

DE MEMORIA



Pepelú Guardiola

*Profesor de Interpretación del Instituto del Teatro de Barcelona
Director (2009-2012) y Subdirector (2005-2009) de la Escuela Superior de
Arte Dramático del Instituto del Teatro de Barcelona.*

En agradecimiento a Pavel Rouba

Llego al Instituto del Teatro en el último tercio de la década de los 70, cuando la reforma iniciada por Herman Bonnin algunos años antes comienza a dar sus frutos. Formo parte de la última promoción que estudia Interpretación en la sede de la calle Elisabets. Barcelona bulle, efervescente, con la recuperación de las libertades democráticas.

Las pruebas de acceso consisten en cuatro fases eliminatorias, una de las cuales es la presentación de un monólogo. Mi propuesta es un collage de textos: un poema de Miguel Hernández, *Tristes guerras*, un corto fragmento de *Luz de gas* de Patrick Hamilton, otro de una versión heterodoxa de *Don Juan Tenorio* y el estribillo de una canción. Referencias todas ellas a mi etapa de teatro amateur en mi ciudad de origen, donde comparto escenario

con gente querida que ya no está, como Isidoro Torres, mi primer director, un auténtico «pata negra» del teatro ilicitano. No era la primera vez que me presentaba a un «casting». De niño, sin ser para nada consciente de lo que aquello iba a significar para mí, ya había pasado por una prueba de voces para formar parte de la capilla del Misterio de Elche.

No quiero imaginar la cara de los miembros del tribunal ante aquel monólogo, porque raro, lo que se dice raro, sí que era. El caso es que entré. Tres años en aquel antiguo y entrañable convento de la calle Elisabets, tres años de reconocimiento y de conocimiento. El trabajo sobre la consciencia del «yo» del actor llegaba a ser obsesivo. Aprendí mucho, aunque el culto a la palabra –excesivo para mi gusto– marcaba un perfil demasiado acentuado de cabezas parlantes. Es por lo que decido intensificar mi formación actoral durante dos años más en la Escuela de Mimo y Pantomima, dirigida por Pavel Rouba, en la nueva sede del Instituto del Teatro en la calle de Sant Pere Més Baix. Era el curso 80-81.

Fue Pavel quien, cuando todavía no existían programas de movilidad estudiantil ni nada parecido, me planteó la posibilidad de asistir, junto a otros compañeros como Montse Guallar, Gemma Beltrán o Xavier Ruano, al *Primer Stage Internazionale de Commedia dell'Arte* que, bajo la dirección de Carlo Boso, se celebraba en Venecia. Pudimos participar gracias a una pequeña ayuda económica del Instituto del Teatro. Era la oportunidad no solo de formarme en una técnica hasta entonces prácticamente desconocida para mí –la comedia del arte como práctica no estaba todavía contemplada en los planes de estudios– sino también de poder actuar a la manera *dell'arte* –y durante el Carnaval– en espacios emblemáticos de la capital del Veneto: Ponte Rialto, Piazza San Marco, Mercato del Pesce, Campo San Polo, Campo Santo Stefano...

La presencia de Carlo Boso en Barcelona durante aquellos años como docente y director de escena empezaba a ser habitual. Por sus seminarios, algunos de ellos organizados en colaboración con el Instituto del



Teatro, pasaban estudiantes y profesionales seducidos por una energía y una manera de hacer diferente. Es incuestionable su influencia en el teatro catalán. Y junto a Carlo Boso, Pavel Rouba, codo con codo, inseparables.

Por los pabellones de la Bienale, lugar donde se realizaba el Stage, se paseaba mucha gente. Recuerdo un tipo con barba que observaba las clases y tomaba notas. Era Angelo Savelli, director de la compañía Pupi e Fresedde, quien, para sorpresa mía, me llamará, dos años más tarde, para proponerme participar en la nueva producción de su compañía. Pupi, un grupo emergente especializado en teatro popular italiano, con sede en Florencia, comenzaba a ocupar un espacio en el circuito teatral europeo. *Plauto in farsa*, así se llamaba el espectáculo, era una coproducción de la compañía con el Festival de Otoño de Madrid, conjuntamente con otros teatros de Lieja y Salzburgo, en que participábamos cuatro jóvenes profesionales españoles: David Pinilla y yo como actores y Pedro Guajardo y Raimon Alsina como músicos.

