

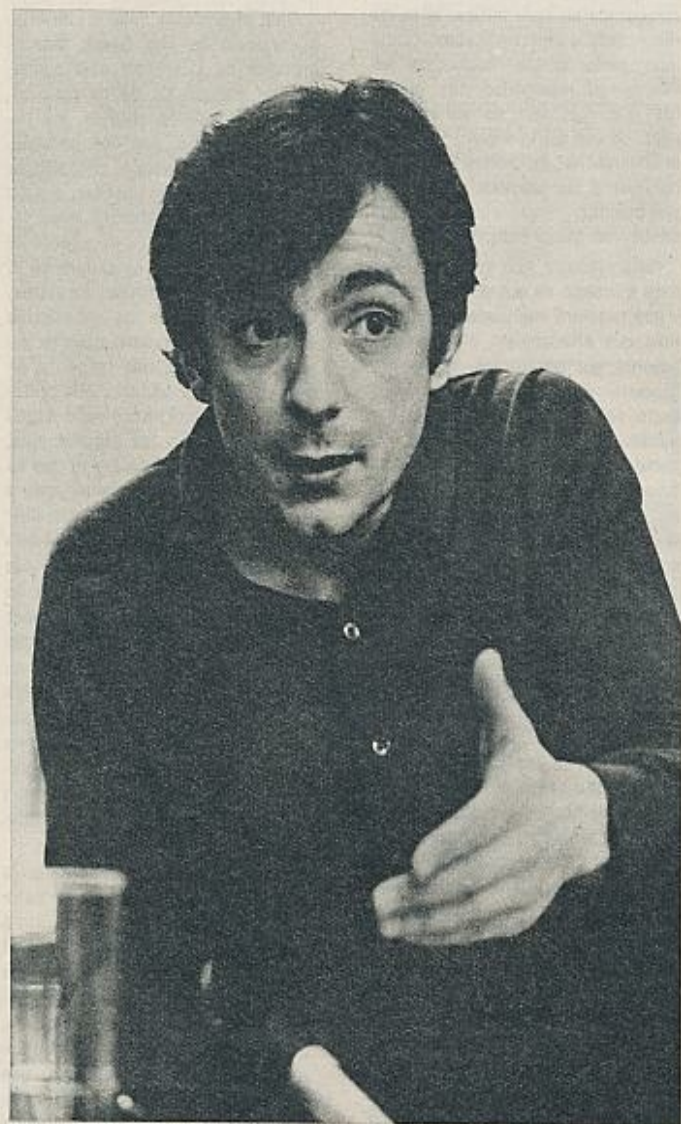
JOSE LUIS LENGUAJE, ORDEN Y DOLOR

EN España, sólo sus amigos le conocían cuando se presentó con «Informe para una Academia» y «El pupilo quiere ser tutor», dentro del II Festival Internacional de Teatro de Madrid (1971). No era extraño. José Luis Gómez había desarrollado toda su etapa formativa y su trayectoria profesional en Alemania, Austria o la Suiza de habla germana, salvo esporádicos desplazamientos a París (estudios con Jacques Lecoq) o Polonia (cursillo con Grotowski). Nacido en Huelva, en abril de 1940, a los veinte años marchó de nuestro país en busca de una profunda educación escénica que aquí no veía posible. Los teatros de Gelsenkirchen, Nürnberg y la Kammerspiele, de Munich, así como diversos festivales y la televisión de la República Federal Alemana fueron siendo testigos —al margen de actuaciones aisladas— del principal quehacer como intérprete y director de José Luis Gómez.

Tras el éxito de las dos obras citadas al principio, el montaje de «Lysistrata», con Aurora Bautista, y ahora, «Gaspar» («Gaspar»), de Peter Handke —el mismo autor de «El pupilo quiere ser tutor» e «Insultos al público», cuyo estreno en Nürnberg protagonizó ya él mismo. Se trata de una nueva puesta en escena, producida por el propio Gómez, en colaboración con el Instituto Alemán y Alea, que permanecerá durante diez días en un local comercial de Madrid, para pasar posteriormente a una pequeña gira por provincias y a otra, mucho más amplia, por Sudamérica. José Luis nos adelanta su entusiasmo por la obra, por Handke y por el riguroso proceso de profundización que el joven autor austriaco ha desarrollado en torno a las estructuras del lenguaje. Por ello, empezamos preguntando:

TRIUNFO.—¿Qué es exactamente «Gaspar»?

