EL PATIO DE MI CASA
MESAS REDONDAS DE TEATRO/EXPRES

LA REPLICA DE LOS ACTORES

Teatro/eXprés, en su nueva etapa, quiere hacerse eco de los problemas concretos que aquejan al teatro y, en particular, al nuestro. Por ello, hemos convocado hoy, dándoles la prioridad que merecen, a quienes asumen la última etapa del proceso de producción teatral, a los asalariados del arte dramático. Cinco actrices y actores jóvenes —Joaquim Cardona, Rosa-María Cerdá, Josep Ruiz Lifante, Carmen Sansa y Josep Torrents, todos del censo de Barcelona— que exponen, con la obligada brevedad de este espacio, la especial coyuntura que atraviesa, aquí, su profesión.

La conversación que reproducimos a continuación es suficientemente elocuente. Lo que, en principio, había de ser un debate, lo que hubiese podido ser el enfrentamiento de cinco individualidades, de cinco protagonistas, se ha convertido, en un significativo monólogo a cinco voces, tan lúcido y apasionado como un coro de tragedia. La tragedia, si se me permite usar este término hoy melodramático, de unos profesionales que no pueden trabajar con regularidad, o no pueden hacerlo —muchas veces— en las condiciones que exige el ejercicio digno de esta actividad no exenta de prestigio y, sin embargo, casi totalmente desamparada.

Hay que señalar, tan sólo, que estos cinco actores no pertenecen a la élite económica (que no corresponde siempre a la capacidad profesional) de un sector que, en nuestro país, trata generosamente a unos pocos —las primeras figuras ganan sueldos superiores a las 100.000 pesetas mensuales— y, a los más, con una insospechada dureza. Son, simplemente, actores eficientes —el lector los conoce— y responsables, que representan, sin duda alguna, al verdadero cuerpo de la profesión.

Para iniciar la conversación, se pidió a los participantes que caracterizasen, desde el punto de vista del actor, la pasada temporada teatral. De este tema, se pasó, de forma espontánea, a los problemas laborales y artísticos, al futuro de la profesión. He aquí, pues, el diálogo.

CERDA: Para los actores, la temporada 1972-73 ha sido muy mala. Yo, por ejemplo, sólo he trabajado en un espectáculo, el de La Trinca, que era un proyecto ya antiguo. Pero durante el año no se me ha hecho ninguna oferta. Creo que mi caso es similar al de otros compañeros. Puede decirse que muchos han sobrevivido gracias a las sustituciones de los actores de Madrid que trabajaban aquí y caían enfermos.

TORRENTS: Sí, la temporada se ha caracterizado por una invasión masiva de compañías madrileñas, muy superior a la de otros años, que ha provocado un paro enorme entre los actores del censo barcelonés. Este es un problema muy grave, gravísimo, y es de prever que en el próximo año se acentúe. A los empresarios les resulta más cómodo contratar espectáculos de Madrid. Me consta, por ejemplo, que actualmente hay siete empresarios barceloneses que están programando en Madrid sus espectáculos de la próxima temporada.

CARDONA: No es ya el problema del teatro catalán, sino el del teatro en Barcelona.

RUIZ: En efecto, sólo tres teatros —el Capsa, el Don Juan y el Nacional— han llamado regularmente a los actores de Barcelona. Si bien estos teatros, a excepción del primero, cuyo empresario es también actor, han recurrido, para los primeros papeles, a actores de fuera, el 80 % de los papeles «medios» los han dado a actores barceloneses, los de la plantilla más usual. Finalmente, para los trabajos de poca importancia, se ha recurrido a un elevado número de principiantes, muchos de los cuales, seguramente, no poseen el debido carnet. Este hecho, que parece normal, tiene, en la situación actual, repercusiones negativas para el conjunto de la profesión: debido a las escasas oportunidades de trabajo, estos actores suelen aceptar, no ya el salario mínimo —490 pesetas diarias— sino, a veces, un salario todavía inferior, e impiden toda acción conjunta de los actores profesionales.

