

**TRIUNFO.**—Quisiéramos empezar la conversación preguntándote algo de tu gira por Sudamérica presentando «El Tartufo»...

**MARSILLACH.**—Bueno, pues ha sido una experiencia totalmente positiva; ha habido un éxito absoluto con la obra, a pesar de que la gente se quedaba al principio un poco perpleja ante la idea que una compañía española fuera a presentarles una comedia de Molière. Yo me he sentido más joven en esta gira porque está muy bien actuar ante unos públicos nuevos, que no tienen ningún prejuicio con respecto a mí. Yo creo que casi siempre el éxito es una cosa que acaba perjudicando a los individuos y que, de alguna manera, hasta acaba prostituyéndolos. Aquí ya soy demasiado conocido, la gente ha establecido sobre mí unas determinadas características, me ha clasificado, me ha metido en un rincón, en su cajón, ha hecho su ficha y ya se supone más o menos lo que soy. Lo que la gente cree que soy, que realmente no tiene nada que ver con lo que soy de verdad. Pero, en fin... Confieso que ahora, al regresar de esta «tournee» de siete meses, me encuentro un poco extrañado, miro el panorama teatral de alrededor, abro las páginas de los periódicos por donde dice «cartelera» y veo que, en términos generales, con alguna honrosa excepción, el panorama que encuentro es más o menos igual al que había dejado cuando yo me fui. Y me resulta muy poco atractivo imaginarme ahora iniciando ese movimiento de ir a un teatro, comprar una entrada y ver una representación... Creo que aquí las cosas siguen igual, que nada ha sido modificado, aunque, en cualquier caso, eso lo sabréis vosotros mejor que yo... Ahora tengo muchas propuestas para regresar a América; incluso en varios sitios me han hecho proposiciones para que me quedara. Pero, ahora que tengo múltiples posibilidades para trabajar prácticamente en los siete países en donde he actuado, me siento en el fondo muy cercano a España. No es que quiera jugar a las grandes frases ni sospeche por un momento que España necesita de mí, no. Lo que creo es que yo soy español y que, a pesar de todo, tengo que actuar aquí. Espero que nadie, definitivamente, lo impida.

**T.**—¿Preparas ya algo?

**M.**—Sí, con Enrique Llovet. Se trata de un espectáculo que se va a llamar «El español, la sopa, la cama y la muerte», en el que intentaremos explicar cómo el español, a través de sus textos dramáticos, de sus textos narrativos, de sus textos poéticos, de sus textos documentales y de su propia actuación histórica, ha reaccionado siempre con las mismas determinantes frente al tema del hambre, al tema del sexo y al tema de la muerte. Será un espectáculo crítico, dividido en tres partes, cerradas en sí mismas cada una de ellas, y el espectador podrá elegir la que le gusta y verlas en el orden que le apetezca. Supongo que tendremos problemas y hasta es posible que no pase de esta conversación aquí con vosotros. No lo sé. Aunque yo supongo que en este país todo el mundo está deseando amablemente que regrese y que comience a trabajar y hacer espectáculos... No, tengo manía persecutoria. Pero lo que pasa es que yo no estoy dispuesto a



—No hago teatro por dinero.

## ADOLFO MARSILLACH: LA DECISION DE NO RENUNCIAR

**A**DOLFO Marsillach ha vuelto de su gira por Sudamérica y en seguida se ha puesto a trabajar en un nuevo espectáculo. Es un hombre activo, lo ha sido siempre; desde sus lejanísimos programas de radio, con aquel viaje demencial al Congo, organizado por «Ustedes son formidables»; sus raros éxitos en el cine —el Ramón y Cajal de «Salto a la gloria»—, sus muchos espectáculos de teatro, hasta sus insólitos programas de televisión —«Habitación 508»—, Marsillach ha estado siempre en ese difícil lugar donde la imagen popular de un personaje oculta su verdadera personalidad, o viceversa. Imagen que, en los últimos años, se ha ido decantando cada vez más, convirtiéndose casi en insólita dentro del panorama de nuestro teatro —medio de expresión al que Marsillach ha dedicado sus esfuerzos más recientes, con especial mención a su extraordinario montaje del «Marat-Sade»—, como en un difícil esfuerzo hacia la autenticidad, hacia la anulación de esa doble imagen anterior, cuya única recompensa —quizá encubierta por su fama de pedante, de «snob»— seguramente se halle en la dinámica del propio trabajo.

