

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

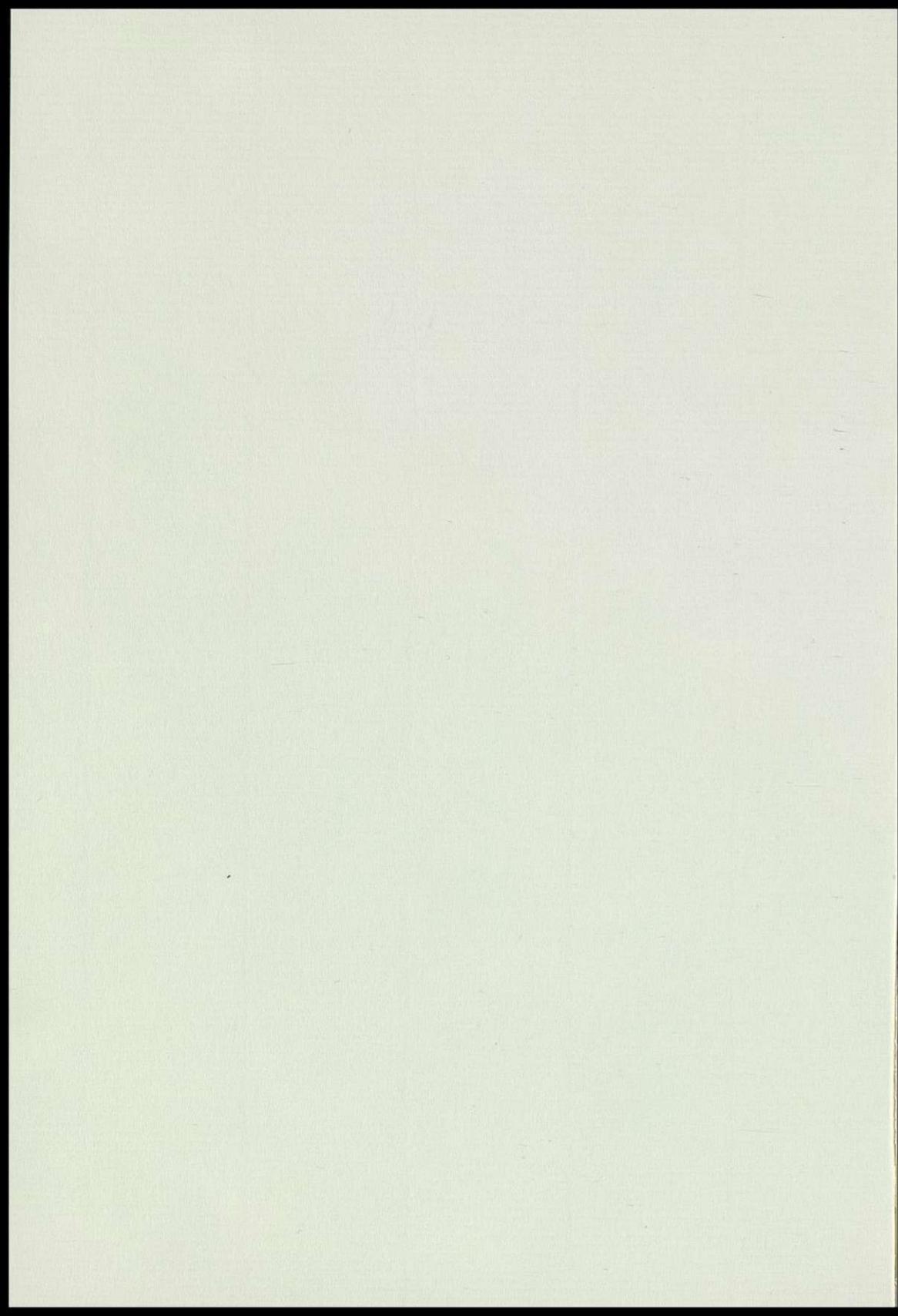
Breviario de teatro  
para espectadores activos

DISCURSO LEÍDO  
EL DÍA 26 DE ENERO DE 2014  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.  
D. JOSÉ LUIS GÓMEZ  
Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.  
D. JUAN LUIS CEBRIÁN



MADRID  
2014



HTO. M1055

Ac. Esp. II-266

Breviario de teatro  
para espectadores activos



2. 402452

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Breviario de teatro  
**Breviario de teatro  
para espectadores activos**

EL DÍA 26 DE ENERO DE 2014  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.  
**D. JOSÉ LUIS GÓMEZ**  
Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.  
**D. JUAN LUIS CEBRIÁN**



MADRID

2014

Breviario de teatro  
para espectadores activos

R. 102452

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Breviario de teatro  
para espectadores activos

DISCURSO LEÍDO  
EL DÍA 26 DE ENERO DE 2014  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.  
D. JOSÉ LUIS GÓMEZ  
Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.  
D. JUAN LUIS CEBRIÁN



MADRID

2014

R. 102462

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Breviario de teatro  
para espectadores activos

DISCURSO LEÍDO  
EL DÍA 26 DE ENERO DE 2014  
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.  
D. JOSÉ LUIS GÓMEZ  
Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.  
D. JUAN LUIS CEBRIÁN



Depósito legal: M-1.928-2014  
Impreso en los Talleres Gráficos Palgraphic, S. A.  
Humanes (Madrid)

MADRID  
2014

Señor director, señores académicos, señoras y señores:

**E**s comprensible la **Discurso** motivada en esta casa, desde su fundación, de personas y obras distinguidas que dedicaron su vida a las ciencias exactas y naturales, la gramática, la creación y la traducción literaria, la medicina, la física y la biología, la jurisprudencia, la historia, el periodismo, la filosofía, la arquitectura, la oratoria y otras nobles actividades humanas, pues sus saberes enriquecieron y ayudaron a determinar el cuerpo de la lengua que esta Academia tiene a su cuidado. El teatro, sin embargo, no tuvo similar representación como oficio mismo, pese a ser la lengua su principal herramienta, sino a través de la creación literaria de notables dramaturgos, de los que es extraordinario exponer hoy don Francisco Nieva, y don Fernando Fernán Gómez, quien además de magnífico escritor también fue cómico, y de los más grandes.

La constatación de este hecho me llena de sosos: cómicos, lo que se dice cómicos a secas, no los hubo antes. Mi presencia aquí y ahora, por lo tanto, puede deberse a un error y en ese caso, que puedo imaginar, no sabría bien dónde meterme.

Pero podría también tratarse de una novedad: que esta Academia ha decidido contar entre los suyos con un repre-

Discurso  
del  
EXCMO. SR. D. José Luis Gómez

Depósito legal: M. 1.928-2014  
Impreso en los Talleres Gráficos PalgraphiC, S. A.  
(Humana (Madrid))

Señor director, señores académicos, señoras y señores:

**E**s comprensible la presencia continuada en esta casa, desde su fundación, de personalidades distinguidas que dedicaron su vida, con acierto y excelencia, a la filología, la gramática, la creación y la traducción literaria, la medicina, la física y la biología, la jurisprudencia, la historia, el periodismo, la filosofía, la arquitectura, la economía y otras nobles actividades humanas, pues sus saberes enriquecieron y ayudaron a determinar el cuerpo de la lengua que esta Academia tiene a su cuidado. El teatro, sin embargo, no tuvo similar representación como oficio mismo, pese a ser la lengua su principal herramienta, sino a través de la creación literaria de notables dramaturgos, de los que es extraordinario exponente hoy don Francisco Nieva, y don Fernando Fernán Gómez, quien además de magnífico escritor también fue cómico, y de los más grandes.

La constatación de este hecho me llena de zozobra: cómicos, lo que se dice cómicos a secas, no los hubo antes. Mi presencia aquí y ahora, por lo tanto, puede deberse a un error y en ese caso, que puedo imaginar, no sabría bien dónde meterme.

Pero podría también tratarse de una novedad: que esta Academia ha decidido contar entre los suyos con un repre-

sentante de los que, día a día, se supone que usan la lengua de modo esmerado, dando vida a los textos de escritores que enriquecen nuestra sensibilidad y nuestra visión del mundo. Si es así, me siento autorizado a proseguir, con las necesarias precauciones y, cómo no, la imprescindible audacia.

En cualquier caso, del error o del acierto, los máximos responsables serían don Juan Luis Cebrián, don Emilio Lledó y don Francisco Nieva, quienes, honrándome con amistosa inclinación y benevolencia, propusieron mi candidatura para el sillón Z, vacante tras la muerte de don Francisco Ayala y, cómo no, ustedes, señores académicos, que admitieron y refrendaron su propuesta. A ellos y a ustedes vaya mi gratitud.

Nadie puede discutir el ingente trabajo que la Academia ha desarrollado, a través de sus miembros, en torno a la lengua española, pero quizás ese trabajo se haya centrado, sobre todo, en la palabra escrita. En el proyecto inicial de esta institución figuraba también el estudio de la retórica y la oratoria, ámbitos que, seguramente a causa de la enorme tarea pendiente en otros campos, no han llegado a desarrollarse. Solo en tiempos recientes se han empezado a utilizar, para los estudios, fuentes orales.

Pero ya don Gaspar Melchor de Jovellanos aconsejaba en su *Memoria sobre las diversiones públicas*<sup>1</sup> publicada en 1812, aunque leída ocho años antes, la urgente creación de una academia, a imitación de la de Parma, con el fin de, más allá de la enseñanza y estudio del arte de la escritura dramática, instruir a los nobles —las élites— y a los actores, y de ahí al pueblo, en un más sensible y acertado uso del idioma hablado. Bien nos hubiera valido.

El uso del español en nuestro país sufre deterioro; nos asombra, por comparación, la justeza del habla de las gentes

de Latinoamérica; la alocución escénica en nuestros escenarios no está a la altura de otras grandes tradiciones análogas europeas; el manejo de la lengua hablada en la política nos lleva, a veces, a parpadear con estupor.

Se pueden rastrear las causas de estos hechos en la evidente discontinuidad de nuestras instituciones en la historia y en la posibilidad de no haber hecho lo suficiente para colmar los vacíos que el pasado nos dejó.

No es ocioso traer al recuerdo el dato de que, con pocos años de diferencia y al tiempo que las recomendaciones de Jovellanos eran pasadas por alto o relegadas, Napoleón Bonaparte, también en 1812, durante el sitio de Moscú y quizá desde una tienda de campaña, encuentra la ocasión de firmar el decreto que regularía las actividades de la Comédie Française, donde, desde entonces, se ha cuidado con esmero tanto la gran dramaturgia francesa como la lengua que la sostiene.

Desde luego, ya Goethe, en la corte de Weimar y al frente de su teatro, más allá de programar las grandes obras de su tiempo y del pasado, entre ellas *El príncipe constante*<sup>2</sup> de Calderón, teorizó y puso en práctica principios del habla escénica en alemán que, a su vez, recogían experiencias anteriores. Podrían añadirse ejemplos de otros muchos reformadores.