CERDA: Un actor verdaderamente profesional no acepta, por lo general, estas condiciones, salvo casos de total falta de responsabilidad: Por eso se produce la paradójica situación de que, a medida que te vas profesionalizando, que vas siendo más consciente de tu situación, encuentres mayores dificultades para trabajar. Los empresarios piensan que les vas a crear problemas.

SANSA: Crear «problemas» quiere decir reclamar lo que legalmente te corresponde.

RUIZ: Para el empresario, un buen actor es aquel que acepta el salario mínimo, que no exige el pago de los ensayos...

Los empresarios y el intrusismo

SANSA: Habría que decir puesto que te refieres a los ensayos, que la de Oliveda-Bescompte y la de Ventura Pons han sido las primeras compañías privadas que, con ocasión de la temporada en el Griego, han pagado los ensayos. Durante más de un año, los empresarios han ignorado impunemente la obligatoriedad de este pago.

RUIZ: El empresario debería respetar, al menos, lo aprobado legalmente. Y quienes exigen este respeto, no deberían ser marginados, tal como ocurre ahora. Nosotros, los actores, cumplimos nuestras obligaciones, a veces hasta límites absurdos. Un ensayo general puede durar hasta cuarenta horas. Mientras que, más allá de las ocho, los músicos, los regidores y los maquinistas las cobran como extras, nosotros las trabajamos gratuitamente. Pues bien, que los empresarios cumplan sus obligaciones. No pedimos ya que subsanen, por propia iniciativa, las muchas anomalías que contiene la ordenanza laboral vigente, sino que cumplan lo prescrito. O que alguien les obligue a hacerlo. Muchas veces, el actor desconoce sus derechos porque nadie le ayuda a conocerlos.

CARDONA: Hay muchos actores que no viven del teatro, que sólo actúan ocasionalmente: Y estos no quieren complicaciones, y se callan.

CERDA: La nuestra, es la profesión con más intrusismo.

TORRENTS: Es lógico. Al nivel de exigencia en que nos movemos aquí, es más cómodo y agradecido subir a un escenario que escribir a máquina. Muchos abandonarían la escena si trabajar en ella fuese tan difícil como manejar un pico y una pala. Yo conozco a muchos actores tartamudos, a muchos directores tartamudos mentales. No hay ninguna selección de calidad.

CERDA: Si yo voy al Liceo a bailar el Lago de los Cisnes, me despedirán al cabo de diez minutos, por fuertes que sean mis recomendaciones. En el teatro, en cambio, una persona tan poco dotada como yo para el ballet puede hacer carrera.

TORRENTS: Estos falsos profesionales nos harían un gran favor abandonando el teatro.

RUIZ: Sí, porque este tipo de problemas sólo pueden resolverse colectivamente: quienes lo intentan individualmente quedan marginados. Y esta acción conjunta sólo la pueden emprender los verdaderos profesionales, los que viven del teatro.

TORRENTS: Por otra parte, contratar a profesionales malos, ofrecer condiciones inadmisibles a los verdaderos, escatimar ensayos, equivale a trabajar con materias primas adulteradas.

RUIZ: Significa que al empresario no le importa en absoluto la calidad del producto ofrecido. En realidad, lo laboral y lo artístico constituyen dos aspectos de un mismo problema.

CARDONA: Es corriente oir decir a un empresario: «No comprendo por qué la crítica se carga esta obra; es una comedia ligera y ya se sabe que estas comedias son malas».

SANSA: Pero su desinterés por la calidad se manifiesta también con las obras «serias». Muchas veces hemos visto que a una obra le faltaban dos días de ensayos. Lo hemos dicho, pero no se nos ha escuchado. «Los estrenos van siempre mal», dicen luego los empresarios, para justificarse. Pero esto, además de ser falso, es pura y simplemente un fraude. El espectador que va a un estreno tiene el derecho de ver un producto perfectamente acabado.

TORRENTS: Carme alude a un caso concreto y puedo decir que, en esta ocasión, sólo los actores fuimos conscientes de lo que iba a ocurrir; es decir, algunos actores. El empresario quería estrenar a toda costa. Y el director, que es el responsable artístico, no trató de impedirlo.

