

Vivir para ser otro

José María Pou

*Conferencia pronunciada
el 5 de febrero de 2008*

Forum Deusto

Vivir para ser otro

José María Pou
Actor y Director de Teatro

Me impresiona mucho más este auditorio, lo confieso de entrada, que el Palacio Euskalduna o el Teatro Arriaga llenos hasta arriba. Aquí uno se siente más indefenso porque no está bajo la máscara de otro, bajo el disfraz del personaje; aquí uno está absolutamente desprotegido y no tiene más remedio que ser sincero y hablar con esa verdad que tanto buscamos los actores cuando interpretamos nuestros personajes. Con la ventaja que aquí no hace falta buscarla, porque surge automáticamente.

Cuando me invitaron, dije que yo no hacía conferencias. Yo soy un actor y puedo hablar de mi trabajo; soy, además, un hombre apasionado y sólo se hablar apasionadamente del trabajo que me apasiona. Lo que quiero hacer es una charla, compartir con los asistentes mis vivencias, mis experiencias, mis reflexiones acerca de lo que es mi oficio, mi profesión, pero nunca en ese tono académico que suele llevar implícito la palabra «conferencia». Yo prefiero el término «charla», el término «compartir», el término «complicidad» incluso, que me acerca mucho más al auditorio.

Debo reconocer que algunas notas sí he tomado, porque, cuando llega una invitación de éstas características, produce, eso es verdad, un cierto efecto. Te invitan de la Universidad de Deusto a dar una charla y una de las primeras cosas que se producen al recibir la invitación (aparte del «¿por qué yo?» y el «¿por qué a mí?», y de la automática respuesta «¿y por qué no?») es lo que creo que debería llamarse el efecto «Stop», el efecto «Párate y piensa», o el efecto «Dedícate tres minutos a ti mismo».

Y paré, y me dediqué los tres minutos, y pensé. Y me dí cuenta de que el hecho de que me invitaran era ya todo un premio, porque me estaban brindando la oportunidad de sentarme a reflexionar, y hoy en día, en la vorágine en la que todos andamos metidos, y en mi ofi-

cio concretamente mucho más, esto no tiene precio. En esta carrera de fórmula 1 que es mi oficio, uno se deja arrastrar demasiadas veces por la pasión de la creación, por el luchar y el hacer del día a día, y pocas veces se permite la pausa para la reflexión meditada y serena sobre uno mismo. Estamos, de continuo, demasiado absorbidos, demasiado atrapados por nuestro trabajo para juzgar con calma lo que hacemos y para pensar claramente en ello. Y sin embargo hay que hacerlo. Hay que pensar.

Lo que quiero hacer hoy aquí de entrada es, pues, agradecer a Deusto que me haya brindado el pretexto para sentarme a reflexionar sobre mi oficio, sobre mi mismo. La invitación de Deusto es algo así como esa silla en la que uno no tiene nunca tiempo de sentarse; es una invitación a hacer balance y pensar en lo que uno ha hecho, en lo que uno hace, en cómo ha llegado hasta aquí, y a darse cuenta de que uno lleva ya muchos años en esto, y a ponderar equitativamente el debe y el haber, las satisfacciones y las frustraciones, los aciertos y los errores, que de todo ha habido.

Y cuando estaba sentado intentando hacer ese balance, hilvanar cuatro notas de forma ordenada, pensé también que la invitación era como si me pusieran delante un espejo, un espejo en el que me obligaran a mirarme para darme cuenta de quién soy y de cómo soy. Un espejo inevitable. Ese espejo del que no puedes —ni debes—, apartar la mirada.

Recuerdo una obra de Luigi Pirandello que se representó el año pasado en Madrid, en el Centro Dramático Nacional, (que yo mismo tuve la oportunidad de hacer en Barcelona en el año 1984 y que supuso mi debut en el teatro catalán y en lengua catalana), una obra de Pirandello, digo, que se titula «*Así es, si así os parece*», donde el protagonista, Lamberto Laudisi, en un momento determinado de la función se enfrenta a su propia imagen reflejada en el espejo y se pregunta: «¿Quién es el verdadero de nosotros dos?», y señalándose a sí mismo, continúa: «Si yo digo que eres tú, tú señalándome a mí, dices que soy yo; ¿dónde está la verdad?, ¿cuál de los dos es el verdadero?, ¿somos como somos o somos como nos ven?, ¿somos lo que somos o somos la imagen que los demás tienen de nosotros?».