Hemos pensado que debíamos hablar con Marsillach al regreso de su nueva experiencia. El encuentro ha sido de una cordialidad refrescante. Marsillach habla de sus cosas con sinceridad, dialoga de sus problemas y le hace sentirse a uno partícipe de su trabajo.

renunciar; o hago los espectáculos que yo quiero hacer, o nada. Tampoco quisiera que esta postura se entendiera como una postura valiente o heroica; yo desconfío mucho de los valientes y de los héroes. Simplemente, es una manera de ser. Es decir, yo entiendo que un hombre de teatro, como cualquier hombre, intenta poner de acuerdo lo que dice con lo que hace; lo que le pasa al hombre de teatro es que lo necesita todavía más porque él tiene una vida pública y tiene una proyección sobre los otros. Yo creo que un hombre de teatro debe hacer en público lo mismo que hace en privado, y si no, que deje de hacerlo en privado. Si yo creo unas determinadas cosas, tengo que decir las a través del único medio de expresión válido para mí, que es el teatro. Si por las razones que sean, yo no me puedo seguir expresando, me volvería a marchar. Me iría, regresaría, me volvería a marchar, y así hasta que pudiera hacerlo. Pasarían muchos años, pero no estoy dispuesto a ceder; porque no tengo necesidad y por convicción absoluta. Si yo no hiciera el teatro como yo creo que lo tengo que hacer, entonces se convertiría en una tortura espantosa. Yo no hago teatro para ganar dinero; por supuesto que acepto el hecho de ganar dinero porque esto forma parte de una sociedad competitiva que no he inventado yo. Pero no aspiro a tener coches maravillosos ni grandes yates; tampoco especulo con el suelo ni con los terrenos de la Costa del Sol. Como no tengo ninguna de esas ambiciones, pienso que hay otras cosas más importantes. Y a esas no estoy dispuesto a renunciar.

### Un individuo bastante irritante

**T.**—Hace un rato hablábamos de cómo fuiste expulsado de Televisión. Uniendo a esta otras experiencias tuyas, como las últimas que has tenido en teatro, en que tus obras se han visto interrumpidas en pleno éxito, recordando tu etapa de actor (en que te hiciste casi todos los curas del cine español), en la que no eras excesivamente popular ni gustabas mucho a la gente, nos parece que, en general, no eres un hombre demasiado admitido por la sociedad española, que has hecho un poco lo que has querido siempre y que eso no está bien visto...

**M.**—No, claro. Ni me acoplaba ni me acoplo. Lo que pasa es que a veces me pregunto por qué me toleran. Yo comprendo que, visto desde fuera, debo ser un individuo bastante irritante. Creo que de alguna manera reflejo lo que muchos españoles querían hacer y no hacen, y que yo, por una serie de circunstancias, no sólo por valor sino también empujado por los demás, he hecho, hago y mantengo. Y supongo que eso siempre debe molestar visto desde fuera. Siempre se me ha tachado de pedante, de vanidoso, de egoísta, y creo que no lo soy. O al menos tanto como se ha dicho. Pero la verdad es que esta no aceptación la acepto y, en el fondo-fondo me divierte un poco, y esto es lo que más debe irritar.

**T.**—Sobre esto lo que ocurre es que ha habido una evolución muy notable

en tu trabajo desde aquellos personajes de curas hasta el «Marat-Sade» o «El Tartufo». ¿Esta evolución se ha dado porque ya no se hacen curas en el cine español, porque las cosas van cambiando o por otras razones?

M.—No, no, veréis. Yo tengo cuarenta y tres años. Eso quiere decir que cuando terminó la guerra yo tenía once años. Y que yo soy un poco consecuencia de eso. En aquellos momentos España estaba en un momento, digamos, difícil. La enseñanza no era óptima, yo era un estudiante muy malo y creo que todo nos lo enseñaron muy mal. Me encontré haciendo la carrera de Derecho, me encontré terminándola, me encontré siendo actor simplemente porque me pagaban y porque aquello era sencillo y cómodo. Uno, de pronto, lee, viaja, madura. Luego, me han pasado muchas cosas, buenas y malas —muchas, muy malas—, y he empezado a entender. Y el día que entendí, decidí. Se me puede achacar que he tardado mucho en hacerlo. Lo que ocurre es que, en el peor de los casos, siempre es mejor entender alguna vez. Creo que si yo aceptara hacer otro tipo de cosas, ganaría mucho más dinero y tendría menos problemas. Esto es evidente. Cuando renuncio será por algo, no es por comodidad.

