

JOSÉ LUIS GÓMEZ
El gusto por la palabra

El teatro al completo

Es el teatro del lenguaje, el gusto por el habla, lo que siempre ha interesado a este hombre de la escena. José Luis Gómez prepara el estreno de *Grooming* en La Abadía y su ingreso en la Academia, en la que contará todo su viaje lingüístico de aprendizaje. Texto: Marcos Ordóñez. Fotografía: Jordi Socías

EL ENCUENTRO tiene lugar un domingo por la mañana en la casa de José Luis Gómez, un chái (u hotelito, como se dice en Madrid) situado junto al parque de la Fuente del Berro: ha tenido la gentileza de recibirme en día de asueto y a temprana hora. Casas pequeñas, con jardín, arboladas. Algunos vecinos bostezantes pasean a sus perros. Escasos coches, pájaros en la espesura. La zona tiene el aire calmo que antes caracterizaba a las afueras, que ahora están mucho más lejos y más densamente pobladas. El barrio tiene también un aire muy británico, como si estuviéramos en Hampstead. Quizás a eso contribuya el hecho de que tomamos varias tazas de té durante la conversación, con afeite beduínica. José Luis Gómez (Huelva, 1940) parece sorprendentemente tranquilo, habida cuenta de que está en capilla: el próximo 1 de febrero se estrenará *Grooming*, de Paco Bezerra, en La Abadía. El encuentro duró más de dos horas. Esto es sólo una parte, un resumen de los intereses o preocupaciones actuales de uno de los hombres de teatro (actor, director, gestor) más completos de nuestra escena.

PREGUNTA. ¿Qué es *Grooming*?

RESPUESTA. *Grooming* es una obra de autor español, esa rara especie a proteger que es el autor español. Echo la vista atrás y pienso que siempre me ha interesado más la autoría española contemporánea que la dramaturgia extranjera. Pienso en Sanchis Sinister, con el que he trabajado varias veces desde *Ay, Carmela*; en Fermín Cabal con *Castillos en el aire*, que fue muy controvertida porque abordaba la corrupción socialista y socialistas eran nuestros patronos; en Juan Mayorga y *La paz perpetua*, en el María Guerrero... y ahora, este joven autor andaluz que es Paco Bezerra, del que leí tres obras: *Ventaquemada*, *Dentro de la tierra*, que le valió el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2009, y la que he elegido, *Grooming*. Bezerra tiene voz propia, crea atmósferas muy inquietantes sin buscar el efecto. Trabaja con lo implícito, y sus textos están atravesados por la poesía y el humor. *Grooming*, pues, tiene misterio, tiene poesía, y su tema central, el ciberacoso a menores, pone los pelos de punta a cualquiera.

P. Nunca había oído esa expresión...

R. Es el término que los ingleses han adoptado para definir esa forma de acoso: la manipulación psicológica, por parte de un adulto, para abatir las defensas de un menor y ganar su confianza. No es el acoso sexual

puro y duro sino mucho más turbio, más insidioso y, desde luego, más secreto. Es un mundo muy oculto, del que lógicamente apenas hay estadísticas, aunque sí testimonios terribles. Hablamos con varios psiquiatras para estudiar esa patología y descubrimos que la línea que separa la aparente normalidad de la perversión es delgadísima pero a menudo cuesta mucho advertirla.

Grooming trata de un hombre de mediana edad que se hace pasar por un adolescente, contacta así con una muchacha de 16 a través del messenger, la seduce poco a poco, graba un vídeo, y amenaza con enviárselo a su entorno más próximo. Los protagonistas son Nausicaa Borrín, joven pero que ha hecho mucho teatro y desde luego cine, y Antonio de la Torre...

P. Un actor con mucho peligro, desde luego. Estaba impresionante en *Balada triste de trompeta* y *Dispongo de barcos*.

R. Pues no ha hecho nada de teatro, y creo que puede aportar muchísimo. La obra tiene muchas capas, nada es lo que parece a primera vista. Es una pieza muy concentrada, muy austera, cosa que también nos venía muy bien en este tiempo de recortes. Transcurre en un parque y la hacemos en la sala José Luis Alonso con espacio vacío, tan sólo el suelo cubierto de césped. Hemos buscado la teatralidad a partir de elementos mínimos para focalizar lo que cuenta la obra. También ha sido para mí un buen cambio después de la inmersión en el mundo de Beckett con *Fin de partida*. Y desde luego, en el de Lupa, para el que hizo falta aprender nuevos códigos de navegación.

