

Interpretación e historia: Apuntes sobre la tradición actoral

César Oliva

A pesar del esfuerzo que algunos, pocos, estudiosos del teatro español llevan a cabo en los últimos años, la historia de la representación sigue siendo una asignatura pendiente en el campo de la investigación sobre el arte escénico¹. Los programas de las escuelas de arte dramático apenas si les prestan atención a los maestros de la actuación. No es difícil charlar con jóvenes aspirantes a actores y advertir enseguida que no conocen a José Bódalo, José María Rodero o el mismo Adolfo Marsillach, ni tienen el menor interés por conocerlos. Parecen cosas del pasado remoto, aunque no hace tanto tiempo que pisaban los escenarios españoles, dejando muestra de una categoría y arte poco comunes.

El problema de los estudios teatrales es la falta de referentes concretos de la práctica escénica propiamente dicha. Algo que no necesita, por ejemplo, la literatura; incluso la literatura dramática. La letra escrita está ahí, y se puede acudir a ella por los siglos de los siglos. Pero un arte tan efímero como el teatro, que se realiza en un espacio y tiempo dados, y para un público determinado, es muy difícil descodificar con parámetros distintos a los originales; es imposible asentar juicios de valor sobre cosas que no se han visto, en este caso, representaciones teatrales. Viene bien recordar el ejemplo de qué nos parecería hoy, en pleno siglo XXI, la actuación de un actor como Julián Romea, o una actriz como María Guerrero. El teatro es un arte tan cambiante, aunque parezca mentira, que sólo hay que hojear los tratados de interpretación de los maestros del XIX y del XX para ver cómo lo que era "realismo" para el maestro se

convertía en convención para el discípulo.

Hoy día, gracias al cine y a la televisión podemos saber cómo actuaban, al menos, dos o tres generaciones de cómicos. La pena es que de las anteriores no podemos decir lo mismo. Por ejemplo, de los intérpretes de principios de siglo. ¡Qué daría un historiador por ver en una película a Isidoro Máiquez, después de aprender de Talma durante años en París, o a la pareja Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid! Mientras, nos tenemos que conformar con advertir la evolución de José Isbert, desde el joven asesino de Canalejas hasta don Paco, el alcalde de Villar del Campo (perdón: del Río), presto a recibir a los americanos del Plan Marshall. Que no está mal, pues si no tuviéramos esos documentos sólo podríamos hablar de lo que hemos visto en los escenarios. Incluso en este caso, y vuelvo al generalizado desconocimiento que se tiene de nuestros antepasados recientes, hay que contar con un escrupulo añadido: la enorme desconfianza que genera lo viejo. Sobre todo, si contiene elementos que justifiquen dichos recelos. Un ejemplo lo explicará de manera elocuente. De todos es sabido que el cine español de los años cuarenta, e incluso el de los cincuenta, dispone de un inequívoco desprestigio. A una temática obligadamente reaccionaria hay que unir interpretaciones excesivamente teatrales. De manera que la cinematografía del primer franquismo constituye un capítulo de una historia casi olvidada, que sólo comienza, para muchos, cuando Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga hacen su aparición en el tránsito de los cuarenta a los cincuenta. Es un caso muy similar al del teatro. No

¹ Aunque personalmente me he preocupado de este tema en varias ocasiones, e incluso escrito una biografía muy pensada en la historia de la representación, como Adolfo Marsillach: las máscaras de su vida (Síntesis, 2005), quiero recordar los trabajos que Juan Antonio Ríos está realizando al respecto, como su interesante Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía (Universidad de Alicante, 2001).

son pocos quienes creen que el drama moderno comienza en España con el estreno de *Historia de una escalera* (1949), eliminando de un plumazo toda una década. Aunque, en cierto sentido, se podrían entender estas exclusiones, no son admisibles desde cualquier punto de vista serio y riguroso. No se puede prescindir del teatro de Jardiel Poncela, por no ser social, o del cine de Rafael Gil, por ser apostólico y políticamente inequívoco. Se puede, pero suprimiríamos demasiados epígrafes de la historia de nuestra cultura.

Entiendo que, en términos de investigación, ese cine español y, por supuesto, el anterior, el que se hizo durante la II República, es un filón para estudiar no pocos aspectos del arte de la interpretación española. De esa época, de la precedente, y de la actual. Insisto, sólo hay que darse una vuelta por películas como *Malvaloca* (1942), de Juan de Orduña; *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y *La pródiga* (1946), ambas de Rafael Gil; *La duquesa de Benamejí* (1949), de Luis Lucia; y, por supuesto, todas las de Edgar Neville², dramaturgo que pasará a la historia más por sus películas que por sus comedias, para encontrar materia de reflexión muy interesante. Materia que va más allá del campo de la interpretación, y que se interna en aspectos tan diversos como la adaptación de textos literarios o el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio, por no hablar de temas propios de la sociología no menos interesantes. Insisto en que si alguien quiere profundizar en las formas de actuación de nuestro teatro no tiene más remedio que acudir a ese cine. La razón es bien sencilla: la mayoría de los actores procedían del drama y de la comedia, además de que, buena parte de los títulos (ver los antes citados) eran versiones cinematográficas de obras teatrales.