JOSE LUIS GOMEZ.—El mismo Handke lo dice al principio de la obra: «Gaspar» no muestra lo que realmente sucedió con Kaspar Hauser. Muestra lo que es posible hacer con alguien. Muestra cómo se puede hacer hablar a alguien hablándole. La obra incluso podría llamarse «Tortura verbal». Handke se apoya en una figura histórica que se llamaba Kaspar Hauser, un joven de dieciséis años que, a finales del siglo diecinueve, aparece en el mercado de Nürnberg, sin apenas saber andar ni hablar. Sólo conoce una frase: «Quisiera ser como el combatiente que fue mi padre». Entonces, no tenía noción de las situaciones, de los mecanismos elementales de una vida en sociedad. Se dedujo que se había cria-



do en un espacio cerrado, que alguien le había enseñado esa frase, que no había aprendido nada más y no sabía pensar. O sea, al no saber hablar no sabía pensar, porque no sabía establecer relaciones lógicas entre las cosas que vienen a través del lenguaje. Este muchacho provoca un gran escándalo, el Estado de Baviera se ocupa de su educación,

gente muy importante, como Feuerbach, escribe sobre él, Verlaine le dedica un poema muy bello, Trakl se entusiasma también con el tema. El caso da lugar a mucha literatura, pero, a pesar de todo, nunca se llega a establecer definitivamente la identidad de Kaspar Hauser.

»Handke utiliza todo esto de pasada. Pone un espacio absolu-

tamente neutro, un ser que no sabe ni andar ni hablar, y hace que por unos altavoces le empiecen a venir voces que le enseñan a hablar. Y, como aprende a hablar, aprende a andar también. El planteamiento de la obra no es realista, sino sintético, a nivel estructural. Gaspar empieza a designar los objetos mediante el lenguaje, a establecer relaciones lógicas entre ellos y, sobre todo, a plantearse un orden. Este es, en resumen, el tema central de la obra: lenguaje, orden y, luego, dolor. Con todo un proceso de manipulación cara a este personaje, que surge a muy distintos niveles.

»En este sentido, «Gaspar» se presenta como una investigación en las estructuras de lenguaje, una penetración en los significados lógicos e ideológicos que albergan esas estructuras. Handke incide en la problemática de los «mass-media», en la manera en que el hombre recibe una serie de comunicaciones, enmascarándole y deformándole las más de las veces la realidad.

Una comunicación manipulada

T.—Si la obra habla de unas estructuras de lenguaje, ¿cómo te has planteado su montaje? ¿También en un sentido estructural, cuestionando por tu parte unas determinadas estructuras de las formas escénicas?

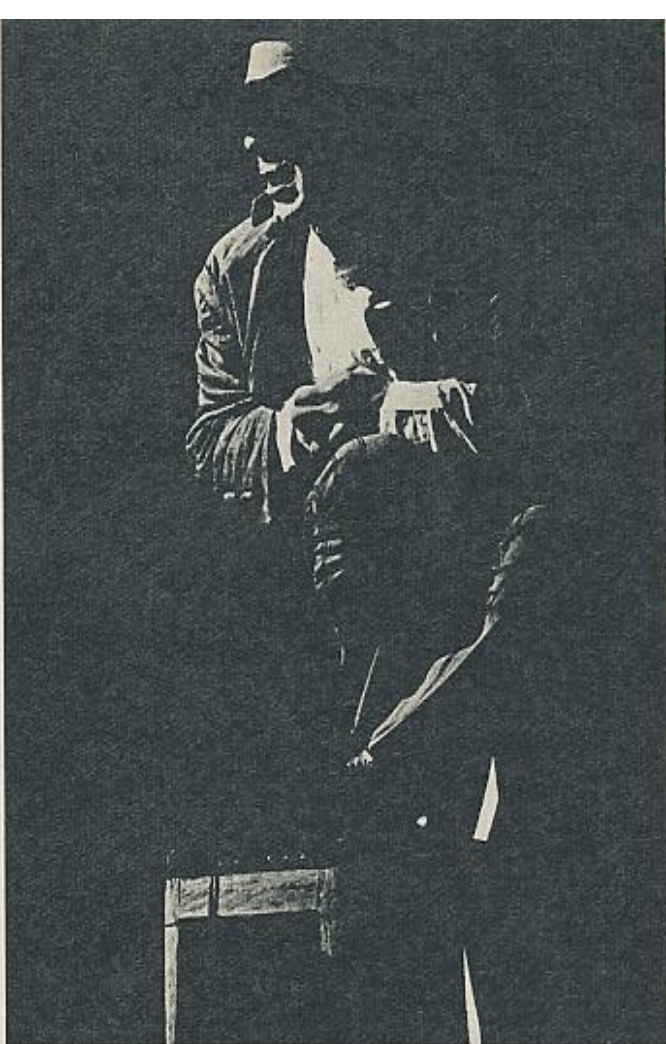
J. L. G.—Sí, el problema principal es que hay que dar a través del montaje unas imágenes muy claras, y había que saber qué signos eran los más convenientes. Para mí, el único modo de abordar la obra es un modo concreto: intentar saber perfectamente qué es lo que se esconde detrás, y comunicar al público un contenido también concreto. Formalmente, esto no funciona a nivel de los signos habituales de concreción o de realismo que existen, no se puede hacer. Entonces, uno de los trabajos principales ha sido encontrar equivalencias formales para esa escritura. ¿Cómo puedo dar formalmente la carga que tiene la obra, cómo lo puedo decir? Este ha sido nuestro máximo problema, porque la estructura es tan recia a nivel formal, que no lo puedo decir de un modo realista. Ser concretos y no utilizar los esquemas del realismo al uso, que es el problema de cualquier pretexto poético o de cualquier pretexto teatral, ha sido —insisto— nuestra obsesión.