P. ¿Fue muy difícil trabajar con Krystian Lupa?

R. No. Es un director muy exigente, pero yo también lo soy. Cada uno a nuestra manera buscábamos "la cosa", como diría Ortega. Estábamos al servicio de la cosa, y la cosa, obviamente, era la función. Como persona y como artista deja una huella notable y profunda. Lupa es un hombre radical, que va a la raíz. No fueron unos ensayos muy largos: seis semanas y media. Yo creo que él hubiera necesitado tres meses, que es un poco su promedio mínimo. Plantea siempre sus espectáculos como un proceso, como algo en evolución. Hay que decir que la mitad del tiempo se lo llevó la traducción simultánea: todo duraba el doble. Lupa habla un alemán aceptable, pero no podía ser sólo un diálogo entre él y yo. Reventó las costuras de la férrea partitura de Beckett para buscar una partitura interior más ligera, más flexible, pero cuesta mucho llegar a la flexibilidad. Los ensayos

fueron intensos sobre todo por las cuestiones que suscitó Lupa, sobre la obra, sobre el trabajo actoral, y en definitiva sobre nuestro oficio. Fueron mucho más allá del ensayo en sé ocuparon un considerable espacio psicológico, por así decirlo. También había una resistencia: no quería hacer *Fin de partida*, quería que monásemos un texto de Bernhard. Yo le insistía, pero no tenía muy claro el porqué. También he tardado un poco en darme cuenta de por qué he elegido *Grooming*.

P. Imagino que tiene que ver con esta foto...

R. Exactamente: es una foto de mi hija. Lo descubrí durante los ensayos, cuando de golpe vi a mi hija en un gesto de Nausicaa. Mi hija tiene diez años y está en esa edad en la que quieres protegerla, más que nunca, de

P. Antes decía que el autor español es una especie a proteger...

R. Ah, desde luego, y lo digo muy en serio. Hablamos de la tremenda vulnerabilidad del actor, pero en esa "escala del desamparo" me parece que está mucho más solo el autor dramático de cualquier edad. Paco Bezerra me decía que llevaba años, pese a su juventud, escribiendo seis horas diarias y sin conseguir que le estrenaran sus obras. Un novelista puede autoeditarse si no le queda otro remedio, pero un dramaturgo necesita un productor, un director, un equipo.

En comparación con otras culturas teatrales, en España hay poquísimas puertas abiertas para un dramaturgo. Así que pienso que en esa escala, partiendo de ganarte puramente la vida con tu oficio, lo más duro es ser autor y luego director, sobrevivir como director. En tercer lugar estamos los actores. Se me echarán encima mis compañeros, pero puedo afirmarlo con conocimiento de causa. Un actor, pese a lo difícilísima que está hoy la situación, tiene algunas posibilidades más de supervivencia. En el cine, en la televisión. Algunas, no muchas.

P. ¿Cómo encajará su trabajo como académico en su quehacer teatral?

R. Bueno, para mí no son distintos: va a ser un trabajo teatral centrado en el lenguaje, y un intento de profundización en aspectos que me interesan muy seriamente. Alguna gente me ha dicho: "¿Qué hace un cómico en la Real Academia?". Yo me descubro, desde siempre, ante su impresionante labor en tantos frentes: la nueva gramática, los últimos trabajos de Blecua en fonología y fonética, lo que se ha hecho en relación con América Latina... Es un organismo vivísimo, como viva es la lengua: ¡El Diccionario tiene 48 millones de visitas! De entrada, yo quiero aprovecharme de ese inmenso caudal.