Pensando en esta situación pirandelliana, que te obliga a mirarte y a darte cuenta de la imagen que proyectas, cae uno en la cuenta de que en este oficio nuestro —y digo nuestro por no decir sólo mío— uno nunca sabe quién es realmente, si es uno mismo o si es uno de los cientos de personajes que ha interpretado; o la sombra de esos cien-

tos de personajes; o tan sólo los residuos de esos cientos de personajes que han pasado por tus manos. Y ese es un buen descubrimiento. Porque es bueno darse cuenta de que lo que tú crees que eres y lo que los demás creen que eres, no tiene por qué coincidir. El actor tiene que ser consciente de que no es lo que es, que no es lo que parece, y sin embargo, sólo es lo que parece; que uno no es sino el producto de lo que les parece a los demás; y que, en definitiva, no eres para los demás sino el resultado de tus trabajos, de tus personajes.

Tengo tres o cuatro anécdotas que son piedras fundamentales, algo así como esos antiguos mojones de las carreteras que de manera exacta te indican el camino que llevas recorrido y el que te queda por recorrer, que han marcado de forma indeleble algunos momentos de mi carrera; pero hay una, relativamente reciente, de hace unos diez años, que me marcó muchísimo y modificó sustancialmente la manera en que, hasta ese momento, yo entendía el compromiso de mi profesión.

Yo había hecho una película, *«Amigo/Amado»*, dirigida por Ventura Pons, que tuvo mucha repercusión y me dió muchas gratificaciones, premios y demás. La película cuenta la historia de un profesor universitario que, después de un tiempo de ausencia, vuelve de los EE.UU. aquejado de una enfermedad terminal, con intención de morir aquí, en su país; y que en su último período de enseñanza, en el que ya es, conscientemente, su último curso académico, se enamora locamente de uno de sus alumnos, que resulta ser, a la postre —en un típico caso de doble vida secreta—, un muchacho que se dedica a la prostitución masculina. Aún así, el profesor enamorado, que sabe que va a morir relativamente pronto, se propone convertirle en su heredero, hacerle depositario de sus ideas; quiere sembrar en él la semilla de su pensamiento, para que ese su saber no quede en baldío. Se trata, repito, de un profesor homosexual, soltero, sin descendencia. Un tema muy delicado, pero muy bien tratado por Ventura Pons.

La película se estrenó, tuvo su muy buena carrera cinematográfica, y un día, al año y pico de haberse estrenado, bajaba yo por las Ramblas de Barcelona camino del puerto, cuando una señora de unos cuarenta y pocos años se acercó muy respetuosamente y me dijo: *«Por favor, señor Pou, no crea usted que estoy loca pero necesito hablar tres minutos con usted. Ahora mismo. Por favor, atiéndame.»* Lógicamente le dije que sí, que no tenía ningún inconveniente, y la señora continuó: *«Desde la muerte de mi hijo es usted mi único consuelo.»* Y empezó a contar: *«Mi hijo murió hace escasamente ocho meses y desde el día de su muerte, no pasa una semana en la que no me siente en el sofá de*

mi casa y me ponga el vídeo de la película «Amigo amado». Y siguió: «Verá usted, mi hijo se dedicaba a la prostitución masculina, mi hijo era eso que vulgarmente se llama «un chapero»; mi hijo fue una de las primeras víctimas del SIDA de este país, enfermedad que contrajo en el desarrollo de su profesión; y viendo la película «Amigo amado», fijándome sobretodo en el personaje que usted interpreta, siento un enorme consuelo porque pienso que pudiera ser que en algún momento de la azarosa y complicada vida de mi hijo, que él eligió voluntariamente, en algún momento, digo, pudiera tener la fortuna de haber dado con un ser humano tan maravilloso como al que usted da vida en la película. Y con esa creencia, me consuelo. Verle a usted encarnando a ese personaje me lleva a pensar que mi hijo tuvo suerte en algún breve momento de su vida y encontró a alguien así, a alguien capaz de comportarse con él de la misma manera que usted se comporta con el muchacho de la película».

Confieso que oírle decir esto —me emociono todavía al recordarlo— me produjo una sensación extraña; sentía que esa señora cargaba sobre mí una responsabilidad que yo no estaba seguro de querer aceptar. Y que de entrada me producía incluso un cierto rechazo. Yo no tenía por qué, —pensaba— formar parte de la vida de esa señora. Esa fue mi primera reacción. Después, cuando la señora me enseñó la foto de su hijo y se despidió amablemente, seguí caminando Ramblas abajo sin poder dejar de pensar en lo que acababa de ocurrir, y caí en la cuenta de que los actores, por suerte o por desgracia, no somos demasiado conscientes de hasta que punto estamos involucrados en la vida de otras personas; de cómo, siendo nosotros mismos otras personas, siendo personajes, hay quién hace de esos personajes su propia realidad. Y de repente uno se siente atemorizado, abrumado, por la responsabilidad que eso comporta. Este suceso me llevó a descubrir el enorme compromiso que los actores contraemos con el público. En cualquier caso, es éste en un compromiso mío, personal, que yo acepto de buen grado y que intento que defina y marque las líneas esenciales de mi carrera.