CERDA: Ocurre que los empresarios no son verdaderos empresarios. No comprenden que tener cerrado el teatro dos días más puede ser mucho más rentable.

CARDONA: Tamayo, que es un empresario serio, sí lo ha comprendido.

RUIZ: Que yo sepa, en Barcelona, sólo Fernán Gómez ha retrasado un estreno por falta de ensayos. Pero es que Gómez era, además, actor y director, y sabía que estaba en juego su prestigio artístico. De hecho, los empresarios suelen ignorar que el teatro tiene algo que ver con el arte.

Cooperativismo y locales

TORRENTS: Para intentar resolver al mismo tiempo el problema económico y el artístico, los actores jóvenes han recurrido a una solución extrema, las cooperativas.

RUIZ: Pero el sistema no funciona. ¿Ocurre en alguna otra actividad que la cooperativa la formen sólo los trabajadores? En el teatro, el empresario de local no entra en el juego: cobra cada día su fijo y no arriesga nada. Formar cooperativa significa, hoy, estar dispuesto a trabajar gratis para poder pagar el local.

TORRENTS: Si fuese posible abrir nuevos locales, podrían formarse equipos estables y homogéneos que trabajasen con rigor y continuidad, coherentemente.

CERDA: Yo conozco a muchos actores que estarían dispuestos a emprender experiencias de este tipo, dispuestos, incluso, a no actuar en todas las obras. Pero aquí resulta imposible habilitar locales tipo almacén, como el de Cartoucherie de París.

RUIZ: Las dificultades administrativas son increíbles, y sólo pueden superarse a base de mucho dinero y tiempo. Habría que exigir, únicamente, garantías contra accidentes. Lo demás es superfluo.

CARDONA: El del TEI, en Madrid, es un local muy incómodo. En cambio, es uno de los más frecuentados, porque los espectáculos son interesantes.

TORRENTS: Esta falta de oportunidades, el rigor de la censura, el bajo nivel de exigencia desaniman a los más capacitados.

RUIZ: El teatro pierde toda su categoría artística. El público ya no tiene puntos de referencia para juzgar lo bueno y lo malo. Nadie protesta ante un actor inepto.

CERDA: El resultado es que, en estas condiciones, el actor está limitado artísticamente. Para vivir tiene que hacer cualquier cosa.

TORRENTS: En una ocasión, me contrataron para un papel que no me iba, ni siquiera físicamente. Acepté porque tenía que comer. Pero el director que me eligió —y reconozco que me sacó de un apuro— debería ser excluido de la profesión.

CERDA: Es imposible, de este modo, avanzar profesionalmente. Yo, por ejemplo, soy una actriz que pasa la batería, que llega al público. Pero esto, que podría parecer una ventaja, es, aquí, un gran inconveniente porque, al trabajar sin ayuda de nadie, intentas salvarte haciendo lo fácil, lo que el público pide. Yo no me resigno a hacer reir a la gente con payasadas de efecto seguro. Podría rendir mucho más.

SANSA: La tentación por lo fácil es el problema artístico más grave del actor. Se adoptan unos tics, y ya está. Los directores no suelen exigir más.

TORRENTS: A veces, el bajo rendimiento de un actor se debe únicamente a la falta de ensayos. Pero en el 90 % de casos, la culpa es del director, y del empresario que lo contrata. El director debe adaptarse al actor, hacerle unas propuesta concretas a partir de su visión global del espectáculo, en estrecha conexión con los demás elementos. El trabajo en equipo es el único que considero viable. Pero nunca se hace. Creo que nadie ha sacado de mí todo el partido posible. En realidad, después de muchos años, todavía no sé lo que soy como actor, lo que podría ser.

Posibilidades del director

SANSA: Hay pocos directores que sepan aprovechar las propuestas del actor durante los ensayos. Codina, por ejemplo, es una excepción.