P. Y luego...

R. Estaré en la comisión de Cultura. He esbozado mis propuestas ante el director de la RAE, ante el secretario, ante mis mentores... Están muy interesados. Para contarlos brevemente, digamos que quiero hacer un recorrido de textos desde los orígenes del castellano hasta hoy. Con un equipo de actores y fonólogos estudiaremos la formación de la lengua desde la oralidad, desde la palabra dicha. En su maravilloso *Elogio de la infelicidad*, Emilio Lledó habla de que la gran evolución del ser humano comienza cuando la criatura empieza a emitir "aire semántico", es decir, sonidos con significado. Las sesiones que quiero hacer se dividirán en 35 minutos de lectura, 15 minutos de estudio fonoló-

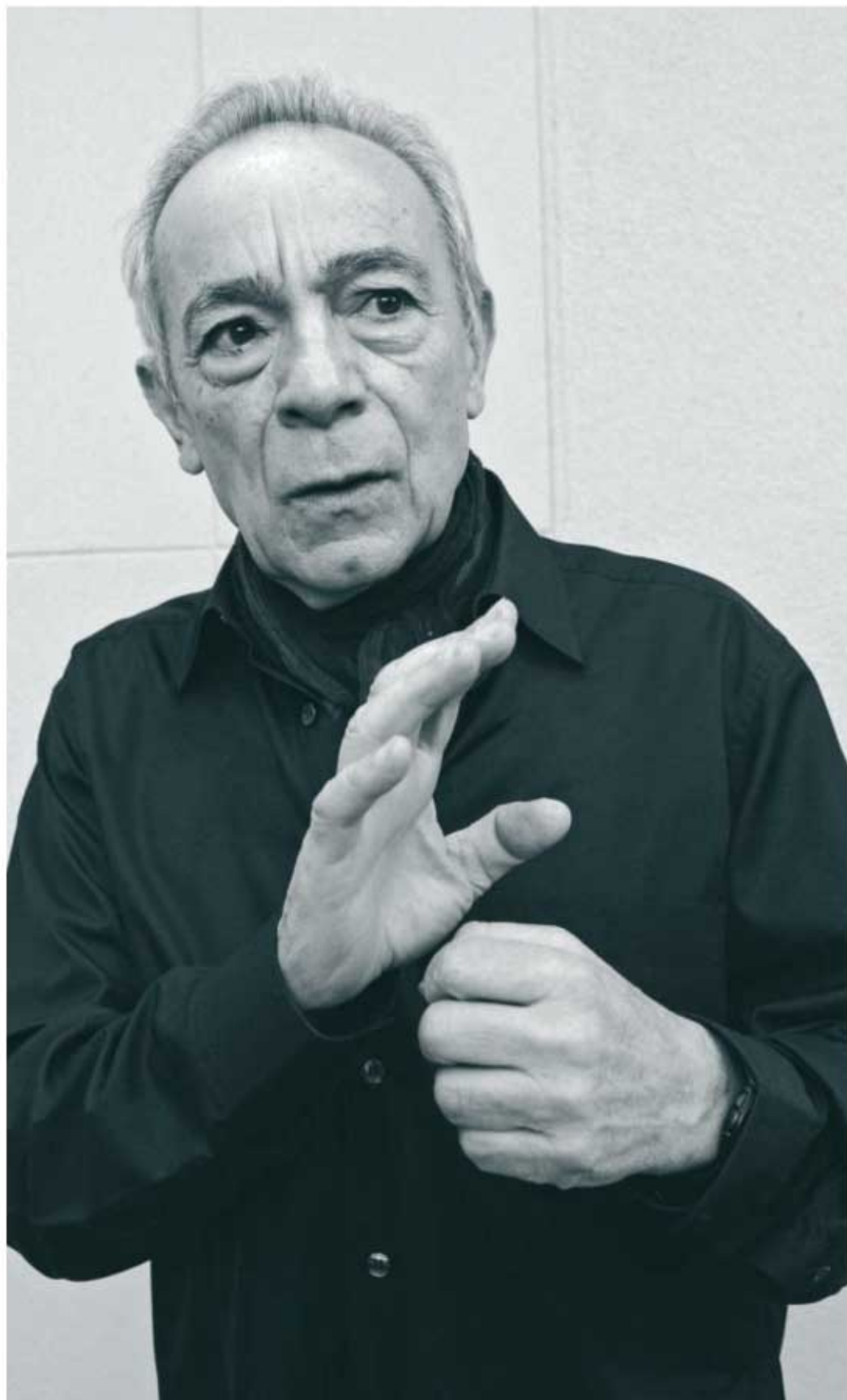
"Grooming" tiene misterio, tiene poesía, y su tema central, el ciberacoso a menores, pone los pelos de punta a cualquiera"