Miren ustedes, yo creo que ser actor comporta un compromiso con uno mismo y con la sociedad de la que forma parte. Creo, por ejemplo, que si debido al especial atractivo de nuestro trabajo los actores tenemos una cierta capacidad de convocatoria y somos capaces de obrar ese extraño milagro que consiste en que en un determinado momento, a una hora precisa, en una ciudad concreta, un grupo de personas que no se conocen entre sí, que no han tenido, tienen ni tendrán nunca ninguna relación entre sí, deciden salir de sus casas para coincidir todos

a la vez en un local llamado teatro, pagar una entrada, sentarse y detener generosamente durante dos horas el curso de sus vidas para ponerse en nuestras manos y que nosotros desde el escenario o desde la pantalla les hagamos vivir nuestras historias, no tenemos ningún derecho a desperdiciar esa oferta. Sería una irresponsabilidad, digna de ser perseguida criminalmente, hacer que el público perdiera esas dos horas de su vida con historias tontas, banales, absurdas, engañosas; sería imperdonable que ese grupo de personas saliera del teatro habiendo malbaratado su tiempo o lo que es peor habiendo perdido la oportunidad de salir siendo mejores, más ricos, más sabios de lo que eran al entrar.

No creo que nuestra profesión deba tener un sentido mesiánico; no creo que nuestra misión sea salvar al mundo desde el escenario o desde la pantalla; pero sí creo —y ese es mi objetivo cada vez que estreno una obra de teatro— que el público debe salir de los espectáculos, o al menos me gustaría que el público saliera de aquellos espectáculos en los que yo participo, con —y lo voy a decir de una manera gráfica y sencilla— los bolsillos llenos de peladillas.

Creo que, en cierta manera, hacer una función de teatro es algo así como estar lanzando desde el escenario hacia el patio de butacas, hacia el público, puñados de pequeñas ideas, imágenes, sugerencias, motivos de reflexión, que van en busca de su objetivo. Mientras el público disfruta con la representación hay una serie de ideas, imágenes, interrogantes, que de manera imperceptible, sin que nadie se dé cuenta, saltan del escenario al patio de butacas y se van colando en los bolsillos de los asistentes, en los bolsos de las señoras, en las arrugas de los abrigos; y sucede luego que un día, cuando ha pasado ya equis tiempo desde que esos espectadores abandonaran el teatro —una semana, dos meses—, en la tranquilidad de sus hogares, cogen de nuevo aquél abrigo para sacudirlo, o abren el bolso, o meten accidentalmente la mano en un bolsillo y se encuentran allí, como si se tratara de una peladilla o caramelo sorpresa, con alguna de esas preguntas, motivos de reflexión, interrogantes que se llevaron del teatro. Y el mecanismo se pone en marcha: se intenta encontrar respuesta a la pregunta, se le dá vuelta a la reflexión, se juega a cerrar el interrogante. Esa es, para mí, una de las misiones —y pido disculpas si la palabra misión suena demasiado trascendente—, que debe tener el teatro hoy en día. Ese es el compromiso que yo intento mantener con el espectador. Esa idea es la que viene marcando obsesivamente mi carrera.

Volviendo al terreno de las anécdotas, recuerdo que muy al principio, hacia el año 1982 más o menos, estaba yo en el Teatro Bella Ar-