Con una mirada relativamente condicionada por los prejuicios, nuestros actores dan cuenta de una tradición interpretativa, quizás poco adecuada para la pantalla, pero lógica en el

teatro. Una tradición que se basa en tres puntos esenciales:

1. La composición del tipo.
2. La naturalidad.
3. El donaire.

Estos elementos en que se basa buena parte de la personalidad del actor y de la actriz españoles, se apoyan, en buena medida, en otro anterior, que bien puede ser precedente de los citados. Se trata de que una gran proporción de los actores y actrices de esos años provienen, como hemos dicho, del teatro, pero también de dinastías de prestigio en el mundo de la escena. Amparo Rivelles, por ejemplo, hija de Rafael Rivelles y María Fernanda Ladrón de Guevara, interviene en *Mari Juana* (1940), de Armando Vidal, con tan sólo quince años. Aunque su carrera apenas acababa de iniciarse, a su condición familiar unía una belleza interesante, un cuerpo esbelto y la perfecta dicción de quien imitaba, desde pequeña, a sus mayores. Este modelo se repite con cierta frecuencia. También Fernando Fernán Gómez veía a su madre, Carola Fernán Gómez, actuar casi a diario; o Jaime Blanch, Alberto Romea, Guillermo Marín y un largo etcétera que no es momento de recordar. Fernán Gómez recuerda que "como, además, era hijo de una artista, cuando los mayores de la academia Bilbao fundaron un cuadro artístico, me llevaron para que trabajase con ellos". Entonces, con doce años, "ya había decidido ser actor. Lo guardaba en secreto, porque veía claramente que mi madre prefería que me dedicase a cualquier otra profesión menos insegura"³. En este caso, la tradición sólo procedía de su madre; en otros, eran largas generaciones, a veces de siglos, que justifican que las compañías de teatro se denominaran "familias".

Aunque estas circunstancias, de orden doméstico, son las que definen muchas de las vocaciones, no deja de ser cierto que la **composición de los tipos o personajes** depende, de

² Recordaremos solamente Domingo de Carnaval (1945) y El Marqués de Salamanca (1946), entre una filmografía muy interesante, en la que sobresale de manera admirable La torre de los siete jorobados (1944).

³ Fernán Gómez, F. El tiempo amarillo, Debate Editorial, Madrid, 1998, pp. 138 y 139.

manera esencial, de las propias características físicas del intérprete. El propio Fernán Gómez creía que, por su perfil, color de pelo, nariz, etc., nunca sería el "galán" que le hubiera gustado ser. En cambio, forjó una especie de figura peculiar, que le sirvió para empezar a hacer papeles tan distintos como el ayudante del comisario de *Domingo de Carnaval* (1945), de Edgar Neville, o uno de los guardiamarinas de *Botón de Ancla* (1948), de Ramón Torrado. Fernán Gómez compuso un tipo de personaje más bien extravagante, que podía hacer tanto de oficial del ejército reciclado en cura (*Balarrasa*, 1951, de José Antonio Nieves Conde), como de marido corriente (*Esa pareja feliz*, 1951, de Bardem y Berlanga). Aunque le hubiera gustado ser Jorge Mistral -estereotipo de "galán"-, su compostura física tuvo que ser distinta, pues Mistral, como demostró en sus diversos papeles, era el clásico personaje que conquistaba con sólo su presencia. Antonio Casal fue otro popular intérprete de papeles de galán distinto, prototipo del hombre corriente, con cualidades no meramente físicas; una gran simpatía, por ejemplo. Eso lo vio bien el director Rafael Gil, cuando le asignó el protagonista de películas como *Huella de luz* (1942), en la que interpretaba un simple oficinista que, casi por un azar, pasa por un joven rico, o como *El hombre que se quiso matar* (1942). Distinto fue también José Luis Ozores, procedente de otra larga familia de actores y actrices. A pesar de la juventud con la que llegó a platós y escenarios, compuso un personaje de joven desvalido, lleno de encanto y comicidad, que fue utilizado en su corta e intensa vida artística. No es difícil comprobar que la falta de adecuación a un personaje (el actor que por edad tiene que ser galán, pero cuyas características físicas lo conducen a otro perfil) siempre se salda de manera positiva cuando el intérprete goza de reconocida categoría. Al ejemplo de Fernán Gómez, de Casal o de José Luis Ozores podemos añadir el de Adolfo Marsillach. Ni su afilado rostro ni su tem-

prana calvicie lo representaban como seductor de damas. Sin embargo, bien que se buscó un hueco imprescindible en el cine y el teatro de los años cincuenta, o como curita melancólico (el padre José de *Cerca de la ciudad*, 1952, de Luis Lucia) o como viudo desconsolado (el Marcelino de *Maribel y la extraña familia*, 1960, de José María Forqué).