El protagonista, en el rol de Coviello, era Gigio Morra, un auténtico *mattatore* de la escuela napolitana. Compartir escenario con él era como pasar la maroma, una experiencia única. Con Gigio, la función cada día era la misma pero diferente. Era un virtuoso de la improvisación con un dominio del tempo cómico extraordinario y un ponderado equilibrio de control y espontaneidad. Me viene a la mente aquella idea tan valorada por los creadores renacentistas de la *sprezzatura* en el arte o la espontaneidad en el acto creativo. Si toda representación teatral se ha de mover en el campo de la verosimilitud y no de lo real –en concordancia con la máxima aristotélica que sostiene que en el ámbito de la representación es más importante lo imposible verosímil que lo posible inverosímil– la espontaneidad de la improvisación aporta a la representación un plus de verosimilitud añadida. Verosimilitud que hace creer al espectador que aquello que ocurre en el escenario pasa por primera vez.

Evaristo Gherardi ya decía que era mucho más fácil formar diez actores de comedia *sostenuta* que uno de comedia *a l'improvviso*. Definía



Gherardi el buen comediante italiano como alguien con fondo, que trabaja más de imaginación que de memoria, que conecta sus acciones a sus palabras –y a las de su partenaire– y que cuando entra en escena lo hace con tal sintonía de acción y movimientos que parece que todo hubiera sido prefijado con anterioridad.

Siempre me ha sorprendido una visión tan moderna, en pleno siglo XVII, del perfil de actor. Traducido a nuestros días estaríamos hablando de un actor creador, dominador de la técnica, disponible, receptivo, espontáneo, que se adapta y modifica, que trabaja con el otro. Un modelo de actor que no olvida que trabaja para el público que es quien, en definitiva, le da de comer. Público que, como antes también ahora, acude a menudo a la representación interesado no tanto por *qué* se cuenta como por *cómo* se cuenta, por la manera de hacer del actor, por su arte, en definitiva.

Si habitualmente el actor es considerado como el instrumento que permite iluminar el arte del texto, en este caso sucede lo contrario, es el texto, como sugiere Pandolfi, el instrumento que permite iluminar el arte del actor. Y el actor, que sabe que lo que para el espectador es un viaje de ida para él es un viaje de ida y vuelta a empezar, también sabe de su poder de convocatoria y seducción. Me gusta mucho la imagen que propone Jaume Melendres cuando habla de la interpretación como aquello que transita por una vía en la que un raíl es el actor y el otro es el personaje, pero donde es importante que el actor no olvide dejar las migas de pan a lo largo del camino para poder volver, si no es que los pájaros del éxito se las comen. Y ese ya es otro cantar.

Ante la pregunta que a menudo se me plantea sobre ¿cómo se forma un actor?, mi respuesta siempre es la misma: practicando. Ejercitándose en base a proyectos transversales e integradores del conocimiento, donde teoría, técnica y práctica convergen en un espacio común. La tradicional división entre técnica y práctica ha favorecido, durante años, una pedagogía teatral hecha de compartimentos estancos. Por lo general, la práctica ha sido contemplada desde una óptica finalista, como el resultado de la aplicación



de algo que previamente se ha aprendido, y no metodológica. Y si a ello añadimos el divorcio ancestral entre teoría y práctica la fragmentación es aún más notoria. Es importante superar esta dualidad para no quedarse limitado solo al territorio de la praxis, algo que en el mundo del teatro suele ser habitual. Leonardo da Vinci decía en su *Tratado sobre la pintura* que aquellos que se dedican a la práctica sin ciencia son como los pilotos que se embarcan sin timón ni brújula porque no conocerán nunca la magnitud de su derrota. Y Melendres, siempre tan brillante, apostilla la reflexión del genio renacentista afirmando que en el teatro, como en el mar, tampoco hay teoría sin práctica, o dicho en pasiva, las brújulas fueron inventadas por los hijos de los naufragos.