tes de Madrid interpretando «*Casa de Muñecas*», una fantástica obra de Ibsen. Una tarde, apenas un par de horas antes de empezar la función, me encontraba semiescondido en un recodo de la fachada principal del teatro esperando a un periodista con el que me había citado; el semiescondite quedaba cerca de la taquilla y pude ver como una pareja de unos treinta años se paraba delante del cartel que anunciaba el espectáculo. Oía su conversación; dudaban en si entrar o no entrar en el teatro. «*Esta función debe ser buena, ¿sacamos entradas o no? Vamos a ver* —se pusieron a leer el cartel de arriba a abajo— *Casa de Muñecas, de Ibsen*». El título no les decía nada. Y siguieron con el reparto: empezaron leyendo los dos o tres nombres que iban por delante del mío y de repente, al leer mi nombre «*José María Pou*» se detuvieron un segundo, pensaron, y dijo la señora: «*¡Ah! pues sí, vamos a entrar, porque este señor sólo trabaja en cosas interesantes*». Eso fue para mí algo así como la caída del caballo de San Pablo, una auténtica revelación, una epifanía. Ese comentario me hizo asumir de repente, como si acabaran de echarme un cubo de agua encima, cuál era mi responsabilidad, mi compromiso con aquellos espectadores a los que acababa de conocer y, por extensión, con todos los espectadores a los que nunca llegaría a conocer personalmente. Porque esa confianza prácticamente ciega, ese generoso ejercicio de confianza que una espectadora anónima me hacía y que la llevaba a gastar su dinero y emplear su tiempo por el crédito que le merecían mi trabajo y mi persona yo no podía, de ninguna manera, malbaratarla.

Nunca le agradeceré bastante a esa pareja anónima de 1982 que me hiciera comprender cuál es uno de los sentidos últimos de mi trabajo, como tampoco nunca agradeceré bastante a esa madre que me agarró por el brazo en las Ramblas de Barcelona y que me descubrió que el ejercicio de mi profesión podía tener también ciertas cualidades, digamos, terapéuticas; efectos ambos de los cuales los actores, en la práctica diaria del oficio, no somos demasiado conscientes.

Dicho esto, me gustaría hablar ahora de mi pasión por el trabajo, de por qué elegí este oficio y no otro, aportando de paso algunos datos biográficos creo que no demasiado conocidos y que, en definitiva, son los que forman eso que llamamos «la pequeña letra de la historia».

Yo no tenía ninguna vocación de actor, yo tenía vocación de periodista; con 16, 17, y hasta 18 años yo quería ser periodista. Yo empecé haciendo teatro de aficionados y luego teatro universitario, pero era algo circunstancial, aquello no tenía especial atractivo para mí; yo quería ser periodista, con la vista puesta ya —estamos hablando de los pri-

meros años 60— no tanto en la prensa escrita como en el futuro claro, seguro e inmediato —y no estaba equivocado— que prometían la radio y la televisión.

Empecé a trabajar en la radio, que era de más fácil acceso que la televisión en aquellos momentos, pero, de repente, mi actividad se cortó, apenas iniciada, por esa cita de obligado cumplimiento que era el servicio militar, que me llevó de Barcelona a Cartagena, de Cartagena a Cádiz y de Cádiz a Madrid. De repente me encontré con que tenía que estar dos años, (me tocó cumplir el servicio militar en Marina, en la Armada Española, y eso significaba 24 meses de servicio obligatorio), dedicado a los militares; mi destino era el Ministerio de Marina, tenía por delante casi dos años con todas las tardes libres, y no se me ocurrió otra cosa que matricularme en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, que entonces tenía su sede en las dependencias del Teatro Real. Me matriculé en la Real Escuela Superior de Arte Dramático con la intención de que las asignaturas de dicción, vocalización, técnica vocal y similares me sirvieran para lo que yo creía iba a ser mi carrera en la radio o en la televisión. Pero, sin comerlo ni beberlo, algo vino a alterar mis propósitos: fueron los profesores, (y nunca me cansaré de agradecerse, sobre todo a Don Manuel Dicenta, que es uno de los más grandes actores que ha habido en este país, por no decir el más, y que fue un excelente maestro) los que me descubrieron que yo tenía una cierta facilidad para la interpretación y me lo hicieron ver de manera muy clara: con las notas que me dieron al final de cada trimestre y con la calificación final del primer curso.

Allí me entró el gusanillo, la primera voluntad de querer seguir en esto, pero todavía no lo tenía muy claro. En los días finales del primer curso Adolfo Marsillach se presentó en la Escuela buscando actores jóvenes (pensaba que los estudiantes de arte dramático serían los que estaríamos de entrada mejor dispuestos para participar en su nuevo montaje) , para hacer bulto, casi a modo de figuración distinguida, en «*Marat Sade*», montaje histórico del año 1968. Me eligió a mí por mi estatura, por mi altura —¡yo sí puedo decir que entré en esto por el físico!—, para interpretar a uno de los guardianes de aquellos locos del manicomio dirigido por el Marqués de Sade, y eso me dió la oportunidad de pisar por primera vez un escenario profesional, nada menos que el del Teatro Español de Madrid, en octubre de 1968, con el estreno de «*Marat Sade*», con ese texto impresionante, con esa compañía impresionante y con lo que supuso en aquel momento el estreno de tamaño espectáculo. Recuerdo que estrenamos allí en la Plaza Santa Ana con el teatro absolutamente rodeado de tanquetas de la policía, con poli-

cias dentro del teatro, deambulando por los pasillos de los camerinos, dentro incluso del escenario, atentos a que aquellas representaciones transcurrieran por los cauces debidos y temerosos de que el teatro se convirtiera en una caldera presta a explotar en cualquier momento, como así sucedió en la segunda y tercera representaciones. Estoy hablando, no lo olvidemos, del año 1968, época convulsa.