En la RAE, "con un equipo de actores y fonólogos estudiaremos la formación de la lengua desde la oralidad, cómo los sonidos se conforman"

todas las asechanzas del mundo exterior. Hubo, desde luego, muchos otros factores a la hora de elegir el texto, pero ese vino de muy adentro. Y los motores inconscientes siempre son los más poderosos. Pienso que esa es una constante en mi trayectoria (no me gusta hablar de *carencia*): en cierto modo nunca eliges. Siempre ha habido un impulso inconsciente que me ha llevado a cada obra. Y siempre lo he descubierto metido en harina, o tiempo después del estreno.



Babelia



"Jouvet decía que la vocación no existe hasta que no se convierte en un *choix persistant*, una elección insistente, y yo también lo creo", afirma José Luis Gómez.

ying Shakespeare, que luego emitió la BBC y que fueron una biblia para muchos de nosotros. Y con los principales actores de la Royal Shakespeare Company, que entonces eran muy jóvenes: Ian McKellen, Ben Kingsley, Judi Dench... El trabajo de Barton es esencial, entre otros muchos aspectos, a la hora de estudiar la locución del verso. Y está hecho con una gran sabiduría y una gran humildad. Hay otro proyecto, por cierto, que querría abordar en esa línea: Valle-Inclán. Es una cima literaria y lingüística tan poderosa, tan llena de reverberaciones, que no tenemos todavía, creo, los instrumentos técnicos para abordarla plenamente en el escenario. El lenguaje de Valle llama al cuerpo, exige una respuesta corporal muy compleja.

P. ¿Sobre qué versará su discurso de ingreso?

R. Quiero hablar de mi experiencia, contar mi viaje, mi proceso vocacional y de aprendizaje a partir de unas lenguas que no eran las mías. Yo tenía una cierta facilidad para los idiomas, porque mis padres tuvieron el buen criterio de matricularme en una escuela francesa, una *Ecole Molière*, en Huelva. No era un *lycé*, sino una escuela en la que se enseñaba en francés. No les sobraba el dinero ni mucho menos, pero querían lo mejor para mí. Así que aprendo francés, luego inglés, salgo de España hablando en castellano con un marcadísimo acento andaluz, y en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia aprendo alemán para poder representar en esa lengua. El norte del instituto era la continua búsqueda del sentido en los textos. En Alemania descubro el gusto del habla, el gusto por la palabra, que tiene algo profundamente erótico, desde su mismo lugar de emisión: la boca, los labios. Y luego descubro mi propia lengua a través de la conexión del cuerpo y la palabra. Hay una coincidencia maravillosa y con un punto trágico: todo eso tiene mucho que ver con el viaje de Pedro el Rojo que narra Kafka en, justamente, *Informe para una academia*. Sus interrogantes son los mismos que se plantea un actor, no en vano Camus nos eligió en *El mito de Sísifo* como uno de los grandes oficios: el trabajo actoral siempre acaba descubriéndote como persona. Contaré ese viaje lingüístico, que también es la historia de una vocación. Jouvet decía que la vocación no existe hasta que no se convierte en un *choix persistant*, una elección insistente, y yo también lo creo.

P. En su trabajo sin duda ha sentido grandes momentos de iluminación, de trascendencia, y lo contrario: esas terribles ocasiones en las que el actor sale del círculo mágico, pierde la conexión.