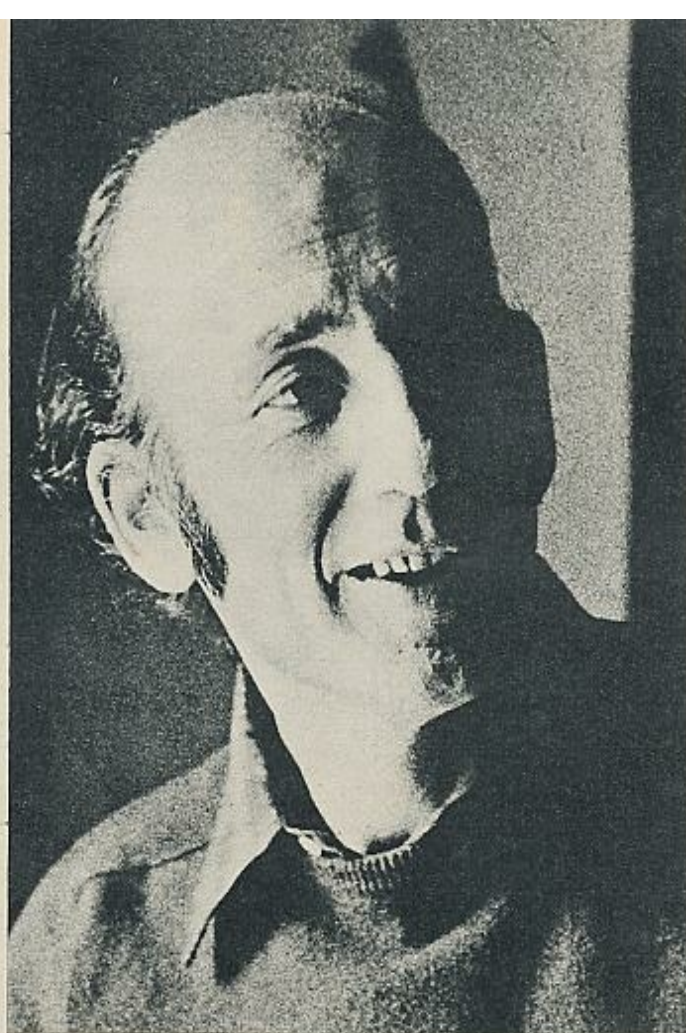
T.—Y en cuanto al resultado de haber montado estas obras que tú has hecho, ¿es para ti una satisfacción personal o crees que con ello también contribuyes a algún trabajo de mayor importancia?...

M.—Piscator decía algo que a mí me impresionó. Cuando se metieron con él en una ocasión, respondió: «Yo no hago teatro sólo para enseñar mi maestría, mi manera de montar una obra, sino para explicarles a la gente que va a ver el espectáculo que sus actitudes privadas son consecuencia de la sociedad que le rodea, y que ellos, de alguna manera, deben tomar posición ante eso». Bueno, yo no soy Piscator, claro, pero siempre intento seguir un poco eso. Si yo creyera que iba a cambiar la sociedad española, sería un iluso. Si pensara que hay gente que me va a seguir místicamente, sería un imbécil. No, lo que ocurre es que, me sigan o no me sigan, cumpla o no una función, yo hago las cosas... así. Y entonces, el hecho de hacer una obra bien o mal, para mí empieza a no tener sentido. Yo lo que quiero es hacerlo, simplemente. Por supuesto que pienso que tiene un mínimo de utilidad. Un mínimo, no más. Me preguntabais si yo pensaba que esa actitud mía podía influir en los demás, si podía tener una resonancia social. Cuando me levanto optimista... que sí; cuando me acuesto pesimista... que es casi todos los días—, creo que no. Pero al margen de que sea o no útil, yo lo hago. Y siempre debo pensar que a la larga será un poquito útil...

T.—Tu trabajo ha estado generalmente ligado a unos actores. ¿Piensas continuar formando grupos así?

## No actores, sino seres humanos

M.—Sí, yo he intentado formar un grupo, pero estoy totalmente decepcionado. Para la próxima compañía que



—El actor español ha caído por hambre de whisky y de canapés.

