

# JOSE LUIS GOMEZ: premio en Cannes para una línea de trabajo

**P**OR primera vez un actor español recibe un premio en un festival cinematográfico de Cannes. Que ese actor no responda a la línea "tradicional", sino que, por el contrario, represente una parcela de la profesión teatral comprometida con su trabajo y esforzada en lograr resultados diferentes a los habituales entre nosotros —"El pupilo quiere ser tutor", "Informe para una Academia", "Gaspar", "Lisistrata", "La resistible ascensión de Arturo UI"—, no es algo gratuito sino un apoyo a esa línea de trabajo. La primera película que José Luis Gómez interpreta —"Pascual Duarte", de Ricardo Franco— es el motivo de ese premio del Festival de Cannes de 1976; en tanto esa película se inscribe en la concepción que el actor-director de teatro persigue, el premio sigue siendo un buen estímulo. Así nos lo explica el propio interesado:

—El cine triunfador en Cannes ("Cria cuervos" y "Pascual Duarte") no es, por supuesto, el cine medio español, sino en el que se han empeñado una serie de profesionales francotiradores que, con mucho esfuerzo (y con mucha efectividad) han conseguido hacer, al margen de la estructura industrial española. No puedo entender, pues, el premio como exclusivamente mío, porque eso no tiene sentido. Ni una película es sólo un actor, ni al revés, sino que todo es obra de un equipo que determina en conjunto la "cara" de esa película, y es lo que se premia. Supongo que en el reparto de esos premios —no ya de actores sólo, sino incluso de directores— se trata siempre de repartir entre unos valores destacables o representativos de esa película o de un movimiento general; la elección es una cuestión de coyuntura. En toda vida, en todo premio, en toda carrera hay algo siempre calculable de azar; no es el azar únicamente lo que determina una cosa, por supuesto, pero sí tras unos trabajos evidentes, el azar puede llegar y tocarse con una vara. Eso es lo que me ha pasado. No quiero hacer competencia con los contrincantes que aparecían en la terna —Robert de Niro y Nino Manfredi—, pero sí creo que para mí —para nosotros— significa mucho más ese premio que lo que hubiera significado para ellos. Aquí no tenemos una industria que nos respalde o una opinión pública pode-

rosísima que nos sostenga. Aquí, insisto, somos francotiradores...

T.—A veces, como por algunos datos aislados que hemos percibido, en tu caso parece que tampoco tienes a todos tus compañeros detrás de una forma absoluta...

J. L. G.—No sé a qué os referís, pero en todo caso pienso que eso será un problema de falta de generosidad. El premio, insisto, es un premio para un tipo de cine, para un tipo de esfuerzo, y no sólo para un actor determinado. Esto es obvio. Si mi trabajo en "Pascual

profesión una posición nefasta, reaccionaria, en pro de una manifestación evasiva, sino que trato de encontrar un trabajo de compromiso con la realidad y un trabajo de dignificación profesional, lo que de alguna manera conecta con la línea de producción de Elías Querejeta.

T.—¿Y a un nivel ya puramente personal?

J. L. G.—De entrada, significa un alivio porque posiblemente una serie de cosas que un grupo de compañeros queremos hacer, puedan ser ahora más fáciles, y quizá signi-

técnicas interpretativas, y el desconocimiento que los directores suelen tener de ellas. Como en nuestro teatro o en nuestro cine el actor suele ser algo, tradicionalmente no aprovechado en todas sus posibilidades...