Estos datos, si bien nos ayudan a comprender los hechos, no nos excusan de hacer lo que queda por hacer. Puede, entonces, que la Real Academia Española, en su devenir, haya dejado un resquicio por el que se pueda colar, sin hacer ruido, un cómico a secas. A ver qué pasa. Y aquí estoy.

Por cierto que la palabra *cómico*, tan querida por nuestro Fernán Gómez, de mi profesión y de una gran parte del pú-

blico, no me era familiar hasta que me topé con ella, a mi vuelta de los largos años de «vagabundeo y aprendizaje» fuera de España. Parece que el término se generalizó en el siglo XVIII y vino a sustituir a otros como *farandulero*, *comediante* o *histrión*, que ya citó con gracia mi ilustre antecesor. Recuerdo que yo no quería ser cómico, quería ser actor, que me parecía más respetable, y llegar a interpretar un día a Hamlet o a Segismundo.

Al volver constaté que muchos de nuestros mayores actores, referentes obligados, utilizaban y habían generalizado el nombre de *cómicos* para designarnos profesionalmente. Es un término ambivalente, según se use, y se utiliza tanto con ternura y empatía como con desprecio. Mi profesión sabe de eso: ha vivido la utilización o el rechazo durante siglos. Llamarse *cómico* incluye tanto la conciencia de la precariedad y el desamparo como el disimulado orgullo, consciente o no, de su función simbólica. Hoy hago mío ese sentir pese a no haber vivido las circunstancias que lo generaron.

\*

Me encuentro, por todo lo dicho antes, endeudado con la fortuna de heredar el sillón Z, que hasta hace poco correspondía a la sabiduría centenaria de don Francisco Ayala. En su lúcido discurso de ingreso, *La retórica del periodismo*<sup>3</sup>, donde don Francisco nos informa y esclarece, enuncia a sus notables predecesores en este asiento y se lamenta de no haber conocido a don Agustín González de Amezúa, ni a don Agustín de Foxá ni a don Salvador Fernández Ramírez.

Yo, en cambio, si me siento —repito— en deuda con la fortuna al encontrarme ahora situado en el mismo lugar de

un hombre de tan elevada calidad moral e intelectual, no es solo para poder reconocer públicamente la magna aportación que la obra de Francisco Ayala ha dejado en nuestra cultura, nuestra lengua y nuestra historia, sino también porque encuentro una oportunidad en el tiempo para restituírle mi gratitud y respeto.

Casi un siglo ha pasado por una obra tan vasta —su generoso legado abarca ensayos sociológicos, traducciones, estudios literarios y narraciones de diversos géneros—, y esta ha sido tan extensamente estudiada y comentada que sería ocioso de mi parte valorar de nuevo esta gran herencia. Sin embargo, esta circunstancia anima en mí el empeño de abrir esa puerta de su casa que hace mucho... dejé cerrarse.

Conocí a Francisco Ayala hacia 1976. Dos años antes había logrado la colaboración de otro ilustre académico, don Camilo José Cela, para la versión española de *La resistible ascensión de Arturo Ui*<sup>4</sup>, la extraordinaria farsa sobre nazismo y fascismo de Bertolt Brecht. Las traducciones existentes entonces, creo recordar, no estaban en verso, como el original, ni me parecían responder a la gracia mordiente de aquel. Conocía a don Camilo tras haberlo casi asfixiado a preguntas durante días con motivo del estudio y rodaje de su inolvidable *Pascual Duarte*<sup>5</sup>. Tras aquellos interrogatorios, nuestro premio nobel dio en llamarme «mosca borriquera». Don Camilo no conocía el alemán, trabajó el texto desde el francés, pero su traducción versificada, aunque no cercana a la sintaxis de Brecht, conservaba mucho de su acidez y lograba una enorme capacidad de comunicación.

Tras *Pascual Duarte* interpreté, pues, a Arturo Ui.

Durante la larga permanencia de esta obra en cartel decidí dirigir a continuación el *Woyzeck*<sup>6</sup> de Georg Büchner.

La obra del genio de Darmstadt es, sin lugar a dudas, crucial en la literatura del siglo XIX: Büchner fuerza la sintaxis de su idioma en busca de una expresividad no escrita antes, sincopa las frases y las escenas, acera su lengua y nos lega un torso al que no faltan ni la cabeza ni los miembros para ser de estremecedora elocuencia en su condición de fragmentario.

No existían traducciones al español que devolvieran la singularidad de la obra y era necesario encontrar un traductor, conocedor del teatro y de ambas lenguas, que hiciera posible el tránsito de una a otra.

A raíz de mis frecuentes giras por Latinoamérica en aquel entonces, me había interesado por las obras de los escritores españoles del exilio republicano. Había leído a Max Aub, a Manuel Andújar, a Rosa Chacel, a Manuel Azaña y, por supuesto, a Francisco Ayala. Pero ignoraba su buen conocimiento del alemán. Tras algunas pesquisas, un buen amigo, Andrés Amorós, me dio el soplo y urdió la cita.

Quedé impresionado. Don Francisco tuvo esa cortesía y elegancia, familiar a quienes le frecuentaron, junto a una «natural reserva» —escuché de su boca el término en una entrevista años más tarde— que envidié inmediatamente.

Le hice partícipe del proyecto de la traducción de Büchner, sugiriéndole quizá, ante el carácter del texto, que hiciera una cata, una traducción de algunas escenas aisladas para ir viendo. Aceptó con gusto.

Este hecho entreabrió la puerta a otro propósito no menos importante para mi educación sentimental: conocer, como testigo de primera mano, datos, sucesos, testimonios

de esa época de la historia española que se ha dado en llamar Edad de Plata.

Le inquirí sobre sus contemporáneos, sobre las cortes republicanas, sobre Lorca, Valle-Inclán y Casona, sobre Azaña, Prieto y Besteiro, sobre Ortega, sobre los años de exilio. Durante paseos y conversaciones en su casa, don Francisco fue desgranando impresiones que me quedaron grabadas y en las que —más tarde— he atisbado tantos recuerdos como olvidos.

Conservo los recuerdos y me intrigan los olvidos.

Llegó el día en que don Francisco me entregó su traducción de escenas, que llevé a casa como un tesoro. Como no podía ser menos, estaba escrita en un español espléndido, pero, aun así, al poner algunas partes en boca, eché en falta el tremendo impacto de emoción verbal que conocía del original.

Y lo creía imprescindible. No sabía cómo comunicárselo al maestro, cómo salir de aquella situación delicadísima. Si me atrevo a describirla ahora, es más desde la probabilidad de la imaginación que desde el recuerdo preciso. Y no acierto a saber si este recuerdo impreciso no es sino un olvido voluntario.

Recibió don Francisco mis respetuosas objeciones imperturbable. Quizá dijera que ambas lenguas suenan de modo bien diferente. Algo cierto, desde luego. Pero su presencia me imponía tanto que no me sentí en condiciones de argumentar, pormenorizar, negociar, en suma. Intuí, ade-

más, que no era situación desde la que sugerir correcciones. Y, aferrado a la impresión de la sonoridad del texto alemán en mi interior, decidí no poner en escena la traducción de don Francisco. Estoy seguro de que si intenté pagar el trabajo hecho, me encontré con un elegante rechazo.

Opté por comenzar de cero y hacer la traducción yo mismo sin utilizar lo que él había hecho. Desde luego, esta no fue en ningún caso mejor que la suya ni rescató la sonoridad que me obsesionaba. El espectáculo hizo una larga gira por América Latina, con éxito. Nadie objetó mi traducción, que, a lo más, restituía la trama y desarrollo de la obra con alguna dignidad y corrección. El público, al desconocer el poderío del original, no lo echaba en falta en su propio idioma. Pero yo sabía que le había escamoteado una ocasión al espectador, que no le había hecho un buen servicio. Y seguí abrigando la convicción de que la obra maestra de Büchner necesitaba de una traducción que hiciera mayor justicia al original.

Y, a la vuelta de la gira americana, decidí no mostrar aquel *Woyzeck* en España.

Solo muchos años más tarde he podido constatar que tuve una intuición que creo justa: Juan Mayorga, nuestro último premio nacional de Literatura Dramática, llevó a cabo hace dos años una traducción de la obra, puesta en escena por Gerardo Vera, de tal fuerza y justeza que se diría que Büchner la hubiera escrito directamente en español.

Así se cerró una puerta, por mi propia cortedad, a la que ya no me atreví a llamar en los años siguientes. A lo sumo acerqué la mano al timbre, pero no me atreví a pulsarlo.

Descolocado —aunque pronto sentado en su mismo sillón—, he buscado, en el tiempo, llegar a conocer un poco más a quien apenas conocí. Regresé a las antiguas lecturas de su narrativa. Si bien en *Historia de macacos*, *Muertes de perro* o *El jardín de las delicias*<sup>7</sup> volví a encararme con su preocupación por la condición ética y moral del hombre en un mundo siempre adverso, no fue hasta releer sus memorias, en la íntima voz de *Recuerdos y olvidos* cuando pude recuperar el suspendido diálogo.

La autorreflexión a la que Ayala se sometió en sus largos años de experiencia despertó en mí la esperanza de su disculpa.

Casualmente —aunque nada es casualmente—, él también arrastró en sus recuerdos un suceso en el que me siento reflejado. Tomo ahora sus palabras como un juego de espejos. Abrevio levemente la anécdota para no resultar tedioso.

El profesor de Historia era persona excelentemente dotada para su asignatura, pues poseía una memoria pasmosa. [...] Este señor Ballesteros pasó lista el primer día, y eso le bastó, aunque éramos unos trescientos estudiantes, para retener en lo sucesivo el nombre y fisonomía de cada cual.

Con frecuencia llamaba a uno u otro y le preguntaba la lección correspondiente. Como respuesta, esperaba la recitación puntual del texto de un libro suyo que todos debíamos haber adquirido.

El día que me nombró a mí para dar la lección, yo no estaba preparado [...]. Así, aunque me hallaba presente en clase, opté por no contestar a la llamada [...]. Repitió mi nombre hasta tres veces, mirándome fijamente y preguntando: «¿No

está el Sr. Ayala, don Francisco?», mientras que el Sr. Ayala, don Francisco, permanecía impertérrito en su asiento. Nunca más me volvió a llamar. Pero no podía ignorar yo lo que en el examen me aguardaba; hice el esfuerzo para mí casi inconcebible de aprenderme el libro de memoria [...] y en vista de que llegado el momento le recitaba impecablemente las lecciones [...] concluyó: «Está bien; pero como veo que tiene en la lista una falta de asistencia, no puedo darle mejor calificación que la de notable».

Poco más adelante tomaría yo una pequeña venganza, pues, habiendo publicado mi primera novela con algún éxito de crítica, nos encontramos en ocasión de un acto público en el Ateneo, y cuando él hizo ademán de querer hablarme le volví la espalda —un gesto necio, desde luego, que quizá mi juventud puede disculpar—. Si no hubiera estado tan cerca el irritante episodio, no lo hubiera hecho.<sup>8</sup>

He encontrado también en la memoria centenaria de este libro, «más vacío de *olvidos* que lleno de *recuerdos*», momentos, «actualizados en la plasticidad de la evocación»<sup>9</sup>, que desatan preguntas análogas a las que encuentro en el quehacer teatral.