Sin embargo, un actor al que no le costó componer su tipo de "galán" fue a Paco Rabal. A su natural galanura sumaba una enorme simpatía y voz prodigiosa. Siendo electricista en los Estudios Chamartín fue el propio Rafael Gil el que le dio la oportunidad de salir delante de las cámaras. Este hecho se produjo en *La pródiga* (1946), aunque hasta *Hay un camino a la derecha* (1953), de Rovira Beleta, no alcanzó el reconocimiento absoluto de la profesión. Bien podríamos repasar las biografías de otros galanes de esta época (Fernando Rey, Rafael Durán, o el propio José Nieto, de alguna década anterior) para comprender la importancia que tenía la composición del tipo en las carreras artísticas de todos ellos. Por supuesto que, en la interpretación femenina, la situación es similar. Ya hemos mencionado la providencia que acompañó a Amparo Rivelles en sus primeros pasos. Lo mismo podríamos decir de Conchita Montes, Sara Montiel, María Asquerino, María Rosa Salgado, etc., en cuanto al perfil de "damas", y las hermanas Caba Alba, las Muñoz Sampedro, Milagros Leal o la misma Isabel Garcés, como "características" destacadas.

Esta adecuación entre perfil físico y tipo de papel asignado produce un fenómeno de taxonomía, que muchos prefieren definir como encasillamiento. Esto no sólo es característico de la escena o cine español, sino de la mayoría de las dramaturgias y cinematografías. A nadie extraña ver en la pantalla a un actor como James Stewart haciendo de James Stewart, como a José Isbert haciendo de José Isbert. Pero, ¿son tan convencionales estas relaciones?

Hay que partir de la base de que cuando un productor imagina una película, o un autor o director escribe una comedia, suele tener en mente el perfil de los intérpretes que necesita. Por supuesto que, en el mundo de la escena, ésta era la base del negocio teatral desde tiempos del Siglo de Oro, y aún antes. Por eso, cuando el actor elegido no puede hacer el papel que le ofrecen (generalmente, por tener otros compromisos adquiridos), se busca a otro de apariencia similar. Esto crea una especie de cliché, aceptado por todos (productores y público), en el que se mueve la industria artística de manera inevitable. En otro lugar desarrollaremos este curioso fenómeno⁴.

Esa taxonomía nos sirve en este momento para entrar en el segundo punto en el que decía antes que se basaba nuestra tradición actoral: la **naturalidad**. Según la mayoría de los actores españoles, nuestros escenarios han hecho gala de naturalidad. Sin saber qué se quiere decir exactamente con ello, se alude así al "realismo" de los cómicos nacionales, como algo conocido por todos. Probablemente se quiera decir que los mejores actores son aquéllos que hacen naturalmente sus personajes: José Isbert, los viejos cargados de humanidad; Miguel Ligeró, los característicos pícaros y picajosos; Gerard Tichy, los malos venidos del Este; Juan Calvo, los calvos orondos con buenos pero ocultos sentimientos; José Marco Davó, los padres o alcaldes autoritarios y de aparente perversidad; Juan Espantaleón, los superiores generosos y altruistas; Julia Caba Alba, las criadas diligentes, Guadalupe Muñoz Sampedro, las señoronas recalcitrantes; Amparito Rivelles, las jóvenes que ocultan secretas pasiones, etc., etc. Ésta es la historia de la interpretación española de los años cuarenta y cincuenta y, en cierto modo, la del teatro. No es difícil acercarse a cualquier película de la época (ya dijimos que es imposible hacerlo a cualquier representación teatral) para ver en qué consistía esa "naturalidad" de la in-

terpretación, condición que quizás se explique mejor con los actores secundarios que con los galanes, ya que éstos (y éstas) dejan entrever muchos de los latiguillos e impostaciones de voz del momento. Es mucho más saludable encontrarse con Antonio Vico en la pantalla, actor de reconocida valía en los escenarios, que con un guapo o guapa de turno, cuyas expresiones se balancean con una irritante y nada natural ternura.