Allí descubrí que el teatro era algo más que un pasatiempo, y que el compromiso del actor, del profesional del teatro, con la sociedad en la que vive, iba mucho más allá del hecho de aprenderse un papel y salir a decirlo. Era una actitud vital. Dos años después de esa primera experiencia terminé los estudios en la Escuela y tuve la suerte inmensa de que José Luis Alonso, director entonces del Teatro Nacional «María Guerrero», me contratara para formar parte de la compañía titular, que en aquel momento era la más grande, la mejor de este país. Esa fue mi auténtica escuela. Estuve allí tres temporadas enteras y estrené siete funciones al lado de José Bodalo y otros grandísimos actores que fueron auténticos maestros para mí, ejerciendo de tales en cada una de las funciones que tuve la suerte de hacer a su lado. Y a partir de ahí empecé a volar sólo.

Me considero un actor afortunado. He tenido la suerte inmensa —son ya treinta y tantos años de carrera, casi cuarenta— de no haber tenido que hacer nunca —y lo digo con la vanidad que ello supone—, nunca, un trabajo alimenticio. Asumo absolutamente todas y cada una de las funciones que he hecho, todos los programas de televisión que he hecho, todo el cine que he hecho, porque lo he hecho de manera consciente, sabiendo que era eso y no otra cosa lo que quería hacer.

Pero, eso sí, he marcado mi territorio desde el principio. Por mis especiales características físicas, por mi talento (si es que lo hay, no estoy seguro; aunque creo que el talento no es una cosa que cae del cielo, como el maná; el talento se lo fabrica uno día a día, hora a hora, función a función), desde el principio tuve ya muy buenas ofertas de trabajo, pero eran ofertas para un tipo de teatro ligero, sin sustancia, que pretendían explotar mi aspecto de muchacho alto y desgarbado en situaciones pretendidamente cómicas, ofertas que a mí no me llenaban demasiado, ante las que supe negarme y apretarme el cinturón. Supe prescindir de una serie de cosas y aguantar, resistir, hasta que llegaran aquellos textos y personajes que realmente me interesaban. Uno va haciendo el camino que se propone a base de dejar claro a los demás cual es la ruta elegida, a base de decir que no a ciertas obras, a ciertos autores, a ciertos directores. Ellos terminan aprendiendo que sus propuestas

no te interesan y poco a poco van dejando de llegarte ofertas de este tipo. Yo tuve la suerte de poder hacer eso al principio de mi carrera, y es por eso por lo que digo que me considero afortunado. Y es a gracias a esa actitud que ahora puedo permitirme el lujo, desde hace ya algunos años, no sólo de elegir sino incluso de generar mis propios espectáculos, de hacer sólo aquellas funciones que yo quiero hacer en este preciso momento de mi vida y de mi carrera. Porque esa es otra: un actor tiene que saber que no puede hacerlo todo y cuanto antes. No. Debe aprender a tener paciencia y comprender que cada obra, cada personaje, tiene su momento y su lugar, su tiempo y su espacio. Remedando la cita bíblica podría decir que *«hay un personaje para cada tiempo y un tiempo para cada personaje»*.

Hablaba con algunos amigos, justo antes de empezar esta charla, de otro momento fundamental de mi currículum, de otra «piedra de toque» significativa: la interpretación de *«El Rey Lear»*, hace unos 4 o 5 años. Les confieso una cosa: yo tenía un complejo enorme con respecto a Shakespeare. Yo quería hacer Shakespeare y no había forma. Cada vez que me ofrecían un personaje de Shakespeare surgía algún inconveniente: el proyecto no llegaba a buen término, o yo tenía mi agenda ocupada y no disponía de fechas, cualquier cosa. Recuerdo concretamente un proyecto maravilloso de Pilar Miró con la Compañía Nacional de Teatro Clásico para representar *«Otelo»*, donde yo tenía que haber hecho de Otelo con Aitana Sánchez Gijón haciendo de Desdémona y Emilio Gutiérrez Caba de Yago. Estaba todo preparado, listo, dispuesto... y de repente hubo un cambio político, un cambio en la Dirección General del Teatro y aquello se fue al garete. En otro momento estuve a punto de hacer *«El Mercader de Venecia»*, se me complicó la cosa con el retraso del rodaje de una película y tampoco pude hacerlo. ¡La maldición de Shakespeare!, me decía yo por enésima vez.

