

Espejos en el escenario

José María Pou¹

Confieso que lo que ha animado siempre mi carrera ha sido la curiosidad. Me ha movido siempre, una enorme curiosidad por todo, desde los idiomas a las tareas de producción. Y esa curiosidad me ha llevado a relacionar diversas disciplinas –cine, teatro, televisión–, aunque haya frecuentado en mayor medida las labores teatrales. Por desgracia, son habituales en España las etiquetas, y enseguida clasifican a los actores de acuerdo con su campo de actividad. Es algo absurdo, pues la actuación es la misma en un escenario teatral y en un rodaje; sucede que luego, más allá del talento y el genio personal, la sensibilidad y la capacidad de trabajar con las emociones –base del actor–, está el oficio, la técnica que varía según el espacio donde actuemos. Si esa relación se establece con la cámara, el actor se dirige a un espectador imaginario, situado a medio metro de distancia, lo cual le obliga a moderar la expresión de los sentimientos. Por el contrario, en un teatro, la voz, los gestos y el mensaje han de llegar a la fila 26 y al tercer piso, y en consecuencia los actores deben utilizar eso que los griegos llamaban la máscara, que no es otra cosa que la proyección del personaje. En contraste, cuando el actor interpreta un personaje cinematográfico no ha de proyectar absolutamente nada, sino interiorizar absolutamente todo. El admirable Michael Caine tiene publicado un libro de actuación en el cual destaca que un actor de cine no debe actuar nunca, tan sólo ha de pensar. Quizá resulte algo exagerado, pero lo cierto es que los ojos mandan en el cine; los ojos traducen todo y la cámara se apropia de aquello que dicen. Así pues, a la hora de plantear estas diferencias técnicas entre la actuación cinematográfica y la teatral, queda claro que no hablamos de distintos estilos de interpretación, sino de modos diferentes de comunicarse con el público.

Habrá quien señale que mi experiencia en el mundo del cine no tiene tanto peso como la teatral, y que por ello exagero en mis apreciaciones. No obstante, tras haber rodado más de treinta películas, considero que uno de los grandes problemas del cine español es que los directores, salvo excepción,

¹ *Actor y traductor.*

no saben dirigir actores. No solamente desconocen esta disciplina, sino que renuncian a ella. Citaré el caso de un director que me llamó para encarnar un personaje de importancia en su película, pero cuando le interrogué acerca del enfoque interpretativo más conveniente, respondió: «No sé cómo hay que hacer ese personaje, así que hazlo como te dé la gana». Eso me parece mal, pues una película es un producto artístico donde todo ha de mantener un estilo, y el actor debe conocer ese estilo, elegido por el director, para así aplicarlo a su trabajo. Lo contrario me violenta muchísimo.

No es mi propósito ignorar las excepciones que escapan a esa coyuntura general, pero he de insistir en que éste es un problema común entre los directores que han surgido durante los últimos diez años. A estos realizadores les aterra trabajar con intérpretes experimentados y por eso han creado una generación de actores amigos suyos, con quienes deciden más cómodamente. Es cierto: algunos de estos directores, con películas estupendas en su haber, admiran y reconocen a los verdaderos intérpretes, pero no se sienten relajados a la hora de colaborar con ellos y por eso prefieren rodar con amigos. Todo ello es preocupante, porque estas personas, tras protagonizar películas a lo largo de cuatro o cinco años, van a desaparecer de la escena. Por eso hemos de preguntarnos qué va a pasar si no hay actores surgidos de la cantera teatral, bien formados, con escuela, sobre todo cuando ha venido a sumarse un elemento peligrosísimo, el director de *casting*, muchas veces orgulloso de haber descubierto gente de la calle con la cual el director está encantado de trabajar, porque lo hace en superioridad de condiciones.

Hay varios criterios para valorar el llamado *boom* del nuevo cine español. Si se analiza el tipo de público que acude a ver las películas más taquilleras de la última hornada, se advierte que su edad oscila entre los quince y los veinte años. Es un espectador que ve cine sin una exigencia en lo que se refiere al nivel interpretativo. Por lo demás, también es cierto que el gran público estaba cansado de ver las mismas caras, los mismos repartos, y estos jóvenes directores han traído una corriente de aire fresco con su nueva propuesta.

Este tipo de audiencia juvenil de la que hablamos explica éxitos como *Torrente* (1998), de Santiago Segura, *Airbag* (1997), de Juanma Bajo Ulloa, o *Cha-Cha-Cha* (1998), de Antonio del Real. Sin embargo, en el ámbito internacional está tocando a su fin esa moda cinematográfica en la que manda el público adolescente. Basta leer la revista *Variety* para advertir cómo está bajando la producción de filmes de acción y violencia, y cómo aumenta el éxito de películas independientes, centradas en temas humanos, alejadas de los efectos especiales. Al caer en la cuenta de ese

cambio, incluso los grandes estudios comienzan a producir largometrajes como *El paciente inglés* (*The english patient*, 1996), de Anthony Minghella, o *Shakespeare in love* (1998), de John Madden, no dirigidas a un público adolescente.