Preguntas sobre la verdad o la verosimilitud de hechos que uno recuerda reales, pero que resultan invenciones; palabras escritas por otros, pero asumidas como nuestras; e impresiones emocionales que solo pueden vivirse en tanto se recuerden dentro de un suceso; pero que, al ser recordado este, es decir, narrado a sí mismo, carece ya de la simultaneidad existente entre la emoción y el hecho que la produjo: el hecho recordado se mezcla en la mente con elementos que solo proceden de nuestra imaginación.

La impresión provocada por el imaginario que despierta el arte puede, a veces, ser tan poderosa como las que despierta lo que llamamos realidad, e incluso se entremezclan.

Estos son temas presentes en *los recuerdos* y *los olvidos* que nos ha dejado Francisco Ayala y que, al ser vistos por quien ha dedicado su vida a escribir en el espacio y el tiempo de la escena, nos animarían a tener una conversación cuando menos extensa.

Cavilo a menudo sobre un par de escenas que atraen especialmente mi atención.

Cito un olvido de su juventud en Madrid:

En la duda de si tendría yo verdadero talento literario [...] consiguieron [mis padres] a través de algún amigo que el redactor-jefe del diario ABC, un Sr. Blanco-Belmonte, leyera alguna cosa mía y dictaminara. Cuando comparecí ante mi juez, este señor me recibió muy amable, pero me hizo una pequeña admonición: «Creo —me dijo— que podrás quizá llegar a ser escritor, pues no te faltan aptitudes. Por si así fuera, quiero darte un consejo: al reproducir un texto ajeno, hay que entrecomillararlo siempre. Siempre, ¿me entiendes?».

No; yo no sabía a qué podía referirse; y él me lo aclaró señalando un párrafo donde aparecía escrito de mi mano: «Grande es el Dios del Sinaí. El trueno lo acompaña...».

Esto pertenece a un famosísimo discurso de Castelar, y ¿quién no advertiría plagio tan notorio?

Yo me quedé anonadado; no supe qué contestar. Se me saltaron las lágrimas, y me despedí lleno de vergüenza, de desesperación. Pues lo cierto era que ni había leído nunca a Castelar, ni tenía la menor noticia de su pieza oratoria. Estaba convencido de que aquellos párrafos rimbombantes se

habían urdido en mi caletre. Y aunque el mentor había procurado, muy bondadosamente, confortarme quitando toda importancia al asunto, tan deprimido quedé yo por algún tiempo que dejé de darle a la pluma, con la intención de abandonarla para siempre. [...]

¿Cómo pude haber escrito, creyéndolas propias, unas palabras archiconocidas de Castelar? Conocidas por todo el mundo, menos por mí. El misterio me atormentaba. [...]

Conjeturé que, a lo mejor, se me habría quedado la mención que en España sin rey hace Galdós de ese discurso tan cacareado, aunque estoy casi seguro de que no había leído yo todavía entonces la última serie de los *Episodios nacionales*; o que tal vez el marido de mi tía Blanca, [...] hombre aparatoso si los hay, habría recitado en mi presencia la parrafada maldita siendo yo niño, y se había quedado depositada en los fondos inconscientes de mi memoria. ¿Quién sabe?...<sup>10</sup>

¿Quién sabe?, me repito tras su pregunta. Quizás lo único cierto aquí es lo que tan concisamente dice don Emilio Lledó en muchos de sus discursos: «Somos memoria y lenguaje». ¿Quién es el autor de las palabras que están en el aire y que se quedan en el cuerpo para constituirse con ellas? La esencia del actor se constituye en esta paradoja y este la asume dentro de su cuerpo para constituir la verdad espiritual de su mundo. El actor sabe que las palabras que utiliza no son suyas, pero en momentos de gracia lo olvida y cree profundamente que lo son.

Igualmente, en sus recuerdos y en sus olvidos, Ayala se ve desafiado por otra incógnita que unifica la naturaleza patológica y filosófica del hombre: ¿cómo las emociones, una vez construidas en la memoria imaginativa, cobran peso de

realidad y se viven cada vez que se transmiten con la palabra? Esta vinculación de emociones y sucesos, que se representan, es otra realidad con la que el actor ha de entenderse.

Cito un recuerdo de su exilio en Buenos Aires:

Coriolano Alberini, un italiano al que conocía yo de antes, me contó algo a propósito de Morente que me dejó bastante asombrado.

Morente le había narrado escenas de espanto inconcebibles. Salía él —le había dicho— de la zona republicana hacia Francia en compañía de un colega, provistos ambos del pasaporte oficial expedido por el Ministerio del Estado, cuando en una parada del tren cerca ya de la frontera una patrulla de desalmados milicianos les exigió el cuño de su organización para dejarles seguir adelante; y como su compañero se insolentara con ellos, ahí mismo le hicieron descender del tren y cavar una fosa donde lo sepultaron después de haberlo fusilado.

«Me extraña —dije a Alberini—; pero si Morente se lo ha contado, todo puede ser». Al día siguiente, comentando yo con Lorenzo Luzuriaga lo que Alberini me había referido, dio Luzuriaga un respingo y empezó a soltar palabrotas de indignación. Yo no entendía bien por qué. Agotando los expletivos, exclamó: «¡Pero hombre!, ¡qué tupé! Si ese supuesto fusilado soy yo; si era yo quien salía de España con Morente; y en efecto, íbamos juntos en el tren cuando unos facinerosos de la FAI, a quienes mandé a la mierda, me hicieron salir del vagón para ir a discutir el asunto con el jefe de patrulla. Pero ahí terminó todo y seguí viaje hasta Francia».

¡Lo que puede el miedo, Señor mío! Quizá en la imaginación aterrorizada del pobre Morente se quedara pintada la escena de terror que por un rato temió, y con tal fuerza que lo anti-

cipado se sobrepuso a la realidad comprobada luego —pues creer que mintiera deliberadamente se me hace duro—. <sup>11</sup>

Esta escena suscita en mí profundas ganas de conversar con don Francisco de nuevo. Por una parte, hablando de la mentira deliberada y la verdad del teatro, podría entenderse lo que a Morente (el actor de esta escena) le acontece. «Lo que puede el miedo», dice Ayala; lo que puede la *emoción del miedo*, me atrevo a decir yo.

Son tan poderosas las emociones que alteran la percepción de la realidad del ser humano; uno deja de ver lo que es, pasando a ver lo que ha sido determinado —o contaminado— por el propio sentimiento.

En el suceso narrado, es tal el propio espanto ante la posibilidad de obligar a un hombre a cavar su propia fosa para ser fusilado después, es tal el espanto ante la calidad moral de este tipo de gentes, que provoca una emoción tan poderosa y personal que hace que esa posibilidad sea real, y se viva como tal.

Este es el «como si» del actor, del actuante. Lo que hace el actor, recurriendo a su imaginación activada y al «como si ocurriera», es producir en sí mismo unas emociones que en su calidad pueden llegar a tener el sabor de aquellas que se experimenta en lo que conocemos por realidad.

Una recomendación básica de la actuación es comportarse como si se estuviera en «las circunstancias dadas»; así, las emociones y los sucesos son indivisibles. No se habla entonces de verdades o mentiras, sino de verdad... escénica.

Quisiera preguntarle a don Francisco varias cuestiones, porque este recuerdo suyo me llena de incógnitas:

¿Morente, una vez que los bajan del tren y se llevan a su amigo, prosigue su viaje solo?

¿Luzuriaga vuelve en el mismo tren que él, pero Morente lo ignora?

¿Nunca supo Morente que habían soltado a su amigo, y que seguía vivo?

¿Quién le contó a Morente que habían obligado a Luzuriaga a cavar su propia fosa y después lo habían fusilado? Quizás mintiera Morente, pero también podría haber mentido Luzuriaga.

Todas estas son preguntas que un actor se tendría que hacer para reconstruir la verosimilitud de las circunstancias. Me hubiera gustado conversar con don Francisco sobre este acontecimiento, puesto que el actor en su trabajo tiene que reconstruir, mediante la imaginación, muchos datos de la realidad presumible en sus personajes.

Al abrirme ustedes las puertas de esta casa, y darme la oportunidad de sentarme en el mismo sillón que ocupó don Francisco Ayala, he podido, siquiera sea en mi imaginación, pulsar de nuevo el timbre y traspasar el umbral de su casa, aquel inolvidable tercero derecha de la calle Marqués de Cubas, número seis, cuya puerta dejé que se cerrara.

\*

Y ahora permítanme que diga algo de lo que, quizás, se espera de mí.

¡Excelentísimos señores académicoos!:

Jugando con estas palabras, que encabezan el inolvidable relato de Franz Kafka<sup>12</sup>, me dirigí a un público de nuestro país, por primera vez en español reaprendido y del que me sentía orgulloso, hace poco más de cuarenta años.

Intuyo que mi temblor presente se asemeja al de entonces: las analogías con aquella situación son intensas. Tengo la conciencia de pasar examen ante un tribunal severo y que, conmigo, lo pasa un oficio antiguo, el de los hacedores de teatro, ajeno aparentemente a los saberes que atesora tan alta institución; saberes que, por otra parte y sin duda, necesita.

No se tenga por falta de respeto esta apelación mía al juego con la que comienzo; confío en que la indulgencia que me otorgan se verá finalmente justificada.

Pedro el Rojo, el simio de Kafka, pretende convencer a la alta Academia ante la que se explica de su merecida inclusión en el mundo de los humanos gracias a su conquista del *logos*.

Merced a una depurada retórica, Pedro está en condiciones de comunicar a los académicos el tortuoso recorrido que le ha llevado desde las ramas de los árboles de la jungla, pasando por la jaula y el jardín zoológico, hasta la aclamación de los públicos de los teatros de variedades o de las sesudas conferencias con las que se prodiga.

Pero el discurso de Kafka no puede disimular, tras el temeroso y aliñado respeto, una sorna latente, incluso velado rencor, ante los humanos académicos.

Aunque quizás vuelva a ellas, aquí acaban las analogías: mis palabras solo pueden estar habitadas por la gratitud de ser admitido entre ustedes el representante de un menester

que puede, en ocasiones, ser arte, y que maneja como principal instrumento el lenguaje activado en el cuerpo y en presente, la lengua en vida.

Nos han deparado ustedes una ocasión privilegiada a las gentes de mi oficio a través de mi persona: la de hablar en esta sala del hacer del teatro. En contra de mi costumbre, y quizá de los hábitos de la casa, elijo aquí hablar de las cosas de mi oficio como yo las he aprendido y este se ha ido forjando en mí, como lo trato de ejercer e intento transmitir.

Quizás lo haga también para combatir un poco la tendencia ágrafa de mis gentes del gremio, bien dadas a hablar —la oralidad es central en nuestro hacer— y muy poco a escribir; y así, para poner orden en lo que diga, he tenido que sentarme a escribirlo.