Y es cierto, lo confieso sin rubor, que empecé a pensar en una maldición. Me sentía como un estudiante al que no le permitían acceder a cursos superiores. Esa idea se hizo más patente cuando leí un artículo de Peter Brook en el que afirmaba que *«un actor no puede considerarse tal hasta que no haya interpretado a los clásicos griegos, a Chéjov y a Shakespeare»*. Me puse a contar con los dedos: *«Los clásicos griegos los tengo y con creces (he hecho Antígona, Las Bacantes y alguna otra), a Chéjov también y por duplicado (Las tres hermanas y La gaviota), pero Shakespeare...»* ¡Dios mío, para Peter Brook yo no era actor todavía! Tenía una asignatura pendiente y lo peor es que no podía aprobarla porque no me dejaban ni siquiera presentarme a los exámenes.

Empezaba a creer que representar a Shakespeare era algo que me estaba negado y que nunca conseguiría sacarme el título de actor según las leyes de Mister Brook, cuando llegó la oferta de «*El Rey Lear*». Hacer el personaje de Lear es algo así como un premio final de carrera (hay muchos actores ingleses que están toda su vida trabajando sólo para poder llegar a hacer Lear algún día), y enseguida me di cuenta de que todos mis desesencuentros anteriores con Shakespeare habían sido dispuestos por el destino para que éste llegara en el minuto preciso, ni antes ni después, en el momento ideal de mi vida y de mi carrera. Y feliz y contento decidí meterme en ello de cabeza, aún con el riesgo que suponía un montaje tan radical como el que proyectaba Calixto Bieito. Ese fue mi primer encuentro con Shakespeare y la experiencia fué de lo mejor que me ha ocurrido en la vida.

En cuanto al talento..., déjenme que les hable un poco de eso que llamamos talento. Se tiende a pensar que el talento es algo así como un don caído del cielo, que hay quien tiene talento y hay quien no lo tiene. Yo creo que el talento es simplemente el principio. El talento no es ese pan con el que uno nace debajo del brazo, el talento no es ser más o menos guapo, más o menos agraciado, dar más o menos bien en pantalla o tener mejor o peor presencia en el escenario. El talento es precisamente lo contrario, el talento es el resultado de una actitud, de una conducta, de una manera de entender y practicar el oficio. El talento es, y así he querido yo verlo siempre, la consecuencia de saber lo que uno tiene que hacer y no apartarse de ello. El talento es el sentido de la responsabilidad; el talento es la conciencia de lo que uno hace y de la manera de hacerlo; el talento es el compromiso con uno mismo ahora y siempre, y con los demás por los siglos de los siglos; el talento es la lucha hasta el infinito por la calidad y el rigor; el talento es la conciencia profesional, y a eso he intentado yo ceñirme siempre en cada uno de mis trabajos, en cada ensayo, en cada función, en cada día de rodaje.

Dije muy al principio que yo soy un hombre apasionado y que sólo sé hablar apasionadamente de aquello que me apasiona. Y lo que me apasiona es mi trabajo. Los que me conocen me acusan de excesivamente apasionado, incluso. Es posible. No concibo dedicarle un solo minuto a aquello que no despierta mi pasión. Ya sé que los excesos son malos y que las pasiones hay que controlarlas, pero ¿qué quieren? Mi trabajo me apasiona, el teatro me apasiona —algunas veces más que la propia vida— y sería incapaz de no poner el cien por cien de mis capacidades y mis energías en cada pequeño detalle, en cada minuto de la función. Trabajar apasionadamente, vivir apasionadamente, es lo que

me gratifica. Y creo, además, que este trabajo nuestro en el que uno vive mil vidas, en el que uno tiene que dejar de ser uno para ser otro un día sí y otro no, o incluso, en ocasiones, varias veces al día, no tendría sentido, no tendría razón de ser y sería, además, muy difícil de sobrellevar, si no se hiciera con auténtica pasión.

Porque creo que ser actor no es un oficio. Ya sé que lo que voy a decir puede parecer extremo, y sé de muchos compañeros míos que no lo comparten. Algunos me dicen: «*Tú eres un cura laico*», porque es que yo entiendo mi profesión casi como un sacerdocio. Creo que ser actor no es un oficio sino una actitud vital, es una manera de tomar partido ante la vida, de entender la vida; es una forma de comprometerse con la sociedad en la que uno está inmerso; y es en base a ese concepto que yo acepto o rechazo determinados personajes, determinadas películas o determinadas funciones.