Cada día tendrán más interés para el espectador las historias de valor personal, enraizadas en sentimientos profundos. Creo vislumbrar en el cine de los últimos tiempos una serie de películas que vuelven a ese cine de los años cincuenta que a mí me entusiasmó. La cartelera actual ofrece dos buenos ejemplos: la maravillosa *Little voice* (1998), de Mark Herman, extraída del texto teatral de Jim Cartwright, y *Hurlyburly* (1998), de Anthony Drazan, magnífica película basada en una obra de teatro de David Rabe.

Sin entrar en comparaciones históricas –cuando el cine cumple un siglo, el teatro rebasa los dos milenios–, lo que salva y mantendrá la vigencia del teatro es que juega con la imaginación de los espectadores, algo muy distinto a lo que sucede con la cinematografía, cuya base es eminentemente realista. El teatro requiere una participación mucho más activa por parte del espectador porque le está obligando a trabajar con la fantasía, algo inhabitual en la sociedad moderna, donde la imaginación se atrofia gracias al bombardeo de imágenes televisivas. Cada vez más, acudir a un espectáculo teatral va a ser una suerte de gimnasia imaginativa.

A raíz del estreno de la película *Amigo amado* (*Amic amat*, 1998), de Ventura Pons, me preguntaban por qué razón hago mucho más teatro que cine. Es bien sencilla la respuesta: desde el comienzo de mi carrera, las ofertas teatrales han sido mejores que las cinematográficas. Por un lado recibía la opción de interpretar en los escenarios un texto de Chejov, Ibsen, Cocteau, Shakespeare o Unamuno, y por otro la posibilidad de rodar un guión escrito, en una mayoría de casos, por el propio director, con unos diálogos imposibles, mal contruidos gramaticalmente, como si el autor fuese un niño de siete años. Ante semejante disyuntiva, no caben dudas, y eso me ha llevado a concentrarme en el teatro. No obstante, cuando he tenido la ocasión de intervenir en proyectos fílmicos como *Amigo amado*, no lo he dudado.

Cuenta esta película con un excelente guión desarrollado por Josep Maria Benet i Jornet a partir de su obra *Testament*. No obstante, hubo reseñas que la consideraron demasiado teatral, y ello por una simple razón: en cuanto un filme tiene una escena donde los diálogos duran más de cinco minutos, los teóricos y críticos españoles lo juzgan teatral. Existe por estos lares una especie de animadversión a la densidad de diálogos, ignorando que en las grandes películas de George Cukor, John Ford y Billy Wilder los persona-

jes dialogan sin cesar. ¿Acaso no hay constantes diálogos en *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz?

El truco de la buena adaptación de una obra teatral a la gran pantalla es dejarse llevar por el ritmo que pide la historia, y no desplazar la acción, caprichosamente, a escenarios exteriores. Una película que transcurra dentro de una habitación puede ser maravillosa, pero de repente hay personas empeñadas en estropear un guión simplemente porque, según creen, en el cine tiene que haber una calle o un jardín. Podemos citar producciones como *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), de Ingmar Bergman, para demostrar lo desacertado de tal creencia. Dentro de ese orden de ideas, también cabe apuntar el riesgo de ciertos cambios de época, cuando en una película se adapta una pieza literaria modernizando toda la ambientación. Para mucha gente, actualizar supone trivializar, y eso me atemoriza.

Hay que desterrar el miedo a la teatralidad, pues tiene cualidades magníficas, entre las cuales figuran la verdad de los sentimientos y el texto literario, por lo común superior al noventa por ciento de los guiones originales. Baste un ejemplo: para sorpresa de todo el mundo, en este momento triunfa en las salas de cine una película francesa, *La cena de los idiotas* (*Le diner de cons*, 1998), de Francis Veber. Basado en una pieza teatral, el filme transcurre, de principio a fin, en un salón, y no hace falta más. De ahí se debería aprender.

En ese afán enriquecedor, cualquier intérprete que se sienta creador tiene que amar mucho más el teatro que el cine, porque el escenario es el único espacio donde un actor es dueño de su personaje, dentro de los márgenes pactados con el director durante los ensayos. Por el contrario, en el cine siempre queda la frustración de que, una vez rodado, aquello queda para la historia y no se puede volver a repetir. A veces el actor interpreta frente a la cámara una escena que el director califica de genial, pero que desaparece durante el montaje. Y también puede suceder que cuando un actor experimenta el milagro de la inspiración, el director está pensando otra cosa o falla la cámara, y ya no cabe repetir la secuencia con el mismo toque de genio.

Al margen de otras consideraciones, si un director piensa que soy el actor ideal para un papel, por breve que sea, ¿por qué voy a negarme a interpretarlo, si está en mi mano hacerlo? Hay compañeros que me reprochan esta actitud, con el argumento de que en cine sólo hay que hacer cosas importantes. Sin embargo, prefiero ser protagonista de dos minutos con interés, que ser un inane protagonista de hora y media.