J. L. G.—Por supuesto que una película es algo mucho más complejo que un actor, pero ésta, indiscutiblemente, forma una de las vértebras básicas de la estructura de una película. Hay directores que los marginan —como Bresson— y otros, como Bergman, que los utilizan como base fundamental de su trabajo. He visto últimamente "La tregua" y "La Raulito" y me he quedado entusiasmado con el trabajo de los actores. Hay en ellos un trabajo profundo de motivaciones del personaje, pero no ya a nivel intelectual, sino a nivel sensible: conectar con su propia memoria emotiva y hacerla aflorar cuando lo necesitan en un momento de su papel. Creo que hay pocos actores en España (aunque exista entre nosotros la escuela de William Layton, americano afincado aquí y, digamos, portavoz de la técnica de Stanislavski) que dominen, realmente, esa técnica. A mí me interesa profundamente y en el laboratorio de preparación del actor que vamos a organizar un grupo de compañeros, éste será uno de los fundamentos de nuestro trabajo. Respecto a los directores, pienso —aunque no sea yo precisamente quien pueda decirlo— que los de cine, y también los de teatro por supuesto (yo lo confieso en mi caso personal ya que mi formación técnica es básicamente brechtiana) están faltos de esa técnica, es decir, en la de entrar en un diálogo muy profundo con el actor a nivel de motivaciones. El actor, por su parte, no puede esperar todo del director, sino que debe llevar la técnica y ponerla a su servicio. El director no se lo puede enseñar todo aunque a veces, tampoco el director lo sabe, ya que su aprendizaje ha sido en las salas de proyección o en las moviolas viendo cine, y eso sólo no puede producir el aprendizaje profundo del actor. En las películas españolas que se ven esto es patente; lo que ocurre es que en estas películas hay muchos otros valores —estéticos, sociales, narrativos, filmicos exclusivamente— que pueden paliar esa ausencia e incluso, lógicamente, ser mu-



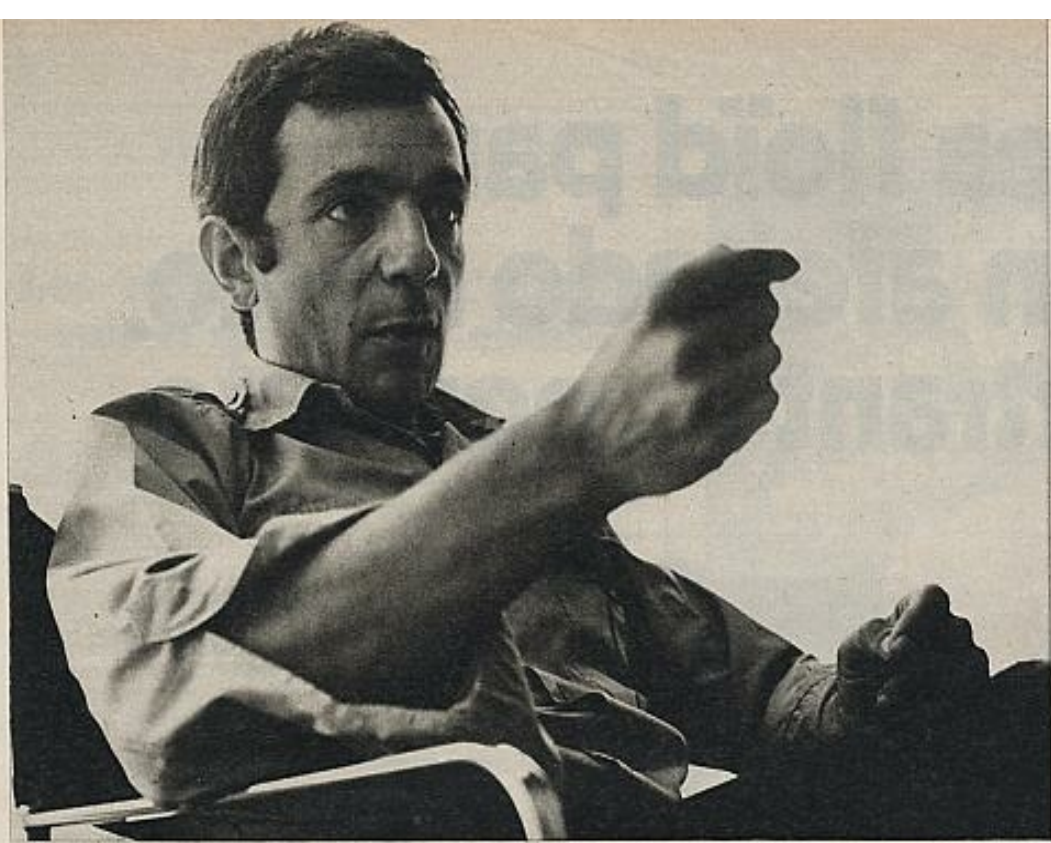
La última secuencia de "Pascual Duarte", espléndida interpretación de José Luis Gómez.

