

REFLEXIONES SOBRE EL ACTOR

FRANCISCO PORTES
Compañía de Madrid

ACTOR Y VERDAD

Cuántas veces ha repiqueteado en mis oídos eso de que el actor es un simulador de pasiones, un farsante, un fingidor; y el sencillo corolario de que quien finge miente. El bello mentir del comediante. En apariencia parece una definición irrefutable, y siempre fue acogida por la tosca permeabilidad de la ignorancia como un gran elogio, como la suprema definición del arte de interpretar. Sin embargo, es de una insuficiencia peligrosa. El actor es un artista y el arte es verdad radical. Vislumbre de la conciencia cósmica, podríamos decir variando un poquito el punto de mira de la frase de Pérez de Ayala. Cuando Tespis y Esquilo con sus manos generosas sacaron del coro a un oficiante y lo individualizaron crearon el actor, el hipócrita. Pero hipócrita en sentido de interlocutor. Aquel que sale del anonimato del coro, de la voz comunal, y dice cosas diferentes, recita en controversia.

La gente finge en la vida, cuando le conviene, de manera extraordinaria. Pero si nos detenemos un instante a reflexionar veremos que el fingir artístico no es el mentir común. Yo, actor, finjo que miento pero no miento que finjo. Mi fingir es verdadero, luego mi fingir es un no fingir. La gente no sospecha que una cosa son las artimañas del engaño y la simulación y otra la nobilísima cualidad de asumir una vida, de crear con pulsiones propias y ajenas una nueva criatura. La verdad del actor es la verdad de su interpretación. Puede pasar de Macbeth a Estragón, de Max Estrella a Anna Fierling sin perder un átomo de verosimilitud. Todo un mundo de caracteres antagónicos, de misteriosas androgínias, de convicciones alejadas de sus creencias ciudadanas puede ser absorbido naturalmente por el actor. No es un transeúnte de superficie. Su mirada es introspectiva y no puede ser de otra manera porque la chispa del arte nace en el inconsciente colectivo. De este mar misterioso y turbio, que sin duda contiene la memoria genésica, brota

el milagro de la versatilidad del actor. Puede comprender y ser rey, sin haber pisado una corte; puede transfigurarse en Galileo Galilei, sin haber escrito la carta al padre Castelli; puede aparecer como Isabel sin haber sido violado. Porque todos los hombres tienen residuos y guardan atisbos de haber sido coronados, violados o haber exclamado: ¡Y sin embargo, se mueve!

El concepto aristotélico del actor lo considero superado. El actor sólo es farsante cuando interpreta farsas. Y aun así, será farsante en sentido genérico. Nunca deja de ser actor en la doble acepción de actor como intérprete y actor como actuante. Qué poco se repara en esta sutilísima acepción. Lo que dicta el autor lo asume el actor en integridad única. La unión hipostática del arte.

Pero estas teorías, ¿no quedan refutadas con “La paradoja del comediante”? Eso creen los urgentes, los que engullen sin masticar. Diderot lo que hace, y genialmente, es descubrir la visión simultánea del actor. Los malos intérpretes se enajenan en la pasión. Sólo atienden a la película del corazón. Es un camino rectilíneo de insuficiencia manifiesta. El verdadero intérprete rechaza la linealidad. El personaje es vivido, criticado, vampirizado en estratos o planos constantes y superpuestos. De igual manera y a la vez, el personaje hace lo mismo con el actor. Un día un actor, un gran actor, al ir a estrangular a Desdémona observa que una bambalina está torcida. ¿Pierde el actor la situación? No es posible en un gran intérprete. Al estrato Otelo no llega el torcimiento de la bambalina, se interpone el plano crítico del actor. Y, como se dice ahora, *lo aprovecha*, o sea, lo transforma en materia dramática.

El actor no es un simple transmisor. Cuando en ello se le convierte aparece la mentira, la impostura. El actor en su más alto concepto es una extraordinaria máquina de transformación y depuración de materiales intelectuales, emotivos y fisionómicos. Si se le vacía sólo le quedará el continente. Que no es poco. El cuerpo es un imán. Pero en el contenido está la razón última y moral de su existencia sobre el tablado.