Hay otro aspecto de mi trabajo que sé que despierta mucha curiosidad a los profanos, que es el de cómo contruímos los actores los personajes y cómo sale uno de sí mismo para empezar a ser otro. Es la pregunta mil veces repetida: «*¿Cómo hace usted para meterse en el papel?*» Debo decir que en los últimos años algunas de las obras de teatro que he hecho se han hecho porque yo quería hacerlas; he tenido la suerte inmensa de encontrarme con directores y productores que me han dicho: «*Adelante, vamos a hacer esta función. Si tu quieres hacerla, la hacemos*». Este es un grado de confianza que nunca agradeceré bastante. Pero ha habido épocas en las que esto no sucedía. Hay épocas en las que los personajes te llegan de manera indiscriminada y entonces tienes que ver si te gustan, si te gusta además la historia en la que están metidos, y sólo cuando la respuesta es afirmativa hay que estar dispuesto a dedicarles parte de tu vida, porque en eso consiste, dicho de manera breve, dicho en síntesis, el oficio de actor. Ser actor es desprenderse de parte de tu vida para prestársela al personaje.

Yo no acepto nunca un proyecto por el que no me interese en esos dos vertientes: primero, el personaje y, luego, la historia. Cada vez que me llega una función, un proyecto nuevo, lo leo, lo estudio, miro detenidamente si al personaje le pasan cosas que me gusten, si está inmerso en una historia que me guste, si esa historia puede comunicar, emocionar, conmover, interesar al público, si puede «serle útil», si tiene «peladillas» de suficiente calidad como para compensar el esfuerzo de la función diaria, y es a partir de ahí que me comprometo, que me digo a mí mismo; «*Sí, adelante. Lo hago*».

La verdad es que también me hago otra pregunta, de la que casi nunca hablo en público, pero que no tengo inconveniente en hacerlo ahora. Es muy íntima, pero responde a un afán muy sincero; y vengo haciéndola desde el día en que me ofrecieron el primer papel. Cuando termino de leer el guión de una película o un texto teatral me pregunto: «¿Si digo que sí a esta oferta, si acepto interpretar este personaje, (por ejemplo en un programa de televisión, que es lo más inmediato, lo que tenemos más a mano), cuando llegue la noche en que esto se emita y lo vean los espectadores de toda España, a la mañana siguiente podré salir de mi casa con la cabeza bien alta, sin avergonzarme de lo que he hecho?» Si la respuesta es afirmativa, acepto el trabajo y firmo el contrato; si la respuesta me genera algunas dudas, si no lo veo claro, no acepto el trabajo. Debo decir que hasta ahora me ha dado muy buen resultado. Creo que todo consiste en eso: en autoexaminarse, conocerse uno mismo, y saber hasta dónde puedes (o quieres) llegar.

Una vez aceptado el personaje, lo que uno tiene que hacer, lógicamente, es interpretarlo con la mayor credibilidad posible, porque, en definitiva, el teatro no es más que esto, no es más que un juego de verdades y mentiras entrelazadas, un juego de complicidades, en el que los dos, público y actores, jugamos unos a engañar y otros a aceptar que les engañen. Nosotros, los actores, salimos al escenario afirmando ser quienes no somos, y el público que está sentado mirándonos sabe perfectamente que lo que estamos contando en el escenario es mentira. El público sabe que cuando yo salgo al escenario y digo que soy el Rey Lear es mentira. Yo también sé que no lo soy, y sé que el público sabe que no lo soy, pero los dos jugamos a creérnoslo, y es de este juego de complicidades, de mentiras aceptadas por verdades, de donde surge el milagro del teatro. Pero para eso, el actor, que es el gran embustero, tiene que aprender a mentir —¡oh, paradoja!— de la mejor manera posible, con la máxima verdad posible. Esa es la eterna contradicción de mi trabajo. Hay que mentir, hay que engañar, hay que fingir, pero con la mayor sinceridad, con la mayor verdad, con la mayor honestidad, porque sino no engañas a nadie y porque el público, que sabe que le estás engañando, quiere ser —¡faltaría más!— muy bien engañado.