## ADOLFO MARSILLACH:

monte voy a preocuparme menos de los actores para fijarme más en los seres humanos. Es decir, creo que hoy el teatro se debe hacer con gente que hable tu mismo idioma y no con gente que esté al otro lado. Si no es así, no se puede trabajar; yo he tenido experiencias penosísimas en esta jira por América. De pronto, me he encontrado con gente que no entendía nada, que estaba en Bogotá como el que estaba en Logroño. Y no es que tenga nada contra Logroño, claro, pero es que pienso que a Logroño se va bastante más fácilmente. Gente que no tenía ningún interés, para los que se reducía todo a unos viajes, a que el teatro estuviera cerca del hotel o el hotel cerca del teatro, a que si les dieran unas cenas o unos almuerzos, unas copas... y nada más. Pienso que muchos actores son individuos con los que nunca me podré entender, que están continuamente profanando ese recinto sagrado que es un escenario. Con la misma desvergüenza aceptan un papel en «Marat-Sade», sin preocuparse de la ideología de «Marat-Sade», que un papel en un programa de televisión en el que se cuenta, a lo mejor, algo totalmente distinto. Entonces, claro, eso no puede continuar así. En mi próxima compañía les pienso hacer

exámenes. Pero exámenes como los de Bachillerato. No sé, es que yo no puedo trabajar con un señor sin saber qué opina de Bolívar. Es que me da igual que luego salga al escenario y tenga una preciosa voz y tenga un físico maravilloso y un bigote muy atractivo. O que sea una muchacha espléndida, con un cuerpo fenomenal y que incluso sea una buena actriz. Ya todo eso me da igual porque cada vez me importan menos los actores. Y como creo que cada vez los actores tienen menos que ver con los personajes, lo que quiero es gente que crea, que sienta las cosas que está haciendo.

T.—¿A qué se debe esa falta de preparación del profesional español?

M.—No, no es falta de preparación. Es falta de ética.

T.—¿Y eso se nota en su actuación en el escenario?

M.—¡Claro que se nota! Lo que ocurre es que la gente no sabe exactamente por qué no le convence lo que ve, no sabe muy bien por qué se produce, pero la obra le gusta menos. Aparte, claro está, del infierno que supone trabajar en esas condiciones. El teatro es, ante todo, un trabajo en equipo.

T.—¿Cuál es la situación del actor en España? ¿Sigue siendo el bufón medieval o es un señor que, simplemente, se gana la vida?

M.—Yo creo que «socialmente» el actor ha mejorado. Ya no se le ve como un bufón, sino que se le acepta en las fiestas, en las cenas, se le admite en «sociedad», pero siempre que sea un individuo que no moleste. Se reconoce que el actor hace un trabajo intelectual, se reconoce la importancia cultural o culturalista que ese oficio puede tener, se acepta que el actor entretenga o incluso que preocupe, pero en la medida en que se acepta ese entretenimiento y esa preocupación. Y los actores lo aceptan porque, por eso, se les paga bien. Y, en general, viven mejor. El actor español acepta su coche, sus vacaciones, el colegio de sus hijos, y no se plantea mayores problemas. En general, claro. Creo que hay un cierto sector de actores, unos jóvenes y otros menos jóvenes, que se plantean eso de otra manera. Hay algunos que no se resignan del todo a ser utilizados, o que son conscientes de ello. Pero forman un muy pequeño grupo frente al resto, que sólo se preocupa del tamaño de su nombre en las carteleras o del puesto que ocupa en el autobús que le conduce del hotel al aeropuerto.

## Hambre de whisky y hambre de canapés

T.—Según lo que dices, quizá es que haya sido contraproducente esa aceptación «social» del actor...

M.—Claro, porque yo creo que el actor es por definición un ser antisocial. Y que lo mejor que le puede pasar a un actor es que sea detestado, que no se le reciba en ningún sitio y que no lo entierren en sagrado. El actor debe ser un individuo al que la sociedad en la que está trabajando debe mirar con cierto temor. Ese trabajo fenomenal del «Living Theatre» es lo único que tiene sentido en nuestro oficio, ese trabajo un poco en contra de todo. Pero somos unos burgueses más, haciendo un trabajo como el de todo el mundo; y nuestro trabajo no es como el de todo el mundo, sino completamente diferente. Yo me siento orgulloso cuando en su sitio no me aceptan o cuando noto un gesto hacia mí un poco desabrido porque pienso entonces que estoy realmente cumpliendo mi función. Y no cuando me dan un whisky y un canapé. Aceptarlos es un error en el que hemos caído los actores. Pero hemos caído por hambre. Por hambre del whisky y por hambre del canapé. Han sido muchos siglos de no tenerlo.

