televisión, sino hilar más fino y saber cuándo se está en farsa o en alta comedia, cuándo es un drama romántico o épico. ¡Ahí sí que sabían nuestros mayores!

### *El verso*

Peter Brook decía: “El verso debe sonar natural, pero eso no significa que hay de ser coloquial ni vulgar. Para hallar el medio de conseguirlo, uno debe tener muy claro por qué existe el verso y qué función absolutamente necesaria ha de cumplir. De hecho, Shakespeare, como hombre práctico, se vio obligado a utilizar el verso para sugerir a un tiempo los movimientos psicológicos, psíquicos y espirituales más recónditos de sus personajes sin perder su realidad prosaica. Difícilmente podría aumentarse aún más la comprensión”<sup>22</sup>. Fernán-Gómez escribe unas páginas muy divertidas sobre las diversas indicaciones que “sufrió” para aprender a decir el verso<sup>23</sup>. José Luis Alonso me ponderaba la justeza de mi recitado en *Macbeth*. Pienso

---

<sup>21</sup> Alec Guinness, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 40.

<sup>22</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 20.

<sup>23</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 1, p. 146.

que antes lo decía con más frescura, al menos con más desvergüenza, pero con el tiempo te creas más miedos, más inseguridades. No debería decir éstas cosas perteneciendo a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pero es lo que da en fin, el no parar de trabajar en este fabuloso aspecto. Al final, me encuentro en una posición muy cercana a la de Vicente Fuentes y a la norma de la compañía, en que el verso, sin olvidar la preceptiva, no debe parecer un recitado enfático, sino acercarse lo más posible a su comprensión, a su comunicación. Pero ¡ay! sigue siendo una asignatura pendiente en la generalidad de nuestro teatro.

### *El método tamizado*

Vaya por delante que siento un profundo respeto por todos los actores y escuelas que utilizan lo que llamamos método, y que básicamente reside en la transmisión del método de interpretación de Stanislavski, y que siento un profundo respeto por todos los actores que buscan la verdad en el escenario. En ambas categorías, que son la misma, creo encontrarme yo mismo. Tan sólo siento cierta prevención ante cierto tipo de pseudos- profesores que practican el método de Stanislavski, pasado por Nueva York, pasado por Argentina, y repasado por Chueca y Lavapiés. A veces emborrachan de “teoría” a jóvenes actores, pero esto necesitaría un análisis más riguroso y extenso del que permiten estas notas.

### *La prepotencia*

No hay cosa que más me moleste que esa extraña cualidad y la detecto en cuanto observo que un actor o actriz “nos conceden el honor de salir ese día al escenario”. Por supuesto que la prepotencia se manifiesta en todos los órdenes del quehacer actoral: los ensayos, la relación con los compañeros, las entrevistas, las representaciones... Como decía un amigo, en esta profesión hay que proclamar que “a humildad no hay quien nos gane”.

Para concluir este apartado, lo ilustraría –cómo no– con una cita de Fernán-Gómez que me parece precioso acerca del comentario de una niña ante el recitado del actor en una academia: “No lo has hecho nada mal, sabes recitar; pero te lo has tomado demasiado en serio” y continúa Fernán-Gómez: “ Desde entonces, muchas veces, en mi trabajo profesional de actor de cine o de teatro, cuando he estado a punto de tomármelo demasiado en serio, me ha sido de bastante utilidad recordar la opinión de aquella muchacha”<sup>24</sup>. Pues bien, a esto me he querido referir cuando hablaba de cambios en el lenguaje al empezar desde cero, a la forma de decir el

---

<sup>24</sup> Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, vol. 1, p. 152.

verso, al empaque, engolamiento y solemnidad de otras veces, al respeto de uno mismo y a los demás y a la prepotencia en escena. La sencillez es la virtud que debe presidir nuestros pensamientos, tal vez para que no parezcamos sencillos.

## 7. Las mil y una veces

Es posible que a estas horas se entienda que aunque me haya equivocado mucho, también he disfrutado una barbaridad en esta profesión y con este oficio. Puede ser que no siempre haya sabido elegir, pero también ha ocurrido que no he podido elegir. Estuve a punto de incluir un epígrafe que hubiera titulado “Ser o no comer”, pero no me parecía respetuoso, sobre todo por si me daba por dar nombres, y no precisamente los del teatro más rabiosamente comercial, como algunos pensarían, sino los de otros más invisibles. Precisamente en lo que atañe al capítulo comercial, tengo que confesar mi debilidad y respeto por el teatro de Juan José Alonso Millán, que me ha demostrado siempre respeto y predilección. En otro orden de cosas, todo está más o menos donde debiera estar. No llego a alcanzar si actualmente me encuentro en una profesión mejor o peor de aquella a la que me entregué en cuerpo y alma allá por los años sesenta o setenta. No sé si con las dificultades de hoy en día hubiera tenido fuerzas para abirme camino, pero si me hubieran prometido la mitad de lo que he vivido en ella, me hubiera hecho de “este oficio” una y mil veces.

Madrid, abril de 2006

## Bibliografía utilizada

- ADE TEATRO, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.  
Asquerino, María, *Memorias*, Plaza Janés, Barcelona, 1987.  
Azorín, *Ante las candilejas*, Librería General, Zaragoza, 1947.  
Brook, Peter, *La puerta abierta*, Alba, Madrid, 1993.  
Brook, Peter, *Hilos de tiempo*, Siruela, Madrid, 2000.  
Casares, María, *Residente privilegiada*, Argos Vergara, Barcelona, 1981.  
Desuché, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos Tau, Barcelona, 1968.  
Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, 1990.  
Guinness, Alec, *Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.  
Hethmon, Robert H., *El método del Actor's Studio*, Madrid, 1981.  
Meyerhold, V. E., *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid, 1975.

A vista de cómico (De cómo he vivido y sentido la profesión y el oficio de actor...)

Oliva, César, *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Cátedra, Madrid, 2004.

Oliva, César/Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1990.

Rodrigo, Antonina, *Margarita Xirgu y su teatro*, Editorial Planeta, Barcelona, 1974.

Román, Manuel, *Los cómicos*, Royal Books, Barcelona, 1974.

Tavira, Luis de, *El espectáculo invisible*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1999.

Torres Monreal, Francisco, *Jean Prévert, Teatro de denuncia y documento*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia, 1978.