No hay nada más rico y aleccionador para un alumno que ver como un equipo de docentes de disciplinas diversas aporta su conocimiento a un mismo proyecto de manera coordinada y conjunta, una metodología y una ética que sirven de modelo, que se transmite, y que dejan entrever algo que en teatro es fundamental: la conciencia del trabajo en equipo.

Mi primer contacto con la comedia del arte me abrió todo un universo, me permitió descubrir un perfil de actor diferente, alguien que, por un lado, domina las disciplinas básicas del arte teatral y que, por otro, aporta al *ensemble* su especificidad, aquello que le hace ser distinto, singular. Esta concepción me ha acompañado a lo largo de mi vida profesional y ha marcado también mi quehacer en el ámbito de la pedagogía teatral. Aunque pueda parecer obvio, que no siempre lo es, defiendo con convicción un modelo de formación actoral troncal y de fundamentación en contraposición a una formación inicial excesivamente especializada. Con una buena base el alumno puede empezar a gestionar a conciencia su proceso de aprendizaje y tomar decisiones sobre dónde, cuándo y cómo intensificar su formación. Una intensificación que puede ir dirigida hacia aquello que ya se domina – especialización– o, contrariamente, hacia aquello que uno siente como deficitario. Una formación excesivamente dirigida y encorsetada, sin margen de maniobra, corre el riesgo de ser castradora. No hay que olvidar



que el libro de aprendizaje, su primer *zibaldone*, no lo debe escribir la escuela, sino el propio alumno.

Hay quien dice que existen tantas escuelas como maestros, pero en mi caso entiendo que una formación reglada y sólida en el arte de la actuación debe ser contemplada desde un eclecticismo que permita al actor conocer y experimentar el mayor número de herramientas posible, siempre con un único objetivo como es la verdad escénica. La cocina del actor, aquello que el espectador no ve, es mucho más completa cuantos más útiles e ingredientes tiene a su alcance. No soy muy partidario de la adscripción ciega a un solo sistema interpretativo. Si el hecho de la creación ubica el actor ante una batería de interrogantes, la batería de herramientas que este debe tener para poder dar respuesta a las diferentes demandas ha de ser extensa. Y una buena formación académica le ha de proporcionar estos instrumentos. Ser consciente de ello le va a hacer más libre y le va a permitir tomar distancia ante cantos de sirena o dogmatismos reduccionistas de posibles gurús.

Ha llovido mucho desde aquel Carnaval del 83, aunque mi modelo de actor –y con ello concluyo este testimonio– sigue siendo el de un actor creador frente al actor marioneta. El de un profesional competente, dominador de la técnica, culto y bien formado. Abierto, vitalista, honesto y generoso. Un artista que siente curiosidad por la vida, su materia prima, que la mira, que la escucha, que la absorbe como una esponja. Un actor que es atleta de los sentidos, en todos los sentidos. Que reflexiona, que cuestiona y que hace propuestas. Un actor que no olvida que la comunicación empieza en el escenario, pero que el destinatario último es el espectador. Un actor comprometido con la sociedad de su tiempo, que la transforma, y que no es simple mercenario de la cultura sino que reacciona y se rebela contra todos los excesos del poder. Que antes que actor es persona y que no es arrogante por ser intelectual y artista, sino que sabe que su oficio es una opción de vida y un arte donde el escenario es el espejo en que se reflejan las luces y las sombras de la condición humana.



Cuando 15 años después de la historia veneciana con que he iniciado este escrito me llamaron del Instituto del Teatro para dirigir un taller de comedia del arte tuve la sensación de cerrar un ciclo, de retornar a la Institución que me había apoyado algo de aquello por lo que había apostado. Venecia fue un puerto fundamental en mi vida profesional donde aprendí, por ejemplo, que en teatro una lágrima es una perla y muchas son bisutería.