Duarte" es bueno (y yo honestamente lo creo, aunque me parece mejorable) lo es por una serie de trabajos y de esfuerzos en los que yo tengo una parte. De todas formas, mi línea de trabajo hasta ahora ha sido realmente independiente, sin alinearse en ningún sitio, o, en todo caso, alineándose con los más marginados del teatro. Si en el reparto de premios de Cannes se hubiesen favorecido más directamente todas las películas españolas presentadas a concurso, me hubiese parecido excelente, pero si no ha sido así directamente, me parece igualmente bien. Perdonad que insista: pero creo que es a ese cine al que se premia, creo que mi trabajo en "Pascual Duarte" no es malo y no creo representar en la

fique también un aumento de las posibilidades que yo pueda tener para aprender el oficio del cine, en el que soy un lego. Mi vida, en general, no se va alterar con esto, pero sí tengo un nuevo acicate para aprender y posiblemente me vaya a estudiar por ahí otra temporada (a Estados Unidos o donde pueda), a estudiar parcelas del arte interpretativo que me parecen fundamentales. Puede, a lo mejor, que este premio me permita ganar dinero con más facilidad en la medida en que yo lo considero necesario para llevar una vida más holgada, que con el tipo de teatro que he hecho, evidentemente, no la sigo.

T.—A veces nos sorprende la diferencia que existe entre unos actores empeñados en ampliar sus





cho más importantes. Una película es algo más complejo que el actor, pero el actor concretamente es una parcela descuidada aquí.

**T.—¿Y en "Pascual Duarte"?**

**J. L. G.—**Yo me he sentido absolutamente vinculado a la película, con muchas conversaciones previas e informado luego de todos los aspectos de la película. En este sentido, me ha parecido excelente la colaboración de todo el equipo. Por otra parte, dada la estilística general de la película, me parece que no era necesario un trabajo específicamente stanislavskiano.

**T.—¿Con qué problemas te encontraste en este sentido en el montaje de "La resistible ascensión de Arturo Ui"?**

**J. L. G.—**Creo que el problema que había allí era el de la posibilidad de los actores de acometer un hecho teatral como el "Arturo Ui". Generalmente, un actor español no tiene oportunidad de abordar unos textos tan complejos, unos problemas técnicos, ideológicos y teatrales tan complejos como los de "Arturo Ui". Es necesario un entorno distinto, es decir, en el que el actor tuviera una preparación teatral básica, que no consiste sólo en ir a clases de voz y de danza, sino en participar en un ambiente cultural en el que no sólo se plasman problemas técnicos, sino un interés general por una serie de temas y una participación en una serie de hechos culturales que escapan a la posibilidad exclusiva del actor y a su responsabilidad, porque forman parte de una política cultural precisa que cree el caldo de cultivo necesario para la libre expresión y el libre intercambio de las ideas. Yo creo que no hay que hacer culpable al actor español de las muchas insuficiencias que sufre, porque muchas veces el actor español desea

trabajar de un modo diferente a aquel en que tiene, desgraciadamente, la necesidad de trabajar.

En términos generales, la experiencia de "Arturo Ui" fue absolutamente positiva y creo que había que haberla continuado. Ahora preparo "Woyzeck", que parte de unos presupuestos diferentes; no funcionará como cooperativa pero sí con un intento de organizar una permanencia; si no tenemos las estructuras que la permitan, tenemos nosotros que inventarlas. Perseguimos, pues, la continuidad real de un grupo de trabajo reducido al que se vayan integrando, según las necesidades de cada obra, otros elementos necesarios. Las cooperati-

vas numerosas no suelen, a mi juicio, funcionar, como tampoco creo que funcione la dirección de escena colectiva.

**T.—Sin embargo, últimamente hemos visto algunos casos en que aparecía anunciado así...**

**J. L. G.—**Sin embargo, yo creo que sólo es posible a través de un larguísimo proceso de trabajo de un equipo que, o bien tiene que compartir absolutamente todos los elementos de su vida —casi tipo "comuna"— o recibir una subvención del Estado que les permita durante mucho tiempo compartir juntos esos elementos. Los resultados que conozco, sin que previamente haya mediado esa experiencia, no



"Un premio no sirve para nada si no es para permitir a toda una profesión que se empeña en un trabajo renovador una mayor facilidad en su esfuerzo".

han sido compensatorios, a mi juicio en las vertientes artística y humana (en cuanto a la inversión de trabajo realizado). Si el trabajo colectivo no está perfectamente estructurado no se llega a una auténtica creación colectiva, sino a una dispersión de elementos que sólo están un poco ensamblados. Hay otros casos en que la dirección colectiva sólo es dirección anónima porque un grupo ha decidido eliminar los nombres de los que actúan y aparecer sólo como tal grupo; pero esto, claro está, no es la dirección colectiva de la que hablamos. En todo caso pienso que ello permite que el intercambio entre directores y actores sobrepase lo usual y se produzca un hecho colectivo de intercambio, pero sigue existiendo el ordenador que plantea el trabajo colectivo, que lo encausa y le da una estilística propia...