R. A través del actor pasan cosas extraordinarias que no siempre percibimos con claridad: puentes súbitos, revelaciones que dejan hueflo. Puedo datar mi primera iluminación, un término que creo verdadero aunque a muchos les puede sonar pretencioso: a los nueve años, cuando me subo a una mesa en la pensión de mis padres para recitar la *Canción del Pírate*. El espacio paterno, la figura paterna reaparece con mucha fuerza —y eso también lo percibí luego— en *Juicio al padre*, que era una adaptación de la *Carta al padre* de Kafka, y en *La vida es sueño* y en *Edipo*, textos en los que esa figura es central. No hablo de reproches o cuentas pendientes: hablo de un vínculo muy intenso. También me sucedió, en otro sentido, en el espectáculo sobre los poemas de Cernuda. Es complicado hablar de esto: son experiencias difícilmente relata-

gico y 35 de interpretación teatral: me gustaría que los encuentros tuvieran lugar en los principales teatros públicos, abiertos a todo el que esté interesado. Habría una segunda etapa en la que trabajaríamos con grandes textos latinoamericanos, y en esa indagación

fonológica se trataría de rastrear, explicitar o aventurar la formación de los acentos, de los sonidos del castellano: las culturas autóctonas, la influencia de los flujos migratorios... En suma, estudiar cómo los sonidos se conforman. Mucho trabajo, pero apasionante.

P. En cierto modo, ese trabajo está cerca del que hizo John Barton en la RSC cuando estudió, con actores, cómo se forma el lenguaje de Shakespeare y cómo se recita a través de los tiempos.

R. Claro, las maravillosas sesiones de Pla-

Pasa a la **página siguiente**

Viene de la **página anterior**

bles. En todas esas funciones sucedieron cosas, toqué aguas muy profundas. O me tocaron. Todo esto está más allá de lo que se entiende por éxito, más allá de la vanidad actoral. Son más cuantificables, por la herida que dejan, las experiencias de pérdida: la terrible sensación de quedarte en blanco, de perder el texto. Es una gran cura de humildad, que te descubre que nunca puedes estar por encima del texto. Podría decirse, también, que el texto es el padre. La pérdida de la atención es una de las carencias más graves para un actor. Yo creo que la atención es mucho más importante que la concentración: la concentración estrecha el círculo, la atención lo amplía, te abre hacia los otros, hacia fuera. El actor está realmente perdido cuando pierde su capacidad de atención, porque pierde una triple conexión: consigo mismo, con los otros, y con lo otro.

P. ¿En qué se ha notado la crisis en La Abadía?

R. En muchas cosas. Quizás no tan dramáticamente como otros compañeros, pero desde luego se nota. Nos han reducido un 15% de un presupuesto muy bajo comparado con el de muchos centros públicos, un presupuesto que en La Abadía ha de cubrir producciones y compañías invitadas, y gestión y programación en el Corral de Alcalá de Henares. Con más medios podríamos llevar a cabo en Alcalá un trabajo sensacional de conversión de clásicos que hace tiempo teníamos previsto, pero no puede ser y no puede ser. Han disminuido los salarios y, por tanto, no puedes plantearte hacer repartos de 12 actores, por ejemplo. Yo estoy trabajando en un proyecto que me apasiona, *La muerte de Danton*, de Büchner, pero sé que no podré hacerlo en La Abadía. Hemos visto una comprensión posible y llevamos cuatro o cinco meses realizando una dramaturgia en esa línea, pero aun así no podemos aborarlo aquí. Hay cosas que puedo dirigir en un mes y 10 días, a la manera británica, como *Grooming*, pero otras que simplemente no son factibles. Sin embargo, hay otros proyectos a los que no queremos renunciar porque nos parecen necesarios. Es necesario, creo yo, que sigamos propiciando la publicación

de textos magistrales, como hicimos con los escritos de María Osipovna Knebel, que equivalía a acercarnos al mundo del último Stanislavski. Este año queremos editar *Le comédien déstacarse* y *Témoignages sur le théâtre*, dos textos capitales de Louis Jouvet, un pedagogo imprescindible del que no hay nada traducido en España.