T.—¿Te ha parecido muy diferente el ambiente de teatro por los países en que has estado?

M.—Sí, claro, muy diferente. Y es que, exceptuando Buenos Aires (no Argentina, sino sólo Buenos Aires), no existe por aquellos países la institución del teatro, la costumbre de ir al teatro. Y esto es muy bueno, buenísimo.

mo. Porque entonces en lugar de enfrentarse con unas formas malas de hacer teatro y luchar contra ellas, lo que ocurre es que se parte de cero. Es un teatro joven, hecho por jóvenes y para jóvenes. Existe también, claro está, el otro público, el que tiene dinero, unas posibilidades adquisitivas y viaja frecuentemente a Europa o a Estados Unidos, ve buen teatro y quiere que en su país también lo haya. Pero la gran mayoría es gente joven. Y esto produce otro fenómeno: como resulta que Latinoamérica es un continente, para decirlo gráficamente, en ebullición, en el que hay unas estructuras políticas que van a producir un cambio, lo que se plantea la gente de teatro con la que he hablado es de qué manera pueden ser útiles para ese cambio. Las dificultades que tienen para ello son muchísimas. No tienen posibilidades de sostenerse económicamente, las obras duran menos tiempo en cartel que aquí, el público es normalmente más reducido, etcétera. Se podría solucionar esta situación contando con el apoyo estatal, pero ellos no quieren aceptarlo porque, claro, el Estado, de alguna manera, se cobra su precio y obliga a que los límites de la libertad sean mínimos o no demasiado amplios. Entonces lo que hacen los hombres de teatro de aquellos países es reunirse en cooperativa, trabajar en una obra que les interesa y repartirse luego los posibles beneficios. Hay también grupos financieros que patrocinan las representaciones, buenos burgueses que quieren ver buen teatro, porque lo han visto fuera de su país. Y esto proporciona un sistema de censura muy curioso, como en Colombia. Consiste en que cuando estos grupos de teatro hacen una obra que no gusta al grupo financiero, éste retira su ayuda y entonces, lógicamente, la obra se viene abajo. Pero es que, la verdad, somos muy esquemáticos al concebir esta historia de la censura. He descubierto muchos modelos de los que nunca se habla.

T.—¿Y son?

M.—Bueno, existe la censura preventiva, esa de la lectura previa de la obra que condiciona una aprobación o una prohibición. Es la que todo el mundo conoce y de la que siempre se habla. Otra censura es la que se crea cuando la obra está estrenada y surge eso que se llama un «desorden público». Y entonces la obra se suspende, pero esto a mí me parece un error, porque, claro, no son los hombres de teatro los que deben mantener el orden público, sino los especialistas de esto. Existen, además, otros sistemas de censura más sutiles, como el que os he dicho de la subvención estatal; el Estado protege sólo aquellas obras que le interesan, no todas. Esta discriminación es un tipo de censura. Está también la censura del empresario que determina si una obra va a interesar o no va a interesar y deja el teatro o no lo deja. La censura de los agentes de autores extranjeros que tienen en cuenta el prestigio del señor que va a montar la obra (el que menos prestigio tenga es el que menos posibilidades tiene de hacerla), la época de estreno, el teatro, el reparto y mu-



—Mi generación es una generación cobarde.

## LA DECISION DE NO RENUNCIAR

chas más cosas. La censura informativa que hace que sólo sean unas determinadas obras las que se anuncian o promocionan por la televisión y por la radio. Censura de la crítica, porque el crítico establece inmediatamente su censura diciendo que la obra es buena o es mala según sus criterios o según la ideología del periódico para el que trabaja. Censura de los «snobs» que siguen las obras «que están de moda» o que han tenido éxito en otros países. Censura del público que acaba imponiendo sus gustos, que están, a su vez, determinados por todo lo anterior. Y autocensura de los mismos que hacemos teatro que, como somos unos sinvergüenzas que a lo único que aspiramos es al éxito y al lucimiento personal, eligimos aquellas obras que puedan hacernos pasar por modernos o por más inteligentes que los otros...

T.—Te dejas la censura de los precios de las localidades y la censura de ciudades.