Dejamos la actividad de escribir a los autores, y reservamos para nosotros, gentes del teatro, la labor de dar vida a sus palabras. Pero ¿no se echa de menos, en este país, la existencia de más testimonios y reflexiones sobre la entraña de esa manifestación antigua y sorprendente que llamamos teatro, escritos por su propia gente?

En otros países de nuestra Europa abundan esos testimonios; sí, incluso forman un legado inmaterial valiosísimo que llega a transmitir mucho de cuanto, sin él, se habría irremediablemente perdido: la experiencia viva en los escenarios de generaciones anteriores y las consecuencias prácticas de esta en el tiempo.

Este legado nos sostiene y afirma en un hacer justo y determinado, y aquí le reitero mi agradecido respeto: de él proceden algunas, pocas, reflexiones de maestros del teatro de siempre, que irán entreveradas con mis palabras. He olvidado, para aligerar, sus nombres, pero no los olvido a ellos

y refiero sus estimaciones con veneración, pues han sido inapreciable guía en mi camino.

No sé si alcanzaré a transmitirles algo que no hayan oído antes; en todo caso será asunto vivido personalmente, o fruto del estudio del legado al que aludí, tras filtrarlo y comprobarlo por la experiencia, no hipótesis o anotación de observador forastero; y, para terminar con tanto preámbulo y comenzar de veras, precisaré que, como hombre de teatro, considero troncal la función del actor en la escena, eje transmisor de todo el hecho teatral.

\*

Abrijo la sospecha de que el director y el empresario, figuras clave de nuestra profesión, fueron también antes actores, que se bajaron de las tablas para organizar el tráfico en el escenario, o conseguir, administrar, e incluso arriesgar los dineros que permiten hacer teatro para los conciudadanos, que, a su vez, pagan los suyos para verlo.

\*

El traje del teatro está cosido con muchos hilos; tiremos al azar de uno que aparezca suelto sobre la tela:

Dos, tres actores sobre el escenario interpretan una de esas obras digamos que fundamentales del siglo XX; uno de ellos porta el texto en este momento, son palabras aparentemente sencillas, pero imbricadas en una continuidad poética abisal, reveladora de nuestra condición humana; uno de los mejores textos dramáticos de todos los tiempos; el público está atento, quizás sobrecogido; el actor fluye, fácil,

consciente y, de pronto, le sobreviene una de las pesadillas arquetípicas de su oficio: pierde el hilo, se queda en blanco, no recuerda el texto; como la obra y la puesta en escena son ricas en pausas, densas y habitadas, el público no se percata de inmediato; el actor vive momentos de angustia suprema y, en la desesperación, acierta a emitir algunas palabras títubeantes, sucedáneos improvisados del texto del autor que, momentos antes, tenía en boca; se percata de su inconsistencia y una secreta vergüenza le invade; finalmente, quizás al cabo de segundos que parecen eternos, una lucecita se enciende en su cerebro y la corriente textual reaparece, o un compañero, improvisando un desplazamiento no previsto, se acerca a él y le sopla la frase que necesitaba para enhebrar la continuidad.

¿Qué ha ocurrido? Quizás el actor haya constatado, con sonrojo, una obviedad que antes soslayaba: que, ante todo, es servidor del texto del autor, del poeta —pienso que la mejor escritura dramática es más cercana a la poesía que a la narrativa—, que es mediador ante el público de una escritura ajena y que no puede permitirse tratarla de manera desatenta, so pena de ser condenado, en efigie, a la mudez.

Recordemos: la servidumbre mediadora del actor es, desde luego, axial en el teatro y comporta, a la vez que responsabilidad, extraordinarios privilegios. Iremos llegando a ellos.

Tirando, tirando del hilo, nos hemos dado de bruces con la centralidad del autor en la tradición escénica occidental, pero no solo en ella.

Curioso hacer el del autor dramático: como el resto de los escritores ha de sentarse en soledad frente al papel blanco, e imaginar poderosamente historias, y personajes que las pueblan, y elegir las palabras que estos emiten al relacionarse entre sí, y hacer progresar esas historias que, para despertar el interés de otros, han de poseer cierta novedad y ejemplaridad, o ser capaces de poner a la luz aspectos inesperados u ocultos de historias conocidas.

El autor tamiza, dentro de su marco de pensamiento, la lluvia de palabras que llena su mente y, atendiendo a las sutiles intimaciones entre ritmo y sonido, las somete a una rigurosa selección, si es que desea lograr para su obra la debida consistencia; pero, en el fondo, el destino de su escritura no es el de ser leída, o ser leída solo instrumentalmente: escribe para que su obra sea oída y vista, en un retorno, tras siglos de alfabetización e imprenta, a la oralidad primigenia; esa oralidad que hizo posible que el *Gilgamesh*, el *Mahabharata*, la *Ilíada*, la *Odisea* o los primeros cantares de gesta se conservaran a lo largo de los tiempos; la oralidad pudo prescindir durante miles de años de la escritura, pero la escritura, en este caso, no puede prescindir de la oralidad.

El autor dramático no estará contento con que su obra sea impresa o, incluso, celebrada por el lector; solo se sentirá colmado si su obra la celebra el espectador, si es vista y oída por alguien, si es presenciada, representada.

Mediante la representación, la obra dramática y su lenguaje pasa una prueba de fuego, un juicio inapelable que otros géneros literarios ni por asomo sufren: el juicio del espectador en vivo, en presente, que, sin posibilidad de relectura o de vuelta atrás del espectáculo, participa o se aburre, acepta o rechaza de inmediato cuanto ve y oye, atado como

está a una continuidad temporal. Volveremos otra vez más tarde a la función decisiva del lenguaje del autor.

La representación..., representar; un término del que no siempre somos conscientes. Volveremos también sobre ello.

\*

Cumplido su trabajo, el autor necesita de algunos *mediadores* para que su obra encuentre al espectador, para que se represente. Hablamos antes de aquellos avispados actores, antepasados nuestros, que se bajaron del carro, del escenario de piedra o de las tablas para poner orden entre sus compañeros, para impedir que se pisaran los textos o evitar que se taparan unos a otros; aventuré que había también autores entre ellos, y futuros empresarios: de ahí salieron también los primeros directores. Una figura «molesta» que, para bien o para mal, se ha vuelto imprescindible.

El director de escena ideal debería ser el mejor lector posible de la obra del autor, su interrogador más testarudo, y, trazando un amplio arco por encima de los futuros actores y, sin embargo, a través de ellos, ha de esforzarse en imaginar cómo hacerle llegar al también futuro espectador cuanto la obra contiene, incluso aquello de lo que, quizá, no es consciente el autor; porque no todo está escrito, mucho *texto*, y muy importante, es implícito, está oculto entre líneas, constituyendo, si se me permite, una *textualidad derivada*. El director *escribe* de nuevo, pero en el espacio y el tiempo de la escena.

El director escruta el desarrollo de la historia, está atento a la justa transmisión de sentido del texto, a las relaciones entre los personajes y a las líneas de fuerzas que las deter-

minan; dispone de un fino oído y escucha, en su interior, la sonoridad imaginaria de las réplicas, la vibración y ritmo del lenguaje del autor; visualiza los desplazamientos de los actores, los mueve y *viste* en su imaginación.

Este proceso, que emparenta con el del autor, acaba proponiendo otra suerte de escritura, una grafía de distinta naturaleza, que emana de la textual. En realidad, el director de escena está a punto de convertirse en el primer espectador de sus actores; ha empezado a romperse la cabeza acerca de cómo transmitir cuanto ha descubierto o imaginado en la obra a los intérpretes, que, llegados a este punto, ya se han vuelto lamentablemente imprescindibles y, además, como dicen las malas lenguas, solo se interesan por su papel: habrá que convencernos de que ese interés, solo, no logra la representación.

\*

Hay directores laboriosos, dotados de una imaginación poderosa y, quizás, de una secreta inseguridad, que, más allá de la escenografía y el vestuario —que hay que concebir casi siempre de antemano por razones prácticas—, hay directores, decía, que prevén en su libreto todos los pormenores posibles de la futura puesta en escena: desplazamientos, entradas y salidas y hasta concepción y gestualidad de los personajes. Si se tiene poco tiempo disponible, el procedimiento puede ser un buen salvavidas en la marea de los ensayos, pero mata un elemento esencial del trabajo en el teatro: la imaginación del actor.

Porque el trabajo esencial del director, tras el estudio de la obra, consiste en estimular al actor, en despertar su ima-

ginación y guiarlo en la búsqueda que ha de emprender; una búsqueda que quizás le lleve a sacar a la luz esa textualidad oculta y derivada a la que aludí hace unos instantes. Los personajes no existen, son fantasmas a la búsqueda de un cuerpo y nadie puede imaginar mejor al personaje, a partir del texto dado, que ese extraño oficiante que le presta su cuerpo, lo incorpora: el actor.

Hay otros directores que, más allá de la ineludible necesidad de definir de antemano el marco plástico de la representación, centran su trabajo, abierto al azar y a la sorpresa, en descubrir, junto a los actores, un territorio más extenso del que él, en solitario, ha podido intuir. El trabajo, muchas veces inconsciente e inesperado de los actores en el ensayo —con frecuencia el más valioso—, estimulará de nuevo su imaginación e incluso lo habilitará para ayudar al actor a descubrir lo que podría hacer, a través de lo que no hace: en ese proceso simbiótico los fantasmas se van encarnando, logrando rostro, los personajes se van haciendo personas.

Naturalmente que ese proceso es, con frecuencia, más tortuoso: a veces los actores no disponemos de la necesaria capacidad de improvisación o de respuesta a las sugerencias del director; o nos parecen un desatino y tratamos solo de complacerle, no vaya a ser que no nos contrate la próxima vez. O, quizás, el director no tiene brújula.

Porque es posible que algunos directores hayamos olvidado cultivar en nosotros el espíritu de cazador al acecho; y nos impacientemos porque no salta la liebre, y el ruido que hacemos con nuestro soplidos, o al comernos las uñas ante la falta de resultados, hace que la liebre, asustada antes de tiempo, se repliegue en su madriguera... y la imaginación del actor no asome sus orejas.

Las hibridaciones que la práctica del teatro nos ofrece son, por descontado, innumerables; algunas veces crueles, otras risibles y muchas, por fortuna, llenas de estímulo y de vida.

\*

Sostuve antes que la operación que lleva a cabo el director con sus actores es una suerte de escritura en el espacio y en el tiempo que desemboca en la representación; y aquí tenemos de nuevo la dichosa palabra que nos lleva de lleno a la almendra de nuestro trabajo: representar, hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. ¿Qué implica eso?

Durante el período de ensayos, el texto, y cuanto de él emana, ha proporcionado al actor una continuidad de acciones con la que puede mostrar la peripecia de su personaje en la historia, la función que desempeña en ella; al mismo tiempo ha debido armar en su interior otra continuidad de emociones, reacciones, sentimientos en suma, nacidos del texto mismo y de las múltiples provocaciones que este ejerce sobre él y sobre los otros actores-personajes con los que se relaciona; y ha hecho posible que todo ello se manifieste físicamente; de hecho, su cuerpo está, desde el comienzo, involucrado.