Hay muchos ejemplos que se podrían desarrollar con mayor énfasis de grandes intérpretes españoles de teatro que han dejado su huella de manera indeleble en sus apariciones en la pantalla. Vico es uno de ellos; Valeriano León, otro. Éste, con compañía propia desde muy joven, unido siempre a Aurora Redondo, ha sido un actor "característico" viejo. Cuando estrenó el papel de Antonio de *Es mi hombre* (1921), de Carlos Arniches, tenía 29 años y ya hacía el papel de Antonio, que el texto dice tener 50. En *El padre Pitillo* (1954), de Juan de Orduña, con 62 años, uno antes de su muerte, propone un magnífico muestrario de su arte. Como lo hace en la misma película su eterna compañera Aurora Redondo. Otro gran "característico", que procedía igualmente del teatro, era Alberto Romea, el recordado don Luis, hidalgo de *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952), de Berlanga, o Anselmo Oñate, "Pichirri", delantero centro que marcó el primer gol en el campo del Club Ciclista de San Sebastián, en *Historias de la radio* (1955), de José Luis Sáenz de Heredia.

Decíamos que la naturalidad en los galanes era más conflictiva. Pero no siempre. Un repaso a los papeles de Rafael Durán nos remite a un actor moderno, bien que acompañado de un físico que lo remitía al galán maduro, de enorme atractivo para las damas. Recordémoslo en el papel de Fernando de Eloísa está debajo de un almendro (1943), en el primer ministro de juventud azarosa en *La pródiga* (1946), e incluso en *La fe* (1947), todas ellas de Rafael Gil, ha-

⁴ Justamente sobre este fenómeno preparamos una serie de trabajos que analizarán las características de varios actores y actrices españoles, desde el punto de vista de la actuación y de los tipos a interpretar.

ciendo de coadjutor del que se enamora perdiendo la feligresa Amparito Rivelles. Con toda seguridad, Rafael Durán merece un estudio sobre sus trabajos en cine, como lo merecen muchos de los actores y actrices de este período.

En cuanto a lo que hemos llamado **donaire** de nuestros intérpretes se podría referir, dicho de otra manera, a la facultad de saber estar ante la cámara, o saber pisar el escenario, en definitiva, transmitir al espectador un pensamiento, una emoción o una actitud determinada. Esta condición se ha dado más en nuestros actores cómicos que en los dramáticos. Pero la personalizamos en ambos, claro está, aunque sea una realidad que los actores españoles están más dotados para la comedia que para el drama, circunstancia que procede desde los tiempos de los corrales de comedia. Cualesquiera de los intérpretes antes mencionados tienen ejemplos suficientes en los que demuestran su donosura. Pero podemos ejemplificarlo en otros, como Guillermo Marín, de perfil bien distinto a todos. Curiosamente, este actor, que fue galán donde los haya en el teatro (uno de los Tenorios más reputados, en opinión de la mayoría de la crítica), en cine se especializó en papeles de cierto matiz villano. La cercanía del primer plano dejaba muy al descubierto la "naturalidad" de su calva, y la evidencia de una voz con tendencia a estar cascada. Aunque la lejanía de los escenarios facilitó una prolongada carrera como galán, los primeros planos descubrieron, por ejemplo, al sobrino tarambana de Julia Lajos, asesinada en *El crimen de la calle Bordadores* (1946); el compañero de aventuras juveniles, y posterior opositor político, de Rafael Durán en *La pródiga* (1946); o el ateo impenitente de *La fe* (1947), que hace dudar al mismo Durán siendo éste un sacerdote ejemplar. Más donaire se le podría atribuir al citado José Luis Ozores, uno de los cómicos más acreditados de la época, cuya salida a la pantalla era seguro de risa, bien que em-

pañada generalmente por una humanidad sentimentaloides. O esa larga lista de secundarios de lujo con que contaba el cine español, repetidos en los repartos hasta la saciedad, pero con un efecto popular fuera de toda duda. Recordemos a Antonio Riquelme, Manolo Morán, Antonio Requena, José Orjas, Manuel Alexandre, Xan das Bolas, Joaquín Roa, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luchy Soto, Irene Caba, Julia Caba Alba, etc. etc.

Adecuación del físico al tipo de papeles designados, naturalidad en la actuación y seguridad y donaire son, en definitiva, tres de los rasgos principales con que se definen los intérpretes españoles de la pasada generación. Hoy día, gracias a la documentación que facilita el cine y a los modernos soportes informáticos, tenemos la suerte de verlos en el momento y hora que queramos.

César Oliva es Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro en la Universidad de Murcia y asesor teatral de la SECC