M.—Claro, claro. Son muy importantes. En realidad el primer mecanismo de la censura, el de la preventiva, es el que podría suprimirse porque ya los otros funcionan por sí mismos. Y seguirían funcionando a pesar de todo.

### Una inevitable mala conciencia

T.—Con toda esta situación que plantea y con el hecho de que el trabajo en teatro se hace casi exclusivamente para un público burgués, ¿tienes de alguna manera mala conciencia?

M.—Esa es la tremenda cuestión que nos planteamos todos, no sólo la gente de teatro, sino toda aquella que utiliza el arte en cualquier manifestación. Si escribes una novela, te la lee sólo un determinado sector, y si pintas un cuadro, te lo compra un señor cargado de dinero. Si haces teatro, te va a ver la gente que suele ir al teatro. Esto es inevitable. ¿Qué vas a hacer? Nada. O no haces nada o lo haces en estas condiciones. Lo que yo intento es que eso, lentamente, se vaya ampliando. No quisiera ser pedante, pero recuerdo una frase de Brecht que dice una cosa que explica un poco eso. Dice que la obligación que tiene un hombre de teatro es conseguir que ese pequeño círculo de conocedores se convierta lentamente en un gran círculo de conocedores. No tengo mala conciencia, lo que no quiere decir que yo no prefiera dirigirme a unos estratos digamos más populares, pero como por ahora no puedo, creo que dentro de lo posible, lo que hago tiene su función.

T.—Tú, por una parte, estás enclavado en una generación de transición, una generación que no hizo la guerra ni se encuentra en ese pequeño «boom» de los sesenta. Planteándote un poco toda tu experiencia teatral, cinematográfica, de hombre de espectáculo y, al mismo tiempo, tu experiencia ya puramente vital, personal, ¿cómo piensas sobre ellas?, ¿cómo han sido esta experiencia profesional y esta experiencia humana?

M.—Sí, pertenezco a una generación a caballo entre dos generaciones. Pero una generación que tiene como punto coherente el de la aceptación. Para mí es una generación frustrada y equivocada. Una generación cobarde que, prácticamente, no ha hecho nada. Quizá no toda la culpa sea suya, pero de todas maneras no parece una generación interesante. Quizá sea una generación víctima. No sé... Pero yo recuerdo a la gente que estudiaba conmigo en la Universidad y veo a la gente que me rodea hoy en mi trabajo, y, salvo algunas excepciones, algunas fenomenales excepciones, el resto no me interesa nada. No tengo nada que hablar con ellos ni nada que intercambiar. Ahora bien, a mí no me preocupa eso gran cosa. No quiero decir que yo soy mejor, no. Es algo que le ha ocurrido a mi generación y que también me ha ocurrido a mí, y si yo no perteneciera a esa generación no me vería obligado ahora a tomar posturas tan radicales como las que ahora estoy adoptando. Quizá tengo un espíritu de contradicción y al ver que mi generación acepta, me esfuerzo por no aceptar yo. Repito que no es valentía ni heroicidad ni nada, sino que puede ser sólo un problema de testarudez. Para mí, la época que me ha tocado vivir ha sido difícil y si pudiera haber elegido no habría votado por ésta. Pero, dentro ya de ella, no me siento frustrado, aunque sigo insistiendo que mi generación no me gusta nada... Tenéis que tener en cuenta que nosotros pertenecemos a los años difíciles, que no hemos tenido facilidades, que empezamos a descubrir el mundo siendo «flechas» y recitando aquello de «por el Imperio hacia Dios»... Era muy difícil conocer gentes interesantes, las cosas no se nos presentaban atractivas. Esto es fácil de entender... No, no miro hacia atrás con ira; es algo que no me gusta nada. Pero pienso que, para mí, vistos ahora los últimos resultados, tenía, seguramente, que haber sido así. Si hubiera sido más culto, si hubiera tenido otras circunstancias seguramente hubiera sido mejor. Lo que pasa es que esa mala generación a la que yo he pertenecido ha provocado en mí un enfrentamiento que quizá de otra manera no se hubiera producido... No defiendo a mi generación, pero se sabe que un hombre es así por determinadas circunstancias... ¿Cómo hubiera sido yo en otras circunstancias? Quizá mejor, no lo sé. Pero seguro que no así. De momento, creo que todos nos damos con la cabeza en un muro, pero a base de dar porrazos a lo mejor se acaba haciendo un agujero. ■ Entrevista tomada en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.