P. ¿Qué cree usted que está pasando en nuestro teatro y por qué?

R. Dejando de lado, si es que puedo dejar-

política cultural, en un sentido muy amplio, ha de empezar en las escuelas. Desde luego que en las últimas décadas han mejorado muchísimas cosas, pero sigue habiendo una gran distancia, teatralmente hablando, con los países de nuestro entorno. Hay mil asignaturas pendientes y, como digo, vienen de lejos. En pleno sitio de Moscú, Napoleón tuvo el tiempo y el empeño de encargar e impulsar el decreto de fusión de la Comédie y darle estatutos. Y el del *Jocée* como gran insti-

tuos. Y hay que volver a trazar las redes que se han perdido: no puede ser que en nuestro país todo pase en Barcelona y Madrid. Hay que reestablecer redes nacionales y europeas. La Abadía está ahora muy implicada en un proyecto que pronto presentaremos aquí llamado Cities On Stage, que vincula al Théâtre de l'Odéon (París), el Théâtre National de la Communauté Française de Belgique (Bruselas), el Folkteatern (Gotemburgo), el Teatro Stabile di Napoli (Nápoles), el Teatrul National Radu Stanca (Sibiu, Rumanía) y el Teatro de La Abadía. Abandonamos el Théâtre de l'Europe porque nos parecía esclerotizado y por eso estamos ahora en esa nueva red, en un proyecto a cinco años, que posibilitará, con una subvención de la Unión Europea, producciones comunes, talleres, y un intercambio constante de conocimientos o, como se dice ahora, de *know how*. El primer fruto va a ser la producción de un espectáculo de Frank Castorf; dirigirá en La Abadía un texto español, todavía por decidir, y con actores españoles.

P. ¿Y en cuanto a sus proyectos personales?

R. Hay uno que le sorprenderá: me gustaría hacer una comedia. Un texto que escribieron Mihura y Calvo Sotelo, *Viva lo imposible!*, y que me parece muy cercano a Eduardo De Filippo. Volver a la comedia, que no hago desde *Play Strindberg*, con Nuria Espert y Lluís Homar. En mis años de formación hice muchísima comedia en Alemania y con Lecoq en Francia. Hice todos los arlequines imaginables. Mi anhelo entonces, como todos los actores jóvenes, era ser un gran actor dramático, pero esa vena de comedia sigue en mí. Por otro lado, me gustaría volver a



Nausicaa Bonnin y Antonio de la Torre, en una escena de *Grooming*, de Paco Bezerra.

de lado, algo tan importante como la falta de dinero y los muchos ayuntamientos morosos que están abocando al cierre a tantas pequeñas compañías, lo que es una auténtica vergüenza pública, hay un problema de fondo y que viene de antiguo: faltan gestores culturales que apoyen los proyectos a largo plazo, que entiendan que los pequeños navíos de hoy pueden ser los grandes navíos de mañana. En Reino Unido, los Arts Councils detectan en el acto dónde está el talento, y en la medida de lo posible le dan cauce. En Francia sucede tres cuartos de lo mismo. La

tución pedagógica francesa, como piedra angular de la educación. Y estaba sitiando Moscú! Aquí no hemos tenido nunca una visión semejante, jamás. Se intentó durante la República. Falta formación, falta visión de conjunto. Y falta una sociedad civil tan culta y poderosa como la de nuestros vecinos ingleses, franceses o alemanes, sociedades que tienen muy claro, pese a todas las crisis, que la excelencia siempre acaba siendo rentable. En todos los sentidos: si mejora la cultura, mejora la sociedad. Desde los teatros públicos hemos de fidelizar al público para crecer

hacer *La vida es sueño*, naturalmente en el papel de Basilio. La escena de la discusión entre Basilio y Segismundo prefigura la del enfrentamiento entre Willy Loman y su hijo Biff en *La muerte de un viajante*. Y me apetecería mucho volver a trabajar con Nuria Espert, desde luego. Nuria es de nuestras pocas actrices "de riesgo", siempre lo ha sido. •

Grooming, de Paco Bezerra. Dirección de José Luis Gómez. Repartos Nausicaa Bonnin, Antonio de la Torre. Teatro de La Abadía, Madrid. Del 1 de febrero al 11 de marzo. www.teatroabadia.com



Veraneantes.

"Nos ahogan los impagos"
Miguel del Arco



Agosto.