Yo creo que la democratización de las relaciones de trabajo en el teatro, incluso la colectivización de tareas, no tiene por qué entrañar directamente una dirección de escena colectiva. Hay, quizá, una mala comprensión de esa problemática y se ha llegado a la eliminación del director de escena por eliminar una imagen más, pero pienso que la eliminación de esa imagen no arregla el problema; dentro de los grupos surgen líderes que luego, de algún modo, ordenan también el trabajo grupal. Creo que se trata de un problema de confusión que origina un serio desgaste en el trabajo y en el resultado.

**T.—A la hora de organizar una cooperativa, ¿no desanima la figura del empresario de local que no sólo se lleva un cincuenta por ciento de la recaudación, sino que no dispone de los elementos necesarios para un buen montaje?**

**J. L. G.—**El cincuenta por ciento o más, en ocasiones... El problema físico de los teatros es tremendo, y no se dará un solo paso válido para la solución del teatro español mientras no se solucionen estos problemas. Los locales, en las condiciones en que se encuentran —penosas en cuanto a su conservación y, fundamentalmente, en cuanto a sus dimensiones, su luminosidad, sus medios técnicos—, determinan absolutamente la elección estilística de un espectáculo. Lo que hicimos en "Arturo Ui" fue un pedir perdón al público indicándole que en esas condiciones no era posible hacer más...

Yo creo que o el Estado llega a una solución de estos problemas con la creación de nuevos locales, o se dice que no hay teatro y se confiesa como tal: que al Estado no le interesa el teatro. Lo demás es una ficción intermedia que no sirve más que para enmascarar una realidad. El teatro y la actividad cultural en general, por supuesto. O se promociona realmente o se confiesa que no interesa; pero esto, claro, no se va a confesar nunca. Pero entonces, tenemos que exigir que se



# la línea floïd para un afeitado fresco, penetrante... perfecto

loción después del  
afeitado  
sustivo o vigoroso



crema  
de afeitar  
spray



crema de  
afeitar con  
brocha



# Floïd

perfumería con base científica

HAUGRON CIENTIFICAL, S.A. Barcelona/Milan/Oslo/Paris/New York

CONJUNTO PROMOCIONAL  
CON OBSEQUIO

se encuentra a la venta  
este estuche,  
al precio del frasco de  
MASAJE FLOÏD de 160 cc.  
con OBSEQUIO de un tubo de  
CREMA DE AFEITAR de 60 grs.





## JOSE LUIS GOMEZ:

formule una política cultural real porque la única que ha existido entre nosotros ha sido la de examinar cuidadosamente lo que se puede permitir o lo que no. Espero que algo ocurrirá para que sirva de eclosión para todo el mundo y demuestre que la salud mental es tan importante como la física (que parece ser la única que preocupa).

T.—¿Cómo ves esa política cultural?

J. L. G.—Una política cultural presupone la libre circulación de las ideas y el respeto a esas ideas, cualesquiera que sean. Presupone, además, muchas otras cosas que ya se han dicho y que están en la mente de todos, entre las que no es menor la necesidad de dirigirse a todas las clases sociales, a las capas más desfavorecidas por la cultura actual... La autogestión, en tanto no se solucione de raíz los auténticos problemas, parece ser la única posibilidad, y así surgen las cooperativas, a las que hay que apoyar y favorecer. Pero esa política cultural es básica; nosotros tendríamos la ventaja de poder aprovecharnos de las experiencias de otros países, de sus aciertos e insuficiencias, adaptándolos a nuestras particulares necesidades. El admirable sistema de teatros en Alemania, por ejemplo, tienen el inconveniente de su alto coste social, y eso podría sustituirse por algo más dinámico, menos rico pero más móvil.