Esta continuidad no existe en la vida misma: se trata de una continuidad condensada artísticamente, imposible de encontrar en la realidad si no es a retazos; esa condensación de la realidad posibilita, quizás, una mirada distinta sobre la vida; atención, sobre la vida ajena y, muy especialmente, por

resonancia emocional, sobre la propia; una mirada difícil de obtener en otras circunstancias. No nos basta, para llevar a cabo este proceso, la apelación a la capacidad de mimesis, de imitación del ser humano.

El trayecto del actor tiene que ver con el camino de construcción personal en el que el hombre va concretando quién quiere ser, acepta su propio nombre y se define como persona; o lo intenta, al menos. Mediante el trabajo del actor consigo mismo el espectador *se reconoce*. En el trayecto de su profesión lidia el actor, en los personajes que ha de encarnar, con caracteres lobo y con caracteres cordero: en realidad ambas energías, la del lobo y la del cordero, están, con dosificaciones distintas, en todos ellos y en nosotros mismos.

Viene al pelo recordar aquí a otro sabio maestro, georgiano esta vez, que nos avisa:

Merecerá ser llamado Hombre —y podrá contar así con todo lo que se le ha preparado desde lo Alto— aquel que haya adquirido la comprensión necesaria como para ser capaz de mantener indemnes tanto al lobo como al cordero que le han sido confiados.<sup>13</sup>

Así puede convertirse el oficio del actor también en camino socrático.

\*

Una vez que los ensayos parciales o por escenas han terminado y la obra puede ya interpretarse en su totalidad, el tiempo de la misma y su cadencia se vuelven experimentales y transmisibles.

El tiempo..., a nadie se le escapa que el pasado fue y ya no es; no nos queda de él más que un puñado de huellas, impresiones que llamamos recuerdos; el futuro, por definición, no existe; hay que prever su posibilidad, pero no cabe más que suponerlo. Solo hay un presente continuo, fugaz, inasible: pues sí, ese presente elusivo, de materialidad sutil e ignota, es el campo de batalla del ser humano en su existir y, muy especialmente, el campo de maniobras del actor en su trabajo, que ha de convertirse, por la circunstancia, en arquetipo simbólico de aquel.

La conciencia del propio estado, la disponibilidad vigilante de cuanto le sucede al otro actor-personaje, de dejarse afectar por cuanto acontece para, a su vez, reaccionar y replicar, sin que ello aparezca aprendido o ensayado: todo esto requiere un grado de atención infrecuente en la vida ordinaria.

Se trata de hacer real un presente que, en el texto escrito, solo es evocado o ficticio: esa es la verdad, no la mentira del teatro.

Tarea de Sísifo: esta forma de atención, don divino que llaman algunos, mirada simultánea hacia dentro y hacia fuera, nunca es estable, no se alcanza definitivamente, hay que lograrla segundo a segundo, expuesta como está a las polarizaciones de cuanto se manifiesta en el exterior y cuanto nos sobreviene interiormente: esa lucha nos mantiene en vida y la calidad de esa atención trae consigo como una luz, una suerte de inteligencia, una intuición que se convierte en sentimiento no asimilable a la emoción ordinaria, sino a algo más alto.

Ocurre, a veces, cuando baja el ángel, a quien no se puede convocar: tan solo prepararle bien la escalera para cuando se digne.

La atención así cualificada es la fuerza de la conciencia; infrecuente, dije, en la vida ordinaria, pero imprescindible sobre la escena; esa atención es lo que permite al actor no ser un mero accesorio, un mueble, un ilustrador; lo que le confiere presencia que irradia energía, lo que imanta y despierta, en suma, la atención del espectador.

Es el secreto del actor, el verdadero veneno del teatro.

Durante muchas de nuestras horas de vigilia somos pensados más que pensamos: ideas, recuerdos, impresiones, entremezclados de imágenes y palabras, nos recorren y atraviesan literalmente como lluvia de neutrinos; vivimos mucho tiempo inmersos en una suerte de mecanicidad e inconsciencia aparentemente vigil. Un estado semejante es imposible en el escenario, el actor perdería así toda vigencia y su trabajo, todo sentido.

Cualquier actor se percata, tarde o temprano, de la imperiosa necesidad de la atención, pero, quizás, solo con el tiempo nos damos cuenta de qué tipo de atención se trata, de cuál es su calidad más constitutiva. Hablo de una atención dual que atiende al interior y al exterior del actor al mismo tiempo, que se enraíza poderosamente en su cuerpo; no es una atención solo mental, es la atención y disponibilidad de todo el organismo presto a reaccionar. Quizás no fuera un azar que mi primer profesor de movimiento me refiriese con frecuencia ciertas recomendaciones de su maestro, el inolvidable Etienne Decroux, que avisaba de que el actor, el mimo, el *performer*, ha de convertirse, en razón de las demandas de su oficio, en «atleta afectivo»<sup>14</sup>; esa atención que se vuelve conciencia, permite percibir el campo de energías que, en el fondo, es el cuerpo e intensifica la presencia.

Estamos en una escala muy distinta a la de la vida cotidiana, por muy cotidiano que pueda parecer nuestro comportamiento en escena, si la obra lo exige.

Solo así puede el actor realizar las tareas que las situaciones cambiantes de la obra le exigen, entrando en ellas totalmente, mientras conserva, al mismo tiempo, su libertad interior. Un buen actor nunca olvida que actúa, no se entrega, con armas y bagajes, a la situación perdiendo conciencia de sí; si lo hiciera procedería sordo y mudo; la aparente paradoja, tantas veces citada<sup>15</sup>, es que cuanto menos identificado esté con su personaje tanto más podrá comprometerse con este y con la situación. La identificación nos lleva a la pérdida de sí en el otro; la empatía nos permite ponernos en las circunstancias del personaje, entenderlas y transmitir las.

Como diría otro maestro, esta vez anglosajón<sup>16</sup>: «Es como la mano en el guante, separada pero inseparable; el papel alimenta cada una de las células del actor, pero no lo aprisiona; en el interior del papel es libre y altamente consciente». Naturalmente que esa libertad no puede ser la de un principiante, prisionero aún de su torpeza, sus miedos o sus deseos de gustar: solo puede ser el resultado de un proceso largo de despojamiento. Todas las destrezas inherentes al oficio del actor —la sonoridad de su voz, la disponibilidad o capacidad de su cuerpo, la pericia de su fraseo— son mucho más fáciles de alcanzar que esa calidad de atención simultánea que dará verdadero sentido a todo lo anterior y determinará el misterio de su presencia.

El tiempo de la representación es un extraordinario privilegio para el actor: encierra la posibilidad de despertar y usar esa conciencia acrecentada que, en la práctica, pocas

veces se alcanza en la vida ordinaria y con la que se enlaza tiempo y carne del espectador.

\*

Un buen día, en un ritual que dura ya miles de años, los espectadores nos congregamos en el teatro y esperamos a que comience la representación; atentos en parte a lo que va a suceder, en parte atrapados aún en la maraña agitada de nuestros pensamientos e inquietudes; se hace silencio y comienza el hecho teatral durante el que, a medida que nuevos sentimientos son despertados, comenzamos a compartirlos con quienes nos rodean hasta que nos sentimos fusionados por una emoción común; a veces la calidad del silencio cambia, es, a un tiempo, vacío y lleno, se ahonda hasta que alcanza el punto precioso en el que se podría oír la caída de un alfiler y el público entra en un ámbito de gran intensidad y belleza.

No siempre, claro, es así, pero en ese sentido apunta la dirección del trabajo en el teatro y está en su naturaleza que así pueda ser.

¿Por qué vamos al teatro?; ¿cuál es la razón última por la que esta fragilísima manifestación artística subsista y siga convocándonos al renovado encuentro de la representación? Se ha dicho hasta la saciedad, y se repite peligrosamente hoy por ciertos agentes públicos, que el teatro es diversión, entretenimiento, distracción; es decir, que tiene por finalidad apartar al espectador de sí y hacer más llevadera su vida, alejándole momentáneamente de las dificultades de la realidad. Si bien esta explicación puede ser, para muchos es-

pectadores, cierta, en ningún caso atiende a la complejidad de la manifestación, a los elementos que, unidos, justifican su perdurabilidad.

Más que alejarlo, el teatro termina trayendo al espectador ante sí mismo, enfrentándolo a emociones y conflictos que comparte, en una u otra medida, con sus semejantes. Como espectador, mis experiencias y mis conflictos vitales están lejos de ser los de Edipo, Hamlet, Segismundo o Hamm, pero, a través de su orgullo, de su zozobra o de su rencor, por extraña y especular resonancia, reconoceré muchos de esos sentimientos en mí con distintas densidades.

Como actor, por otra parte, no sé cuál es la ira de Creonte, no tengo experiencia ni recuerdo de ella: solo conozco mi propia ira, o la ira de otros que haya podido impactar en mí y, a mi vez, la haya sufrido y observado. Pero el conocimiento de mi propia ira es insuficiente para alcanzar la dimensión de la de Creonte. Necesito algo más: ese «algo más» es mi imaginación, estimulada por el lenguaje de Sófocles, que, como una suerte de ropaje poético extraordinario, me ayudará a elevarme por encima de mi limitada experiencia personal y acercarme al arquetipo.

Sorprendente alquimia, esta del teatro.

\*

El teatro es un juego, uno de los grandes juegos que ha inventado el ser humano en su búsqueda de la supervivencia y la salud común: un formidable juego simbólico, especular, que devuelve o suscita en el espectador imágenes de la vida, de sí mismo, de la sociedad; imágenes del defecto y del exceso, del pasado y del presente<sup>17</sup>.

Y, como todo juego que se precie, tiene reglas y ha de ser deleitable.

Vamos al teatro en las horas en que, liberados del trabajo, buscamos un ocio fértil más allá de la mera subsistencia: más que respuestas encontramos en el teatro un torrente de preguntas que nos ayudan a interrogarnos más certeramente a nosotros mismos en la búsqueda, consciente o no, de sentido; el teatro no puede ser solo imitación de la realidad; como todo arte, su verdadero valor reside no en lo que dice, sino en lo que sugiere; el teatro no es prédica que dicta lo que se ha de hacer; como todo juego presupone un encuentro entre humanos en el que tiene lugar un intercambio de energías que, en este caso, es purgador, sanador, catártico.

\*

El teatro es el lugar de la palabra, depurada por el autor, en acción; el único lugar donde percibimos la lengua con pleno sonido y sentido, entrañada, como dijera la maestra de Málaga<sup>18</sup>; activándose al compás de la situación dramática; no es la palabra del que *dice* o *recita* el texto, cubierto por un glaseado de entonaciones previamente aprendidas y fijadas; eso sería inerte y narcísico; la entonación, manifestación vocal de la intimidad afectiva del actor, y los portadores de sentido que iluminan las frases, aunque hayan sido encontrados previamente en los ensayos, sufren, con la palabra en vida, alteraciones sorprendidas dictadas por el presente del actor.