"Falta una visión general"
Gerardo Vera



Quitt.

"Baja la tensión cultural"
Lluís Pasqual



25 años menos un día (the tea is ready).

"Los que no saben que no saben"
Antonio Álamo

VERANEANTES terminó 2011 en casi todas las listas de "lo mejor del año". Éxito de público y crítica. La realidad: no podemos vivir de nuestro trabajo. Nos ahogan los impagos. Los teatros no tienen dinero para pagar un espectáculo de 11 actores por lo que apenas conseguimos bolos. Salir a taquilla es un suicidio porque, a pesar de llenar teatros como hemos hecho, al precio al que están las entradas ni siquiera cubrimos gastos. Hace unos días asistí a una representación de *La violación de Lucracia* por la que el público pagaba 4 euros! ¿Es eso una medida para hacer más popular el teatro o más populista a un ayuntamiento? Escuchar tan a menudo eso de qué gran momento de teatro estamos viviendo! es para revolcarse de la risa. Por no hablar de los animales de bellota que utilizan el cobarde anonimato de la Red para acusarnos de vivir de las subvenciones... En fin, voy a seguir revolcándome de la risa. El humor es el único recorte que espero no tener que asumir. •

EN LOS ÚLTIMOS años, los poderes públicos han desarrollado un importante número de medidas para dinamizar las artes escénicas, pero estas políticas teatrales se centran casi exclusivamente en un sistema de ayudas que permiten mantener la actividad, pero impiden tanto su consolidación como el mantenimiento o creación de un tejido teatral que vertebré el teatro que se produce en las distintas comunidades autónomas o ayuntamientos. La información en los medios de comunicación acerca del teatro se limita a lo puramente informativo, en el mejor de los casos, y siempre ocupa un lugar escaso y marginal. No se puede comparar con la promoción del hecho cinematográfico en periódicos y tertulias radiofónicas. Paradójicamente el público se vuelca en las salas de teatro y no es así, en absoluto, en las salas donde se exhibe nuestro cine. Falta una visión general del teatro y de las responsabilidades que los poderes públicos deben tener en su desarrollo. •

ENTIENDO que el problema de la crisis afecta a todos los gremios. Debemos comprender que cuando cierran los quirófanos también pueden cerrar los teatros. Pero en artes escénicas como en cultura en general en este país partimos de mínimos tan mínimos que, cuando se recorta, baja la tensión cultural hasta límites muy peligrosos. Subir un peldaño cuesta mucho, pero una escalera se baja volando; ese es el gran riesgo, la calidad. Tengo miedo a que de aquí a unos años seamos todos Telecinco. La cultura, y de manera específica el teatro, puede jugar un papel de acompañante de la gente en momentos de este tipo. Creo que alguien debería convocar ya unos Estados Generales de la Cultura para analizar la situación. El año pasado estábamos todos muy contentos porque la gente llenaba los teatros, pero este año ya no. Cinco millones y pico de parados se tienen que notar. En consecuencia, la gente de teatro nos estamos estrujando, pero llega un momento en que el trapo no tiene más agua. •

AÚN NO CONOCEMOS el alcance de esta crisis. Como admite J. K. Galbraith, los que hablan con seguridad se dividen entre los que no saben y los que no saben que no saben. La crisis no es solo una amenaza, sino que nos enfrentamos a ella a diario; nos enteramos de que este o aquel festival se ha clausurado, que un teatro ya no tiene programación (esos teatros que son como aeropuertos sin aviones) o que tal municipio está en quiebra y que te pagarán ya se verá cuándo. Es difícil predecir el futuro del teatro en este contexto cuando ni siquiera hay un mínimo acuerdo sobre hacia dónde nos dirigimos. No podemos saber cuál es el futuro del teatro, porque ni siquiera podemos atisbar el futuro del futuro. Por citar al de siempre, no digas que lo peor ha llegado mientras puedas decir esto es lo peor. Lo que yo creo es que el teatro no tiene futuro alguno, y nunca lo tuvo. Tampoco tiene pasado. Incluso la obra que hicimos hace dos temporadas ya no existe. El teatro solo tiene presente. •