Hay que preparar muy bien la mentira. Hay que preparar muy bien el personaje. Hay que prepararse a fondo y a conciencia «para ser otro». En el desempeño de tu profesión te encuentras con personajes muy distintos. Un día tienes que ser... que sé yo, por ejemplo, un cardenal. Debo decir que por mi especial estatura, por mi corpulencia, por mis características físicas, me llegan cantidad de personajes relaciona-

dos con la autoridad, es decir, de los que mandan: yo creo que me he hecho todos los cardenales, jueces, abogados, inspectores de policía, algún que otro catedrático también; es decir, todos aquellos personajes que de entrada tienen que hacerle creer al público que tienen una cierta autoridad. Como digo, supongo que esto viene dado por la altura. Se piensa que el más alto es siempre el que más manda. Incluso esto ha sido un factor de suerte para mí porque han caído en mis manos personajes fantásticos.

Cuando tienes un personaje entre manos empieza el proceso de preparación, de creación propiamente dicho, que para mí es el momento más importante. Y permítanme un nuevo inciso: sé que voy a decepcionar a más de uno si les digo muy sinceramente —y no estoy haciendo teatro— que lo que más me gusta de mi oficio no es el momento de la función, el momento de la representación, ni siquiera aquél en que recoges los aplausos del público. No. Lo que más me gusta de mi oficio es precisamente el momento que va desde el primer día de ensayo hasta la noche del estreno, porque es el momento de la búsqueda, es el momento de la creación, y de la creación no solitaria sino solidaria, de la creación colectiva. Una representación, una buena función, es siempre el resultado de un trabajo en equipo. El teatro es un arte colectivo. El trabajo de cada actor depende no sólo de sí mismo, sino del trabajo de los demás actores, coordinados todos por el director (y si es posible trabajar con el autor, mejor todavía), revisando día a día cualquier frase, cualquier gesto, cualquier escena, empujando todos a una para poner en tres dimensiones aquello que en un principio sólo era negro sobre blanco.

Hablaba del momento en que te enfrentas al personaje por vez primera y tienes que empazar a moldearlo, o a moldearte, hasta conseguir la credibilidad necesaria. Lo primero que uno tiene que hacer es buscar dentro de sí aquellos aspectos de su personalidad, de su carácter, de su forma de ser, que le puedan servir al personaje en cuestión. Si el personaje es irascible tengo que encontrar la ira en algún rincón de mis emociones, por escondida que esté. Si el personaje es melifluido debo abrir uno a uno los cajones de mi psique hasta dar con lo más jesuítico de mi carácter. Eso obliga a un delicado y vasto trabajo de introspección, de autoanálisis, a un estudio tan en profundidad de uno mismo, que difícilmente alguien que no sea actor puede llegar a hacer con la intensidad y la frecuencia con la que lo hacemos nosotros. Ante cada personaje uno se ve obligado a autoanalizarse, a buscar dentro de sí esas emociones que muchas veces piensa que no tiene y que, no sin cierta sorpresa, termina siempre por encontrar.

En esto los actores tenemos ventaja. Tenemos una cierta capacidad, podría decir incluso una cierta facilidad, para conocernos a nosotros mismos mucho mejor que aquellas personas que no están sometidas a este diario ejercicio profesional. Nos ahorramos mucho dinero en psiquiatras. Yo creo que poca gente es capaz, más allá de los profesionales de la psiquiatría, de analizarse a sí mismo tanto como los actores. Yo diría que los pliegues de nuestro cerebro están más arrugados de lo normal de tanto meter las manos en ellos, de tanto manosearlos, de tanto querer descubrir nuevos dobleces, nuevos rincones.

He dicho antes que soy el producto de todos mis personajes, porque a base de interpretar personajes distintos, a base de vivir vidas distintas, no solamente he llegado a conocerme mejor a mí mismo, sino que he crecido como persona. Cada uno de los personajes que interpreto me ayuda no sólo a conocerme mejor, sino a ser mejor persona y a crecer como ser humano. Es por eso por lo que me atrevo a afirmar de manera tan categórica que el actor es un ser privilegiado.

Podría seguir hablando y hablando del oficio que me gusta. Hay muchos más aspectos de mi profesión de los que podría hablarles largo y tendido. Pero basta por hoy. Resumamos: para mí, a estas alturas de mi carrera, lo importante es el compromiso conmigo mismo y con el público; y creo firmemente que cuando el público, de manera generosa, acude a un teatro y deposita en nuestras manos dos o tres horas de su vida, no tenemos ningún derecho a desperdiciar ese regalo y no podemos permitir que salga de allí con las manos vacías, habiendo perdido el tiempo. Esa idea ha marcado desde el principio la elección de mis trabajos, de todos mis personajes. Sólo así me siento completo, responsable, sereno, contento, mejor. Y sólo sintiéndome mejor estaré mejor dispuesto para ser otro.