CARDONA: Yo sé que si el director es eficiente puede obtener de mí buenos resultados. En «Tiempo del 98», por ejemplo, con Miralles, hice un trabajo satisfactorio. Pero inmediatamente después trabajé en el Tenorio, y ahí hice la peor interpretación de mi vida. Yo sólo conozco a un gran director de actores: José Luis Gómez. Para probarme, en vez de hacerme recitar, charló un rato conmigo: era, en realidad, una prueba de cerebro. Luego me mandó el texto y, con él, imagínate la sorpresa, tres folios con la biografía —inventada, claro está— de mi personaje, para que yo tuviese una base en mi trabajo.

CERDA: Tú nos quieres dar envidia.

SANSA: Conmigo hizo exactamente lo mismo.

CERDA: Estos casos son excepcionales. Yo he tenido recientemente una experiencia de este tipo, en televisión. El director me explicaba lo que esperaba de mí. Yo le hacía propuestas concretas, improvisando a partir de sus ideas. Fue apasionante este intercambio, y produjo, creo, excelentes resultados. Me gusta explicar al director cómo veo al personaje, y que él me convenza de mis errores, si éste es el caso. Quiero entender cada uno de mis gestos, de mis desplazamientos. Pero normalmente, empiezas a ensayar, haces cualquier cosa y te dicen que está muy bien. Esto es terriblemente frustrante, porque tú sabes que no es verdad. O se limitan a decirte que hay que salir por la derecha y no por la izquierda. Todo pura mecánica. Nunca hay discusión.

RUIZ: Y la discusión, el análisis del texto es lo importante. Vilar tenía la técnica de los tres «sobre»: el trasero sobre la silla, el texto sobre la mesa, los ojos sobre el texto. Esta es la condición básica para una buena interpretación. Pero, además, el actor debe participar también en los demás problemas de la puesta en escena. Eso de que el día del estreno te coloquen en un escenario que no has pisado nunca, que te digan que en tal momento habrá una musiquilla que no has oído nunca es una aberración.

CARDONA: O que, de repente, tal como acaba de ocurrirme, te metan en el escenario unos palos y unas cuerdas cuya existencia ignorabas, y que convierten tu actuación en una verdadera carrera de obstáculos.

RUIZ: Creo que el actor debería reclamar su papel de artista en el teatro. Debe exigir al director una necesaria participación, lo que yo denominaría complicidad creativa. Cuando esta complicidad no existe, cuando se limita a hacer mecánicamente lo que le indican, ignorando a los demás, ignorando, no ya el sentido de sus acciones, sino incluso el de la obra o del montaje, el actor se convierte en un simple exhibicionista más o menos virtuoso. Yo tengo mis opiniones sobre mi trabajo, y quiero que sean tenidas en cuenta. Sólo lo han sido en muy raras ocasiones. Con Codina, con Núñez y, una sola vez, con Salvat. Los actores jóvenes queremos asumir nuestras responsabilidades. Pero faltan teatros, falta una política teatral coherente, y en estas condiciones es totalmente imposible.

CERDA. Y en cambio, ha habido propuestas muy inteligentes para solucionar algunos de estos problemas. Pienso en Juan Germán Schroeder, que presentó un programa sensacional cuando se pensó en él para dirigir el Nacional. Era un verdadero programa de renovación teatral, de promoción de nuevos valores. Pero no fue aceptado. Y Germán, un excelente artista que posee, además, una gran visión comercial, se halla totalmente marginado. Hubo que obligarle, casi, a dirigir «Mort de gana show».

TORRENTS: Pero hoy por hoy, el problema básico es el del paro. Hay novecientos actores en el censo de Barcelona, de los cuales trescientos son verdaderamente profesionales. Hay, a lo sumo, cien puestos de trabajo.

RUIZ: La situación es grave y, por ello, en una reciente reunión en el Sindicato, nombramos una comisión de diez actores para elaborar un detallado informe sobre la actividad teatral en Barcelona durante el año 1972, con datos estadísticos que permitan precisar la situación, determinar el papel que juegan las compañías de Madrid en Barcelona.

TORRENTS: Sólo después de conocer de forma precisa nuestra situación será posible adoptar las medidas necesarias.