La palabra es un gesto sonoro que busca alterar algo en el otro; palabra en acción es el texto del autor que brota ahora del cuerpo del actor, queriendo algo, buscando algo, haciéndose de nuevo al ser emitido en vida. La palabra así

activada no puede ser conducida por una atención que la encorseta: más bien ha de ser liberada al encuentro del otro, propulsada solo por el deseo activo; la atención que el actor pone en juego es una presencia que vigila pero no interfiere, en riesgo, presta solo a intervenir para evitar la negligencia o registrar e incluso incluir cuanto surge en el momento.

Las irisaciones que las palabras cobran a través del actor —sobre todo cuando tiene que vérselas con textos altamente configurados y medidos, con la palabra poética— suscitan en él «una danza interior del texto en el cuerpo», que transmite dinámicas de tempo y de ritmo inesperadas.

No olvidemos que la palabra no es ni el hecho ni el objeto que designa: solo evocando, mediante la imaginación creadora, las circunstancias del hecho o las calidades concretas del objeto cobra la palabra del autor vida, liberándose de la gravidez del sueño de tinta que la conservó, pero también postró, entre las páginas del libro.

El maestro ruso nos lo dejó bien dicho: no hablen para que el espectador oiga, háganlo para que vea. Más concretamente, y en sus propias palabras: «La palabra para el actor no es simplemente un sonido, sino un estimulador de imágenes; por consiguiente, en la comunicación verbal en escena, hablad no tanto al oído como al ojo»<sup>19</sup>.

\*

La zona de emisión de la palabra —cavidad bucal, lengua, dientes— es una parte del cuerpo altamente sensible e inervada, erógena. La emisión consciente en el habla escénica despierta sensaciones significativas, incluso placenteras;

aunque sean un instrumento formidable de contacto consigo mismo, no hay que dejarse atrapar por ellas: a la vuelta de la esquina acecha el pasteleo expresivo.

La imaginación del actor es eficaz cuando, en contacto con la palabra poética, despierta sensaciones corporales específicas que lo conectan a sí mismo y le ayudan a percibirse, a *sentirse*.

La sensación física acompaña al sentimiento y se imbrica en él, juntos impregnan la palabra, juntos nos vinculan al instante.

No olvidemos: estamos representando, haciendo volver al presente, haciendo real algo en el presente y mediante él.

\*

El momento decisivo de nuestra evolución llegó cuando, dijo el maestro griego, el ser humano empezó a emitir «aire semántico a través del cerco de [sus] dientes»<sup>20</sup>; cuando alcanzó el *logos*, el lenguaje, principal instrumento vertebrador de su individualidad y de su sociabilidad. En el teatro *mimós* y *logos*, cuerpo y palabra, se acabalgan recíprocamente para dar lugar a este juego único entre los hombres.

La asistencia y participación en este juego proporciona placer y gozo de una calidad particular, un placer inteligente —lema de La Abadía— con la ayuda del cual el espectador completa la escritura del autor, del director y del actor mediante cierta grafía invisible y secreta que se constituye en su interior a través de las impresiones recibidas y de sus propias respuestas. Cuando abandona la representación, la *puesta en presente* del juego aludido, el espectador sigue *leyendo* durante un tiempo ese escrito interior de sus impresiones,

que lleva consigo hasta que, como todo, se desvanece; pero dejando poso.

\*

Claro que, con frecuencia, echamos de menos muchas de estas cosas en el teatro: o simplemente no están o no son elocuentes, o el desconocimiento o el olvido las dejaron de lado. Es cierto, pero entonces el teatro no llega a ser sino «otra cosa». Sí, justamente, entonces no es más que eso: «otra cosa».

\*

Permítanme terminar, *jugando*, con un trozo grandioso y poco conocido del teatro en español: la «confesión» del Sordo de Triana, extraída de *Sacrilegio*<sup>21</sup>, de don Ramón María del Valle-Inclán.

Un grupo de bandoleros de Sierra Morena han decidido matar a uno de los suyos, el Sordo de Triana, por sospechas de delación; ante el reo, atadas sus manos y vendados sus ojos, deliberan; el supuesto chivato, viéndose perdido, solicita dos gracias antes de morir: «un confesor para sus pecados y dormir con la parienta antes de diñarla»; los compinches acceden a la primera, pero desestiman la segunda porque, al ser «el fornicio gollería y relajo» y estando la víctima «a punto de aparecer ante la divina Audiencia», invalidaría la confesión; un bandolero, al que llaman Padre Veritas, que fue monaguillo en la infancia y, al parecer, «estudió teología», se finge el confesor; otro, asustado de que la feroz elocuencia del Sordo llegue a conmovierlos, lo revienta de un tiro de su trabuco.

Aquí la confesión del Sordo de Triana:

EL SORDO DE TRIANA.— ¡Tres muertes sobre mi conciencia! Dejé a un sujeto sin su señora, y un mal día al gachó se le antojó venir por ella, y tanto se arrebató, que me puso en el caso de sangrarlo. Y fue como una maldición la mirada que me echó al enfriarle. ¡Nunca más se me ha borrado!

Por escapar del verdugo, ya no me quedó otro expediente que la vida relajada. Bandolero de caminos, cometí las mayores tropelías, no excusé derramar la sangre del prójimo. Lo que en esta hora arrepentida más me remuerde es un churumbel... ¡Me hallaba ciego por la delación del mala ralea de su padre! Con todo ello, estaba dudoso, viéndole reír en su cuna: Dispuesto a volverme: Y un impulso ajeno me tiró la mano a la chaira. ¡Quedé pavorito! ¡Un coleo de Satanás tiró aquel viaje! La mujer en cuestión dio en aborrecerme, y escandalizarme, y tenerme de continuo con la cara arañada por los malditos celos, y no dejarme vivir con el grito de sus vituperios. ¡Yo siempre en la ceguera del primer día, cuando me la llevé de su casa! ¡Y sin dejar de quererla, en una zaragata, le corté el cuello! Padre reverendo, aquella hora negra me puso en el trámite de arrepentirme y cambiar de vida. ¡No pudo ser! ¡Otra mujer se metió por medio! Una hija que la difunta había tenido en el matrimonio. Me fui con ella a vivir, para tener compañía, y acabamos pecando. Me entró un coraje de celos porque la hallé sin su flor. La di tormento para hacerla confesar quién la había perdido. La puse morada, y sin declararlo. Yo en la tema de que cantase para picarle la nuez al que fuese. Ella lo sabía, y como le guardaba querer, pasaba por todos los malos tratos. Tan ciego me puso que acabé ahogándola.

Reverendo padre: A los enemigos tengo dentro del cuerpo, y menester que me los saque su reverencia. A un pecador de mi cuerda no le basta la absoluta para presentarse a San Pedro. Menda precisa de los exorcismos que le liberten del malvado. Bate su ramo dentro de mí, y sus rebates me ciegan el juicio. La estrella de mi nacimiento no me ha consentido ser hombre de bien. ¡Un ciego amor de chaval, y para siempre condenado a perderme!... ¡Y procurando dar con el camino del vivir arreglado, y siempre esquiándome el sino de mi nacimiento! Por el amor de una mujer escarrilé del drunjí para ser racimo de horca. ¡Así es de negra mi estrella! Cuanto mejor quería, peor obraba. Pensé acabar mis días lejos de belenes, con los papeles cambiados, sin trapiondas con la Pareja... ¡Son aire los pensamientos! ¡Menos que aire con más vueltas que la veleta!... Padre reverendo, pues estoy maniataado, póngame su merced en la relajada boca el Santo Cristo. Reverendo padre, santígueme con el Divino Crucificado. Y si no merezco su absoluta, impóngame la penitencia más dura que pueda cumplir un reo de muerte. Esos niños están en darme mulé, padre reverendo. Me suena que los grandes arrepentidos, para ser más edificantes, perdonan a sus enemistades.

A esos pollos desea menda una buena hora para salvar sus almas. ¡Es mucha su sinrazón y su mal ejemplo para que un cumplido que ha sido peor que todos ellos, no los compadezca! Padre reverendo, santígueme su merced con el Divino Crucificado. Consuéleme con alguna oración su reverencia. ¡Ayúdeme a lavar esta conciencia tan negra! ¿Cómo se reza, padre reverendo? Que soy sordo. ¡Si no me grita a la oreja, jonjana! ¡Señor mío Jesucristo, Dios y hombre verdadero! Ahí me atranco. ¡Padre reverendo, que estoy con medio cuerpo en

la sepultura, y sin haber formulado alguna oración no van a recibirme en el Cielo! ¡Que Satanás me arrebatara de los pelos!  
¡Gríteme a la oreja su reverencia!

(Disparo.)

<sup>1</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos: *Memorias sobre el estado de la agricultura pública, labranza sobre la ley agraria*. Madrid, Caldeira, 1997.

<sup>2</sup> Pedro Calderón de la Barca: *El príncipe constante y casaca por la patria*. Madrid, Caldeira, 1997.

<sup>3</sup> Francisco Ayala: *Los recuerdos del presidente de la república hecho el día 23 de noviembre de 1964 en el acto de su renuncia, leído por el Excmo. Sr. Sr. Francisco Ayala García-Duarte y acompañado del Excmo. Sr. Rafael Laguna Muñoz, publicado por la Real Academia Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht: *La respetable ausencia de Arturo Ui* (versión de Camilo José Cela). Barcelona, Júcar, 1986.

<sup>5</sup> Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destino, 1968.

<sup>6</sup> Georg Büchner: *Woyzeck. Studienausgabe*. Stuttgart, Reclam, 1999.

<sup>7</sup> Francisco Ayala: *Obras completas. Tomo 1. Narrativa*. Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.

<sup>8</sup> Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza, 2010, pág. 72.

<sup>9</sup> Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*, pág. 11.

<sup>10</sup> Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*, pág. 70.

<sup>11</sup> Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*, pág. 100.

<sup>12</sup> Franz Kafka: *Ein Bericht für eine Akademie*. Frankfurt del Meno, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1970.

<sup>13</sup> Georges Ivanovitch Gorki: *Encuentro con nosotros nosotros*. Caracas, Camelia, 1982, pág. 25.



## NOTAS

<sup>1</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos. *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas: Informe sobre la ley agraria*. Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>2</sup> Pedro Calderón de la Barca. *El príncipe constante y esclavo por su patria*. Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>3</sup> Francisco Ayala. *La retórica del periodismo: discurso leído el día 25 de noviembre de 1984 en el acto de su recepción pública por el Excelentísimo Señor Francisco Ayala García-Duarte y contestación del Excelentísimo Señor Rafael Lapesa Melgar; publicado por la Real Academia Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht. *La resistible ascensión de Arturo Ui* (versión de Camilo José Cela). Barcelona, Júcar, 1986.

<sup>5</sup> Camilo José Cela. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destino, 1968.

<sup>6</sup> Georg Büchner. *Woyzeck. Studienausgabe*. Stuttgart, Reclam, 1999.