»A nivel de dicción, «Gaspar» me plantea también unos problemas que resultan muy parecidos a los de «Informe para una Academia», pero, claro, mucho más sintéticos, porque en «Informe para una Academia» es un simio, una cosa muy real, muy concre-

ta, muy clara, un señor que se mueve como un simio. Y aquí, no, aquí es un ser como inventado por Handke, o sea, que no se sabe de dónde viene, no viene de ningún sitio, no te dicen que acaba de bajarse del tranvía ni que su prima le dejó la casa de campo, y que acaba de venir la Policía... No, no, no hay nada de ningún esquema de trama ni de fábula, sino un personaje que está allí, y que se mueve por unos resortes. Handke hace, por ejemplo, una descripción absolutamente absurda y sintética de su manera de andar, una manera de andar que no anda nadie así. Entonces, hay que encontrar una equivalencia poética de cómo se hace eso, ¿no? Para conseguir este tipo de cosas hemos tenido que trabajar muchísimo, horrosamente: primero, hay los vicios normales de un actor, que son casi los mismos vicios de dicción que existen —en cuanto a emisión o lenguaje articulado— a nivel de información en el lenguaje. Por ejemplo, los clichés de la radio, los clichés de la televisión, los clichés de esto, los clichés de lo otro... los tenemos todos. Pero, al mismo tiempo, no están a un nivel consciente suficiente como para utilizarlos como vehículo, como cauce de una expresión que intenta mostrar las trampas cotidianas del lenguaje.

»Luego nos encontramos con un problema de comunicación: hallar en una obra tan árida una serie de estímulos para el espectador. Para resolver esto han sido muy importantes unas cuantas charlas que he tenido con Alberto Corazón, que es quien se encarga del programa de la función y ha hecho, por cierto, un trabajo extraordinario, insólito entre nosotros; da gusto trabajar así. Hablando con él, planteamos la cuestión de que la obra necesita a nivel teatral una serie de estímulos, y teníamos que decir qué tipo de estímulos (sonoros, luminosos, ópticos, iconográficos) se le dan en un momento determinado al espectador para que pueda ser receptivo. Yo estoy seguro de que la receptividad de la obra está en grado directo, en proporción directa, de la sensibilización. Hablo, quizá, de manera muy abstracta, pero de antemano sé que hay un público que no es receptivo ante «Gaspar». Es así, es algo que no puedo cambiar. Ni lo pretendo, porque quienes pueden hacerlo son las superestructuras, la estructura estatal.