RUIZ: Absolutamente necesarias. Somos trabajadores reconocidos como tales, sindicados, y podemos exigir, como las demás ramas de la economía, el derecho a trabajar. Es un problema que incumbe, al menos, a tres Ministerios, al de Trabajo, al de Relaciones Sindicales y al de Información y Turismo. Pero, según parece, nadie se acuerda de nosotros. El El III Plan de Desarrollo, por ejemplo, dedica más de setenta páginas al turismo. Al teatro, ocho únicamente, que contienen además los tópicos de siempre. El nuestro es, por otra parte, un problema que también incumbe al Municipio. El famoso teatro municipal no es la solución. Un local de 300 millones de pesetas no lo queremos, no es de ninguna utilidad real. Con este dinero, o con sus intereses, podrían financiarse varias compañías —a dos millones cada una, por ejemplo— de una uincena de personas, en locales modestos. Podríamos hacer teatro y, tal vez, un teatro para un público nuevo.

Jaume MELENDRES

De izquierda a derecha: Ruiz, Cardona, Sansa, Torrents, Cerdá y Jaume Melendres

GUIA SIN PRETENSIONES PARA NO INICIADOS

LO QUE DEBE USTED SABER Y LEER DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

El último clásico: Valle Inclán («esperpentos» y «comedias bárbaras»).
Realismo Poético: García Lorca («La Casa de Bernarda Alba», «Bodas de Sangre», «Yerma», Retablillo de don Cristóbal»).
Los exiliados: Max Aub («No», «Morir por cerrar los ojos», «San Juan», «Los muertos»).
José Ricardo Morales («Hay una nube en su futuro»).
Alberti («El adefesio», «La lozana andaluza», «Noche de guerra en el museo del Prado»).
Arrabal («Cementerio de Automóviles» y revisión a su «teatro pánico»).
La parábola del humor: Jardiel Poncela («Angelina o el amor de un brigadier», «Eloísa está debajo de un almendro»).
Miguel Mihura («Tres sombreros de copa»).
Realismo social: Alfonso Sastre («La mordaza», «La sangre de Dios», «Muerte en el barrio», «La cornada»).
Buero Vallejo («Historia de una escalera», «El concierto de San Ovidio», «El tragaluz»).
Alfonso Paso (primera época «Una bomba llamada Adelardo», «Barrio del Este»).
Rodríguez Méndez («Vagones de madera», «Los inocentes de la Moncloa»).
Lauro Olmo («La camisa»).
Carlos Muñiz («El tintero», «Las viejas difíciles»).
Martín Recuerda («Las salvajes en puente San Gil»).
Nuevos caminos poéticos: Antonio Gala («Los verdes campos del Edén»).
Los últimos: José Ruibal («El asno»).
Ramón Gil Novales («Guadaña al resucitado»).
Alfonso Jiménez Romero («Oratorio»).
Martínez Mediero («El último gallinero»).
Alberto Miralles («Cataro-Colón»).
Juan Margallo («Castañuela 70», trabajo del Grupo Tábano).
Angel Facio (selección de textos de Lope de Rueda y montaje de «Historias de Juan de Buenalma» con el Grupo Goliardos).
Textos de orientación: «Historia del Teatro Español» vol. 2, de F. Ruíz Ramón (Alianza Editorial).
«Revolución y Crítica de la Cultura», de A. Sastre (Edt. Grijalbo).
Erratas advertidas: El teatro leído es una incongruencia. Pero no hay más remedio.
Las etiquetas colocadas sobre los autores pueden colocarse en un sombrero de fieltro negro y, después de agitarlo, sacarlas al azar. Luego, por el mismo procedimiento, se les irán adjuntando los autores.
Faltan muchos que deberían estar (Casona, Arniches, Grau, Pemán...). Pero no se trata de nada exhaustivo.
En el próximo teatro/eXprés seguiré con el teatro catalán.
Casi la totalidad de las obras reseñadas figuran en el censo de colecciones asequibles (Austral, Alianza, Escelicer...).

Fernando MONEGAL

teatro|eXpres