ACTOR Y CREATIVIDAD

El actor transgrede continuamente los límites físicos y sociales del resto de los hombres. Es un hereje que salmodia extrañas cantilenas a las puertas del templo, un saltimbanqui que interrumpe el buen orden de los paseantes, un misterioso hombrecillo que posee un espejo donde refleja muchedumbres o aísla rostros. Siempre se le quiso apartar pero nunca fue posible. Él no ocupa un lugar concreto ni se le conoce por determinada fisonomía. Es ubicuo y está hecho de la materia del camaleón. Sabe que su tarea es ir

contracorriente, abrirle grietas a la costumbre, descolocar la simetría del tablero. Y esa primera transgresión, la transgresión física y social, es también su primera fuente de creatividad.

Después, o antes, el milagro del ojo interior, el comprobar que el mundo cabe en el estómago. Todos los hombres que el actor conoce, y aun los que ignora, los lleva dentro, le crecen desde el diafragma. Y todos esos hombres, con sus razones y sus locuras, con sus luces y sus sombras van prefigurando el personaje que el actor busca. Un personaje verdadero es la condensación de muchos hombres, a menudo antagónicos. Nunca un intérprete auténtico olvida que el hombre está hecho de cuatro partes: una de agua y tres de contradicciones. El personaje que no contenga esas desgarraduras será sólo una muestra sociológica. La lucha entre el actor y su muchedumbre interior, que sólo él en soledad libra, es su otra fuente de creatividad.

Para que esa creatividad no se agoste es necesario ejercitarla y a menudo exigirla. Pero a veces soplan vientos desfavorables. Ese es el gran problema. El actor reflexiona sobre su arte, afina su intelecto, cultiva su sensibilidad, prepara su cuerpo, medita sobre lo que puede aportar como artista y como ciudadano y, de pronto, un día, alguien (¡no todos, ésa es la esperanza!) le dice que no, que no debe reflexionar, que para pensar están otros, que su sensibilidad es historia o sensiblería; que no, que debe ponerse bajo ese foco, mirar a aquel punto, hablar cuando le indiquen, callar en tal momento, sentir lo que estrictamente se le diga que debe sentir. Nadie piensa que ese actor tiene dentro una muchedumbre o que es constitutiva en él la transgresión social. No, nadie lo ve. Tal vez, alguien pueda notar que se le pasman los ojos. Poca cosa. De pronto le indican que hable, y habla; y tampoco es eso, le dicen. Viene de otra escuela. El problema es que hay muchas e inconciliables. Y el actor sigue pasmado. Sólo ve claro el camino de la marioneta; ser un instrumento, no una voz; convertirse en copa de cristal —con suerte, de cristal de Bohemia— y sonar bien y a tiempo cuando alguien le dé el golpecito con la cucharilla. Otras veces se ve como una pelota rodando sin sentido sobre un suelo de diferentes mosaicos.

Hay actores que se aturden o se acomodan. Otros sienten que algo se degrada, que el noble arte que eligieron se desarbola. Estos últimos sacuden el pasmo de los ojos y exigen participación activa en el arco estético y ético de la creación teatral, luchan por alojarse de nuevo en el personaje, reclaman un hueco para su imaginación, intentan recuperar su parcela de creatividad. Ni más ni menos. El actor no puede ni debe ser, como en otros tiempos, protagonista desmesurado. Pero tampoco maniquí parlante. La derroca-ción del divo no debe conllevar la caída del artista. Esa patética pelea, esa voluntad de algunos actores por recuperar el espacio perdido, ¿no es ya también otra fuente creativa?

EL ACTOR Y EL VERSO

El verso como instrumento de expresión dramática, ¿tiene vigencia? ¿Me permite aquí y ahora componer un personaje con la misma verosimilitud con que puedo hacerlo en prosa? Mi experiencia de actor me indica que sí. Naturalmente, trato primero de distinguir las diferencias entre verso y prosa. Noto que en el verso las pausas, las respiraciones o los acentos están ya prefijados. El autor ha pautado el discurso. Hay unidades métricas, un silabeo con diversos grados de intensidad y ritmo acentual. También observo diferentes connotaciones de la palabra: en verso prevalece la función de canto; en prosa, la vertiente narrativa.