»Entonces, por nuestra parte existe un trabajo que pretende ser muy sobrio, muy fiel a la obra de Handke, teniendo en cuenta que nuestras necesidades (las del grupo, los cuatro actores que intervienen y yo) tienden hacia lo concreto. Es decir,



«Gaspar», de Peter Handke. El estreno en Nüremberg también fue protagonizado por José Luis Gómez.

sentimos la necesidad de expresar vivencias concretas, inquietudes concretas, incomodidades concretas, heridas concretas, reflexiones concretas, y entonces, en ningún momento se ha dejado el que «Gaspar» —que parece mera estructura de lenguaje, acumulación de palabras, lluvia lingüística— sea mera lluvia lingüística y mero juego de artificios verbal, sino que estamos muy supeditados por lo concreto y amparados por una solución lo más profunda posible de los problemas formales que plantea la obra. No se trata ya de «hablar bien» en teatro, sino de tratar al lenguaje de un modo determinado.

T.—¿Has percibido ese tratamiento en lo que llevas visto de teatro en España tras tu regreso?

J. L. G.—Apenas. El único espectáculo que yo he visto que se haya enfrentado con el problema formal de una manera muy consciente, muy inteligente y muy violenta, pero radical, es Víctor García, porque —al margen de que su «Yerma» sea buena o mala— el tío se plantea las cosas a nivel formal, ¡pum!, muy claro, ¿no? En España he visto muy poco planteamiento formal a ultranza; es decir, que un lenguaje claramente genere un comportamiento, que un lenguaje genere realmente una forma de hacer, que un lenguaje —una estructura de lenguaje como es la obra escrita— genere una serie de colores, una serie de cosas con tanta radicalidad, o con el

deseo de tanta radicalidad, como lo hace Víctor. Sobre todo, en «Las criadas», que era un intento de incidir mediante la forma en un contenido hasta el final.

Más o menos, es lo que nos hemos planteado para «Gaspar». Honestamente, no sé si llegamos al tuétano, pero mi trabajo va encaminado por ahí, por encontrar unas equivalencias físicas al problema formal. Porque creo que cuando los problemas formales se resuelven, se resuelve gran parte del problema de la comunicación. Si muchas cosas no comunican, se debe en realidad a que el plano formal no está solucionado. Ese extraño equilibrio que nos produce la obra de arte bien hecha, en que decimos que la comunicación se logra, es porque realmente la solución formal está tan redonda, que salta. Y a mi juicio, en el teatro español hay pocos ejemplos de dicha solución formal absolutamente conseguida.

Los datos de conocimiento objetivo

T.—Siguiendo un poco el análisis que ha hecho Handke del lenguaje —y que tú has asumido y traducido escénicamente—, ¿qué crees que le pasaría al ser humano una vez que ese lenguaje se hubiera depurado, liberado de sus contenidos vacíos, de su carácter alienante? ¿Cómo viviríamos, cómo seríamos?

J. L. G.—Es que no lo sé yo

tampoco, no lo sé. Lo que sí parece posible es esa liberación... Viene a ser un poco como en «Informe para una Academia», que todos sabemos que ha existido un estado, digamos de coincidencia, del hombre con su posible naturaleza mayor que la actual. Es decir, todos tenemos idea de que podemos coincidir de un modo más profundo con nosotros mismos que como estamos coincidiendo ahora, de que hay una escisión —mayor o menor, según la situación, la edad o lo que sea— entre lo que uno es y lo que uno aparenta, o entre lo que uno podría ser y lo que uno es, etcétera. Entonces, parece ser que es posible expresarse, utilizar el lenguaje, con algo más de espontaneidad, con algo más de adecuación a lo que se dice, a los contenidos, sobre todo a un nivel público, que es el que más nos interesa. Adecuación a las necesidades reales de los individuos, adecuación a su finalidad comunitaria... El lenguaje es comunicación, no voy yo a descubrirlo ahora, pero se manipula, se utiliza de un determinado modo. Insisto que, en resumen, parece posible que el ser humano se exprese con un grado mucho mayor de espontaneidad y adecuación a una finalidad de convivencia adaptada a sus necesidades auténticas.