<sup>7</sup> Francisco Ayala. *Obras completas. Tomo 1. Narrativa*. Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.

<sup>8</sup> Francisco Ayala. *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza, 2010, pág. 72.

<sup>9</sup> Francisco Ayala. *Recuerdos y olvidos*, pág. 11.

<sup>10</sup> Francisco Ayala. *Recuerdos y olvidos*, pág. 70.

<sup>11</sup> Francisco Ayala. *Recuerdos y olvidos*, pág. 100.

<sup>12</sup> Franz Kafka. *Ein Bericht für eine Akademie*. Fráncfort del Meno, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1970.

<sup>13</sup> Georges Ivanovitch Gurdjieff. *Encuentros con hombres notables*. Caracas, Ganesha, 1982, pág. 23.

<sup>14</sup> Etienne Decroux. *Paroles sur le mime*. París, Gallimard, 1963.

<sup>15</sup> Denis Diderot. *Paradoxe sur le comédien*. París, Garnier-Flammarion, 1967.

<sup>16</sup> Peter Brook. «*The secret dimension*». En Jacob Needleman y George Baker (eds.). *Gurdjieff. Essays and Reflections on the Man and His Teachings*. Nueva York, Continuum, 1996, pág. 34.

<sup>17</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens*. Madrid, Alianza, 1998.

<sup>18</sup> María Zambrano. *Claros del bosque*. Barcelona, Seix Barral, 1998.

<sup>19</sup> María Ósipovna Knébel. *El último Stanislavsky*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1998, pág. 114.

<sup>20</sup> Homero. *Ilíada* (versión rítmica de Agustín García Calvo). Zamora, Lucina, 1995. Nota: En la *Ilíada*, «las palabras que escapan del cerco de tus dientes» está repetida como latiguillo.

<sup>21</sup> Ramón María del Valle-Inclán. *Sacrilegio. Obra completa de Valle-Inclán. Tomo II*. Madrid, Espasa-Calpe, 2002, págs. 1201-1203.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Francisco (1984), *La retórica del periodismo: discurso leído el día 25 de noviembre de 1984 en el acto de su recepción pública por el Excelentísimo Señor Francisco Ayala García-Duarte y contestación del Excelentísimo Señor Rafael Lapesa Melgar; publicado por la Real Academia Española*, Espasa-Calpe, Madrid.
- AYALA, Francisco (2010), *Recuerdos y olvidos*, Alianza, Madrid.
- AYALA, Francisco (2012), *Obras completas, Tomo 1, Narrativa*, Galaxia Gutenberg, Madrid.
- BRECHT, Bertolt (1986), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (versión de Camilo José Cela), Júcar, Barcelona.
- BROOK, Peter (1996), «The secret dimension» (págs. 30-36); en: NEEDLEMAN, Jacob y BAKER, George (1996), *Gurdjieff. Essays and Reflections on the Man and His Teachings*, Continuum, Nueva York.
- BÜCHNER, Georg (1999), *Woyzeck. Studienausgabe*, Reclam, Stuttgart.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *El príncipe constante y esclavo por su patria*, Cátedra, Madrid.
- CELA, Camilo José (1968), *La familia de Pascual Duarte*, Destino, Barcelona.
- DECROUX, Etienne (1963), *Paroles sur le mime*, Gallimard, París.
- DIDEROT, Denis (1967), *Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, París.
- GURDJIEFF, Georges Ivanovitch (2003), *Encuentros con hombres notables*, Ganesha, Caracas.

- HOMERO (1995), *Iliada* (versión rítmica de Agustín García Calvo), Lucina, Zamora.
- HUIZINGA, Johan (1998), *Homo ludens*, Alianza, Madrid.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1997), *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas: Informe sobre la ley agraria*, Cátedra, Madrid.
- KAFKA, Franz (1970), *Bericht für eine Akademie*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Fráncfort del Meno.
- KNÉBEL, María Ósipovna (1998), *El último Stanislavsky*, Fundamentos, Madrid.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002), *Sacrilegio. Obra completa de Valle-Inclán, Tomo II*, Espasa-Calpe, Madrid.
- ZAMBRANO, María (1998), *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona.

Cuenta Alfonso Reyes, en su *Teoría literaria*, que conoció en la infancia a un antiguo contrabandista del Río Bravo reconvertido en narrador de cuentos: «Cuando yo le pedía uno —señalaba un instante y me decía: "Voy a recordarte un cuento"». «Se percaraba —añade— en las palabras que se pronuncian».

Contadores de cuentos y juglares poblaron durante siglos la historia oral de la humanidad. Son precursores inevitables del arte escénico, auténticos pioneros en la interpretación del mundo. Interpretar es una forma de conocer, y aún diría yo casi la única manera de hacerlo. Solo interpretando lo que otros dicen podremos acceder a la sabiduría, solo acudiendo a los maestros del habla podremos educar, orientar, ayudar y comprender a los hablantes.

Las obras de teatro o los discursos, como el espléndido que acabamos de oír, pueden ser leídos, pero están escritos para ser comprendidos en su oralidad. Incluso el lector no hace sino una declamación interna y silente cuando se acerca a ellos, investigando así sutil y misteriosamente la vida de los personajes o la vigencia de las ideas que en ese texto anidan.

La anécdota narrada por Reyes ilustra mejor que nada nuestros sentimientos cuando acabamos de escuchar, para nuestro deleite y gozo, una nueva lección magistral, y una

HOMERO (1995), *Ilíada* (versión rítmica de Agustín García Calvo), Lucida, Zamora.

HUZZINGA, Johan (1998), *Homo ludens*, Alianza, Madrid.

JOVELLANOS, Gaspar Melchior de (1997), *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas: Informe sobre la ley agraria*, Cátedra, Madrid.

KAFKA, Franz (1970), *Breviario für eine Akademie*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.

KNÉŽEK, Milan Opatovský (1996), *El drama Sarmatovský*, Fundamentos, Madrid.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1992), *Sacilegra. Obra completa de Valle-Inclán, Tomo II*, Espasa Calpe, Madrid.

ZAMBRANO, María (1996), *El tiempo del juego*, Sexto Piso, Barcelona.

EXCMO. SR D. JUAN LUIS CEBRIAN

Cuenta Alfonso Reyes, en su *Teoría literaria*, que conoció en la infancia a un antiguo contrabandista del Río Bravo reconvertido en narrador de cuentos. «Cuando yo le pedía uno —señala Reyes— se concentraba un instante y me decía: “Voy a recordar las palabras”». «Se percataba —añade— de que la literatura es una sarta de palabras que se pronuncian».

Contadores de cuentos y juglares poblaron durante siglos la historia oral de la humanidad. Son precursores inevitables del arte escénico, auténticos pioneros en la interpretación del mundo. Interpretar es una forma de conocer, y aún diría yo casi la única manera de hacerlo. Solo interpretando lo que otros dicen podremos acceder a la sabiduría, solo acudiendo a los maestros del habla podremos educar, orientar, ayudar y comprender a los hablantes.

Las obras de teatro o los discursos, como el espléndido que acabamos de oír, pueden ser leídos, pero están escritos para ser comprendidos en su oralidad. Incluso el lector no hace sino una declamación interna y silente cuando se acerca a ellos, investigando así sutil y misteriosamente la vida de los personajes o la vigencia de las ideas que en ese texto anidan.

La anécdota narrada por Reyes ilustra mejor que nada nuestros sentimientos cuando acabamos de escuchar, para nuestro deleite y gozo, una nueva lección magistral, y una

demostración también de su genio creativo, de un maestro de la palabra. José Luis Gómez nació en Huelva en 1940 y desde niño anidó en él la vocación teatral. Incitado por su familia a formarse en la Escuela de Hostelería, él mismo ha contado cómo, mientras limpiaba espinacas en las cocinas del madrileño Castellana Hilton, musitaba los versos de Calderón referidos al sabio «que solo se alimentaba de las hierbas que cogía», a buen seguro no tan exquisitas como las del menú del hotel. Quizás influido por esos mismos versos, en su juventud se trasladó a París para hacer prácticas como auxiliar de restauración, ¡vamos!, para trabajar de camarero, con tal fortuna que le tocó hacerlo en un conocido local frente al Teatro de l'Odéon, lo que le permitió avivar sus aspiraciones escénicas y literarias a base, entre otras cosas, de asistir al último estreno de Claudel, o de solicitar autógrafos a Sartre o Camus cuando estos le reclamaban la cuenta de sus consumiciones.

A fin de continuar con su formación de hostelero, de acuerdo con los deseos paternos, se traslada después a Alemania, Fráncfort primero, más tarde Bochum, donde ingresa en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia. Su trabajo en cocinas y comedores le permite financiarse los estudios de alemán, que aprende en tiempo récord, y la matrícula en dicha escuela. O sea que José Luis Gómez, un profesional formado en las instituciones más prestigiosas dedicadas a las artes escénicas, debe en gran medida el éxito que muy pronto le acompañó a su inmenso esfuerzo personal, huérfano de otro padrinazgo que no fueran su talento innato y su determinación absoluta de entregar la vida al desarrollo de un humanismo prioritario y esencial en nuestra existencia: el que nace del uso de la palabra.

Ningún otro autor ha expresado mejor que nuestro Emilio Lledó la importancia del *logos*, «la facultad de emitir sonidos significativos (semánticos) como característica esencial del ser humano... Las primeras palabras que el hombre habría de dejar escapar del cerco de sus dientes —señala Lledó— no solo forjaron una indisoluble atadura desde la que se levantó su propia humanidad, sino que a través de ella empezó a alzarse un aire semántico, un mundo de significados y una manera única e insólita de presencia entre las cosas».

Parecido descubrimiento, me atrevería a hablar de iluminación, es el que nuestro nuevo académico experimenta en sus comienzos como estudiante en Bochum. «Se me abrió —confiesa— un mundo de relación con la palabra que no había tenido hasta ese momento. No olvidemos que la alemana es una de las grandes tradiciones de alocución escénica europeas. El logro del mejor sonido iba siempre acompañado de una incesante búsqueda de sentido». De forma más intuitiva que deliberada, estaba descubriendo entonces que la literatura, palabra que se deriva de *letra*, es, sin embargo, por esencia, tal y como nos enseñó Alfonso Reyes, un arte oral, «histórica y conceptualmente anterior al signo que la recoge, sea jeroglifo, ideograma o letra». Esas intuiciones se tornarían después en una reflexión consciente cuando en el año sesenta y ocho le encargan en los Teatros de la Ciudad de Nüremberg el papel protagonista de *Kaspar*, obra temprana de Peter Handke, donde el protagonista es el lenguaje, junto a su influencia en la vida y en la percepción de los seres humanos. Poco después José Luis regresaría a España, movido quizás por el natural deseo de volver al hogar tras once años de ausencia, pero también porque había constatado

que su familiaridad con la literatura dramática germana, Goethe, Hofmannsthal, Fassbinder o Büchner, era superior a su conocimiento de Cervantes, Calderón, Lorca, Valle-Inclán o Buero Vallejo. En la primavera de 1973 tiene oportunidad de estrenar en Madrid, en el Teatro Arlequín, la citada obra de Handke, interpretada y dirigida por él mismo. El maestro Lázaro Carreter se declaró deslumbrado por el acontecimiento y así lo hizo público en sus famosas crónicas sobre *Teatro y vida*, que publicara en la *Gaceta Ilustrada*. «Este gran drama, hecho con palabras sobre la palabra, requiere un protagonista eminente en la dicción y el gesto, y Gómez lo es [...], las palabras lo iluminan, lo excitan, lo torturan, y acaban aniquilándolo. He descubierto un nombre, el de Peter Handke. Pero por el momento me interesa, tanto por lo menos, otro: el de José Luis Gómez». El tiempo ha demostrado que nuestro añorado director acertó largamente en esos sus descubrimientos.