Cuando alguno de los directores que dirigen verso en España —directores heroicos— me ha encomendado un personaje, nunca me he preguntado, ¿este papel me lo estudio en prosa, lo desentraño como si fuera prosa y después me aprendo el texto en verso? Esto se hace muy a menudo, pero yo considero que es un error. Si hablo en verso, pienso en verso. No estoy en un terreno naturalista sino en una atmósfera estilizada. No puedo dissociar significado y significante. Lo desentraño hasta el fondo —o lo intento— pero dentro de la textura del verso. Porque éste no es sólo soporte sino también contenido.

¿El verso es un corsé? Continuamente se discute sobre ello. Pues bien, mi opinión es que no es un corsé, sino un riquísimo aliado del intérprete. El verso es un conductor sutilísimo. La polimetría me señala los condicionamientos sociales del personaje, los ritmos fluctuantes de los estados de ánimo. Y si afinó un poco más el oído advierto que a través de los acentos puedo llegar al ritmo-tiempo en el decir e incluso al subtexto. En un momento preciso de *Los locos de Valencia* Lope quiere serenar al protagonista masculino, imbuirle paz y raciocinio en la algarabía del manicomio, y pone en sus labios un soneto que comienza: “Vete despacio, pensamiento mío”. ¿Está ya el quiebro dramático de Lope en ese primer verso? Sí. Observemos que tiene acentos en 1^a, 4^a, 8^a y 10^a. Es el verso más armonioso de nuestra lírica, el más sereno, un enéecasílabo sáfico, perfecto para la situación de Floriano. Porque si cambiamos la acentuación cambia la irisación de las emociones. Esta mínima muestra acentual me indica que es aquí donde debo tener cuidado, donde, si no estoy avisado, puedo convertir el verso en prosa cacofónica.

También los actores discutimos demasiado sobre la sinalefa. Es un poco controversia de niños. La sinalefa es natural en nuestra lengua, casi no es un recurso métrico y, cuando lo es, sirve para apretar el castellano, para —como dice el maestro Dámaso— aumentar el contenido conceptual. La sinalefa es un fuelle de oro. Pero en situaciones teatrales no puede ir nunca

contra el fluir de la acción dramática. La disyuntiva “cantar o renglonear” es falsa. Los dos términos son deleznable. Si canto, rompo la acentuación marcada y amplifico la emoción sin sentirla realmente. Si rengloneo, rompo el discurso lógico. El más seguro y delicado camino es seguir las pautas de la acentuación, de las cláusulas rítmicas, de los encabalgamientos, de la suavidad en las pausas versales.

¡Ah, el rengloneo! De él se acusa sobre todo a los actores españoles. Es la gran espina. Yo creo que hay una cierta ligereza en esa acusación, porque no se dice también que el teatro clásico español es el más difícil de decir de los grandes teatros nacionales. En el alejandrino francés cabe mucho concepto, el idioma inglés es apretado de contenido, pero nuestros autores emplean preferentemente el octosílabo, verso hermoso pero cortísimo. O se encabalga o se mete el concepto en dos octosílabos. Y como no llega nuestra respiración, pues el grupo fónico máximo oscila sobre las once sílabas, lo rengloneamos. Se hace necesario que actores y directores estudiemos rigurosamente este problema específico de nuestro teatro clásico. Algunos actores, sin embargo, no renglonean. ¿Por qué? Yo sospecho que intuyen o conocen las trampas del octosílabo y buscan una dicción de períodos rítmicos.

¿Puede encajar el verso en las corrientes teatrales modernas? Yo creo que perfectamente. El verso posee una espléndida capacidad distanciadora. Pone entre mí y el personaje una cortina técnica que impide que me enajene. Mantengo mi cabeza un palmo más alta que la del personaje, no pierdo mi sentido crítico ni mi facultad de jugar.

Para las grandes escuelas de actores tampoco es desdeñable el verso y su perfecta dicción. Uno de los más sutiles capítulos de *La construcción del personaje*, de Stanislavski, está dedicado a estos temas. Sí, creo que el verso no es un instrumento obsoleto o arqueológico. Es un director fiable de nuestras emociones.