»En esto de las «necesidades auténticas», yo me remitiría simplemente a la ciencia. O sea, la ciencia sabe de nosotros, sabe lo que realmente necesita el ser humano, lo que realmente es, biológica y psicológicamente. Ya sabemos bastante, sabemos tanto ya sobre nosotros mismos, que estamos —en cuanto a estructuras sociales que correspondan, que satisfagan esas necesidades reales— a años-luz detrás. Es decir, si leo un estudio sobre la necesidad real de un tratamiento psiquiátrico para enfermos adecuados a la enfermedad, si existe la necesidad real de una educación que sea adecuada a las necesidades biológicas y del desarrollo coherente del individuo, con las menos trabas posibles; si ya conocemos cosas, sobre todo esto (y, evidentemente, las conocemos o, por lo menos, hay un material lo suficientemente extenso como para tener referencias concretas), y examinamos después lo que tenemos a nuestra disposición en cuanto a estructuras públicas para satisfacer eso, bueno, hay como un desfase enorme; me parece evidente, ¿no? Es de lo que hablaba Monod en «El azar y la necesidad», de que la ciencia está siendo utilizada por la sociedad industrial para lo que le interesa, para el crecimiento continuo. Mientras que se desecha aquella otra parte de la ciencia que más

podría servir al ser humano, quedando así insatisfechas una serie de necesidades reales y concretas del individuo. Reales por un conocimiento objetivo, claramente.

«¿Qué le pasaría entonces al ser humano si pudiera expresarse?, me preguntan... ¿Habría una transformación, habría el «jeureka!», se volvería al Paraíso?... Yo no diría tanto, pero espero a que venga a decirme el conocimiento objetivo. Llegar a poderme nutrir de los datos suficientes que me permitan entrever la posibilidad. Imagino que sería algo así como un vivir más sensato, un vivir más honesto, un convivir mayor... De cualquier forma, lo que tenemos que ser es muy realistas en esto y remitirnos continuamente a los datos del conocimiento objetivo. Ya sabemos tanto sobre ciertas cosas, que no vale pensar en un paraíso ultraterrestre; yo es que prefiero agarrarme a cosas muy concretas. Y antes que «paradise now», escuelas que quizá posibiliten un «paradise now» o un «paradise tomorrow». Escuelas muy claras, centros de formación muy claros, una potenciación de la comunicación del individuo a un nivel muy tangible, muy racional, muy concreto.

«En otro terreno, pero muy conectado con éste y dentro de un tema que seguramente querriais tratar, está el problema de ahora mismo del cambio de estructuras económicas que está sufriendo la situación del actor en España, con los sueldos y las reivindicaciones y todo esto. Bien, es evidente que la situación del actor es una situación socialmente muy mala; no debe el hombre en una sociedad civilizada vivir trampilleando, como suele vivir el actor nueve meses al año. Su exigencia, su reivindicación, es absolutamente justa, hay que cambiar esa situación social o —si no se puede cambiar— mejorarla, por lo menos. Sin embargo, a mí me da la impresión (es una reflexión que me hago a mí mismo) de que la adecuación a la profesión y a los fines de la profesión no está muy plasmada en muchas de las exigencias que yo veo hechas. Quiero decir, que si el actor única y exclusivamente se dedica a exigir más dinero y no mejores condiciones de trabajo, es que la cosa anda mal. Porque si el actor no se preocupa, además de cobrar los ensayos y de procurar tener más sueldo, de que la calidad que él dé sea buena, si no tiene en cuenta las condiciones objetivas en que se mueve el teatro y no equilibra exactamente su exigencia económica con una mejora de sus condiciones de trabajo, entonces va a ir muy mal. Porque entonces habrá unos



Handke se apoya para su obra en una figura histórica que se llamaba Kaspar Hauser, un joven de dieciséis años que a finales del siglo XIX apareció en el mercado de Nüremberg sin apenas saber hablar ni andar. El caso preocupó a Feuerbach y Verlaque...

JOSE LUIS GOMEZ

cuantos señores que trabajarán mucho, que serán los que trabajen siempre; habrá menos obras con muchos personajes, se ensayará con mucho menos tiempo, el actor —no nos vengamos a cuento— no está tan preparado como para hacer una cosa muy bien en veinte días, y vamos a estar en la de siempre, solamente que vamos a cobrar más.

«Es como el «slogan» de la izquierda francesa en las elecciones de hace unas semanas: «Pour vivre mieux». Pero, ¿qué es «vivre mieux»? Yo creo que «vivre mieux» es también trabajar «mieux», si ese trabajo no es alienante, y no sólo cobrar más. Mientras los actores, por sí mismos, por su creatividad y por su trabajo, y por su agrupación y por sus cooperativas o por lo que sea, no vayan creando una calidad de trabajo mejor que dé la contestación al actual estado de cosas, pues seguiremos así, cuando la lucha principal debe plantearse en lograr unas condiciones laborales adecuadas.