La incorporación de Gómez a la escena española revistió caracteres de auténtico acontecimiento. Él habría de reformar, desde la dirección y la interpretación, las herramientas y utillaje de nuestra carpintería teatral, acosada por la censura y por una lacerante ausencia de cosmopolitismo. Recuerdo muy vivamente su sonado estreno de la obra de Brecht *La resistible ascensión de Arturo Ui*, en el Teatro Lara de Madrid y en versión de Camilo José Cela. Gómez acababa de rodar para el cine una impresionante versión del *Pascual Duarte*, que le valdría meses después la Palma de Oro en el festival de Cannes, por lo que su colaboración con el premio nobel se produjo de manera casi espontánea y natural. La representación de *Arturo Ui*, una parodia contra el nazismo, coincidió con la agonía de Franco. Durante los entreactos,

muchos espectadores acudíamos a los teléfonos del vestíbulo para saber noticias de la salud del dictador. «Está mejor, está peor» era el diálogo interminable de aquellos días, mientras en el escenario del Lara se erguía el personaje interpretado por José Luis, que exhibía un alarde de energía física y de control corporal, inaugurando formas de hacer en las tablas hasta entonces prácticamente desconocidas entre nuestros cómicos. Él era ya un maestro de la escena, pero, heredero de la sabiduría socrática, se empeñaba en seguir siendo, también y sobre todo, un discípulo atento a toda novedad. Viajó a Nueva York y estudió durante ocho meses en el instituto de Lee Strasberg, el mítico creador del Actors Studio. El deseo de aprender le había acompañado siempre. Ya antes de su vuelta a España desde Alemania hizo una escala en Polonia para conocer a Grotowski, otro monstruo sagrado de la escena mundial, capaz de infundir a sus trabajos teatrales un sentido iniciático. Confesaría después que el actor santo y el teatro pobre del polaco constituyeron una referencia artística que le acompañaría durante toda la vida. También interrumpió su estancia alemana para estudiar en París con Jacques Lecoq, que le ayudó a mejorar el uso de las destrezas físicas. Pero eran sobre todo las palabras, el estudio serio y concienzudo de las palabras, la gramática, la fonética y la prosodia de los diversos idiomas en los que ya interpretaba, lo que a José Luis Gómez le obsesionaba.

Tras su estancia en los Estados Unidos retorna de nuevo a España, de la mano de Adolfo Marsillach, al Centro Dramático Nacional. Un año después se hace cargo, junto a Nuria Espert, de la dirección de dicho centro y en él dirige el montaje de *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña, donde se daban la mano la prosa extraordinaria del autor con

una lúcida visión de los sucesos de la guerra civil española. Dimitió del Centro Dramático, como antes lo había hecho Marsillach, por las mismas razones que este: la injerencia del poder político en sus tareas artísticas. Pero regresó al poco a las tablas como director del Teatro Español, cerrado hasta entonces durante años a consecuencia de un incendio. Reabrió sus puertas con una versión que hizo historia de *La vida es sueño*. Según declararía después, puso en pie la obra tras la experiencia de haber contemplado muchos montajes sin conseguir entenderla: unas veces no entendía las palabras mismas, otras su sentido, el hilo conductor, el objetivo. Su trabajo sobre Calderón fue excepcional y los espectadores españoles comenzaron no solo a comprender el simbolismo de la pieza, sino a apreciar la dicción del verso. Siempre me han llamado la atención las dificultades de la mayoría de nuestros actores y actrices para recitar a los clásicos, que contrastan con la fluidez con que franceses e ingleses interpretan a los suyos. También Gómez se había percatado del precario desarrollo del habla escénica. En su discurso pronunciado con motivo de la entrega a su persona del doctorado honoris causa por la Universidad Complutense, lo expresó de esta forma: «El escenario es el ámbito y reducto natural de la palabra en acción. La palabra así emitida —entrañada, que diría María Zambrano— es la herramienta más eficaz que posee el actor frente al espectador. La palabra en acción nada tiene que ver con la declamación, el recitado; no se emite desde la garganta o la lengua, antes bien se libera como dardo hacia el otro desde el cuerpo sensibilizado, desde el corazón; esa palabra ha de ser racional, enérgica, volitiva; es decir, acción interior». La pobreza del lenguaje hablado con que se expresan nuestros jóvenes, la ausencia de

vocabulario, torpeza en la dicción, confusión en la construcción de las frases, abuso de palabras altisonantes, recurso permanente a onomatopeyas repetitivas e innecesarias, tiene mucho que ver con la ausencia en nuestras escuelas de programas de debate, de enseñanza de la oratoria o de introducción a las artes escénicas, de menosprecio de la retórica, cuyo propio nombre espanta a los posmodernos y, en definitiva, de descuido en el uso de nuestro idioma. La nueva reforma educativa con la que nos ha castigado el partido en el gobierno incide una vez más en su desprecio a las humanidades y a las artes, garantizando el deterioro perdurable del uso de nuestro idioma entre los jóvenes españoles. Esto no ha sido siempre así, ni sucede tampoco en todas las áreas hispanohablantes. Todavía llama la atención, al contemplar reportajes e informes en las televisiones de América Latina, con cuánta frescura, pureza de lenguaje y capacidad de expresión se manifiestan gentes sencillas y hasta analfabetas del altiplano andino o de las playas caribeñas. La precisión en sus descripciones, la entonación y calidad de pronunciación con que se producen contrasta, a veces demasiado, con la zafiedad interpretativa de muchos hombres públicos de nuestro país.

Las intromisiones y arbitrariedades administrativas en la gestión del Español llevan a Gómez a dimitir de nuevo de su cargo. Era ya uno de los más admirados directores de escena y, con toda seguridad, el más respetado y exitoso actor español. Funda entonces su propia compañía privada y huye de lo comercial para dedicarse otra vez a los clásicos de todas las épocas. Monta un inolvidable *Edipo rey*, en versión de Agustín García Calvo; aborda en repetidas ocasiones a Lorca, y vuelve a *Azaña, una pasión española*, pieza creada a base

de fragmentos de cartas, discursos y diarios del último presidente de la República. El público quedó impresionado por el expresionismo buscado de la puesta en escena, la sonoridad impresionante de las palabras, la capacidad de comunicación y de reflexión, de convivencia e interactividad, como ahora se dice, entre los espectadores y la literatura hecha carne. Tuvo tanto éxito aquel montaje que lo paseó por toda América Latina y hasta hizo una versión en alemán para los Festivales del Ruhr. En el Teatro Nacional de l'Odeón de París, a cuyas entradas baratas acudía en sus tiempos de camarero, repone de nuevo *La vida es sueño*, y la crítica francesa le encomia unánimemente: su montaje ha sido capaz de romper las barreras. Calderón se desvela no solo como el gran autor español de nuestro Siglo de Oro, sino como un escritor universal. Tan universal como Shakespeare, de cuyo *Hamlet* estrena una versión en el María Guerrero de Madrid, tras lo cual Juan Marichal comenta: «Yo pensaba que no era posible escuchar a Shakespeare con esa elocuencia y esa musicalidad en otra lengua que no fuera la suya. Gracias por mostrarme que es posible hacerlo en castellano».

Los éxitos en Francia llevan a plantearse a José Luis la posibilidad de continuar su carrera en París. Es, a principios de los años noventa, un actor en toda su plenitud, capaz de desempeñarse con igual rotundidad y soltura en alemán, francés o español. En ese momento recibe la oferta de la Comunidad de Madrid para diseñar un «teatro de arte», sin ánimo de lucro, financiado por las instituciones públicas y el mecenazgo privado, dedicado no solo a producir espectáculos, sino a mejorar y cultivar el muy descuidado ámbito del habla escénica. Nace así el Teatro de La Abadía, bajo el lema de «el placer inteligente», en el que se dedica a escrutar

las poéticas de todos los tiempos y a cultivar un público consciente y comprometido con los movimientos artísticos. Resulta admirable que para José Luis Gómez la culminación de su carrera no la constituya un éxito asegurado al que podía aspirar en todos los teatros del mundo, inevitablemente acompañado de fama y dinero, y dedique su tiempo, su sabiduría y su pasión a una fundación como La Abadía, donde la recompensa es intelectual y espiritual, tanto personal e interior como compartida con aquellos que en ella participan, a comenzar por el mismo público. Para utilizar las palabras del propio Gómez, «tras años de actividad intensa, en el teatro y en el cine, la fundación del Teatro de La Abadía, obra de no pocos, marca el inicio de un proyecto en pleno desarrollo ahora, en el que ha sido posible para mí, y para muchos, seguir aprendiendo, aprender transmitiendo, estimular y dar rienda suelta a la pasión de aprender».

Con tales antecedentes comprenderán que es un auténtico honor para nosotros poder incorporar a esta Academia las cualidades humanas de José Luis Gómez, junto con su maestría artística y su categoría intelectual. Bienvenido sea en su condición de intérprete de la lengua, y como auténtico creador que es en el más genuino y original sentido del término: el que define a quien da la vida, o a quien presta la suya, otorgando existencia a cientos, miles de personajes, que salen del barro de la letra impresa para devolverles a su condición primigenia de seres humanos, capaces de emitir y comunicarse con sonidos articulados, de ejercitar la memoria oral como la única memoria viva de nuestra historia.

Bienvenido sea una vez más, José Luis Gómez, a esta su casa: la casa de las palabras.



## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Discurso del Excmo. Sr. D. José Luis Gómez       | 7  |
| Notas  | 47 |
| Bibliografía                                     | 49 |
| Contestación del Excmo. Sr. D. Juan Luis Cebrián | 51 |

Este libro se terminó de imprimir  
en los Talleres Gráficos de Palencia, S. A. (S.A. 1984)  
el 21 de enero de 1984



## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Discurso del Excmo. Sr. D. José Luis Gómez | 7  |
| Notas                                      | 47 |
| Bibliografía                               | 49 |
| Consejo de Excmo. Sr. D. Juan Luis Cebrán  | 51 |



Este libro se terminó de imprimir  
en los Talleres Gráficos de Palgraphic, S. A. (Madrid)  
el 21 de enero de 2014

Este libro se terminó de imprimir  
en los Talleres Gráficos de Patagonia S. A. (Madrid)  
el 21 de enero de 2014