España, doce años después

T.—Ya que tú mismo has enfocado el tema, hablemos de tu proyección profesional en España, de que parece que todavía no has «saltado» a la vida profesional más o menos habitual, a excepción del montaje de «Lysis-trata»...

J. L. G.—Bueno, no he saltado por diferentes razones: fundamentalmente, porque hay un tipo de teatro que no me interesa hacer y que decididamente no

haré, porque no me hace falta, no quiero transigir. Lo que no quiero decir que yo no esté dispuesto a ponerme al servicio de un teatro que tenga unos niveles de comunicación menos complicados que los de «Gaspar». Estoy de acuerdo en hacer una obra que tenga un planteamiento honesto y que sea comercial. Lo pienso hacer, y de hecho, lo voy a hacer el año que viene, que voy a montar un par de cosas, aparte del estreno, en Alemania, de «Luces de Bohemia» y de «Los caballeros», de Aristófanes, que también montaré allí. O sea, que yo tengo otra vez la temporada hecha, porque no puedo montar más de cuatro espectáculos al año, si es que lo quiero hacer, no ya muy bien, sino con un margen de decencia. Yo pienso seguir trabajando en España y en Alemania, saltando de un país al otro, porque no quiero renunciar a doce años de formación ni a una metodología del trabajo y a una manera de enfrentarse con los temas que hoy todavía no es posible en España.

T.—¿Por qué te viniste, José Luis?

J. L. G.—No es algo que se pueda explicar demasiado racionalmente. Sentía la necesidad de volver, había estado haciendo televisión y muchos montajes y actuaciones en Alemania, y había llegado a un momento de saturación, estaba como muy harto, no por el trabajo, que era muy gratificante, sino por otro tipo de cosas no inmediatamente formulables. Me fui a hacer un curso con Grotowski, y él mismo, después de unos ejercicios, me dijo

que ya iba siendo hora de que volviera. Cuando le pregunté por qué, me contestó que no lo sabía explicar, pero que había algo en mí que parecía pedir a gritos mi vuelta... Saqué mis conclusiones y decidí aceptar una invitación formal que había recibido para representar en el Festival de Teatro de Madrid «Informe para una Academia» y «El pupilo quiere ser tutor». Como tuvieron una aceptación enorme, me quedé una temporada, y desde entonces trabajo tanto en España como en Alemania. Al margen de que haya una serie de lazos de tipo personal que me inducen a permanecer un tiempo del año aquí.

T.—¿Y cómo fue ese encuentro, qué sensaciones, qué vivencias tuviste al reencontrar un país que habías dejado doce años antes?

J. L. G.—Yo diría que el fruto del año que estuve en España fue una experiencia riquísima, muy vivida... y también una hepatitis que me impidió montar el espectáculo teatral programado para la clausura de las Olimpiadas.

«A nivel personal, me parece que resulta muy difícil trabajar en España por un sentido muy escaso de la cooperación. El estado de cosas existente, la manera en que se desenvuelven las profesiones, obliga al individuo a una diversificación de atenciones —la palabra es pluriempleo, vamos—, a hacer muchas cosas, sin concentrarse plenamente en ninguna de ellas. La relación personal es también muy difícil, porque todos tenemos mucho que hacer, no existe una organización racional del trabajo a causa de esta diversificación.

Pero también creo que la capacidad de trabajo, de entusiasmo, de análisis incluso, de los actores —sobre todo, los jóvenes— está muy minusvalorada, existe un complejo de inferioridad ante lo nórdico. El problema es que las condiciones de trabajo son malas, no se puede producir en malas condiciones, a la carrera. Hay que tener como una mayor tranquilidad en el vivir...

T.—O sea, que lo que existe entre nosotros es una dificultad o una imposibilidad ambiente de que la gente se desarrolle...

J. L. G.—Exacto, exacto. Habría que sustraer, por ejemplo, un poco el teatro a las alteraciones de la oferta y la demanda, crear otra demanda menos a ras de suelo que la actual. Y eso sólo puede hacerlo la superestructura estatal, nacional. Con ello se lograría un desarrollo más lógico de la gente. ■ Entrevista realizada en magnetófono por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMÓN RODRIGUEZ.