T.—¿En qué medida, de cara a esa libre circulación de las ideas, sirve el premio que has obtenido en Cannes?

J. L. G.—La salida del cine, del teatro y la cultura española tiene que ser colectiva. Estamos todos dentro y sólo es concebible desde un plano colectivo. De poco sirve que un señor particular pueda expresarse más ampliamente si los demás no lo pueden hacer. Que un actor sea premiado me parece importante, pero no sólo para mí, sino para toda la profesión, que últimamente ha sido difamada en algunos sectores de opinión; y es la profesión española una de las que ha dado pruebas de una auténtica madurez en el transcurso de estos dos últimos años, que tiene planteamientos comunes propios y que está dispuesta a lograr unos objetivos concretos y válidos. Hay mucha gente que está trabajando en esta dirección, que está intentándolo con mayor o menor fortuna, con mayor o menor acierto, pero que lo intenta; y lo hace marginada del poder económico, de las posibilidades "normales" de salir, con lo que aumenta la dificultad de su intento renovador... Toda oportunidad que facilite a ese sector de esta profesión tener el camino algo más fácil es de agradecer y es agradable...

T.—Eres más optimista que hace

unos años cuando te hicimos otra entrevista... (1).

J. L. G.—Soy más optimista porque he calado mejor en las dificultades que tiene la profesión en España. Las he vivido concretamente, sé que mantiene una lucha terrible con las circunstancias, sé que no tiene oportunidad de formación, que si las busca tiene que pagarlas muy caras en enseñanza privada; los centros oficiales existentes han demostrado ya palpablemente que no responden a lo que se entiende por enseñanza y formación de un actor como se ve en el resto del mundo. Este es un hecho claro y concreto, independientemente de las personas que estén en esos centros oficiales... Hay gente, claro, que no termina de entender esta profesión y que la ha elegido por lo que tiene de rutilante sin ver nunca lo que hay detrás. Pero si hay un sector —bastante amplio— que se esfuerza, que quiere hacerlo mejor y que quiere participar en una forma de trabajo más digna. Pero, por ejemplo, ¿cómo vas a exigir a los que hoy son alumnos de centros de enseñanza que dentro de tres años sepan una técnica compleja si nadie se la enseña? ¿Cómo rompes el círculo entonces? Todo es muy difícil, evidentemente... No sé en qué medida nos puede ayudar el premio en Cannes, pero bien venido sea. Si como decíais al principio hay algunos profesionales que no están de acuerdo con él, no puedo más que lamentarlo, considerarlo, como ya dije, una falta de generosidad y de entendimiento de la situación en que estamos. Pienso que a nosotros nos puede favorecer más que si se lo hubiera llevado Robert de Niro. ¿O resulta que no?

Estas son las dudas y los problemas que en este momento tiene José Luis Gómez, recién destacado con el premio al mejor actor en el Festival de Cannes, pero que inició hace años una carrera interpretativa de enorme interés. Nacido en Huelva en 1940, a los veinte años se desplazó a París en busca de una formación técnica que aquí no encontraba, pasando luego a Alemania, Austria y la Suiza germana; cursos con Jacques Lecoq, Grotowski; escenarios de Gelsenkirchen, Nuremberg y la Kammerpiele de Munich; televisión de la República Federal Alemana y, posteriormente, sus actuaciones en España fueron determinando el espléndido saber de este actor-director que aún, dice, tiene lagunas en su carrera y debe rápidamente tratar de cubrir las en un próximo viaje al extranjero y en ese laboratorio que organizará dentro de poco y "del que más aprenderé a ser yo mismo". Una labor individual responsable de cara a un trabajo colectivo consciente y maduro. ■ DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.

(1) TRIUNFO, número 549, abril de 1973.



## NOTAS HISTORICAS SOBRE LA U. G. T.

A raíz de la celebración del XXX Congreso de la Unión General de Trabajadores en Madrid, Miguel Angel Molinero estudia la trayectoria histórica de esta agrupación, "la más veterana del movimiento obrero organizado español", que ha vivido, "junto con otras fuerzas sindicales y políticas, las dificultades, represiones y búsquedas de un camino de acción que cristalizara en medidas concretas las aspiraciones y tensiones registradas en el movimiento obrero". "La emancipación del obrero debe ser obra del proletariado mismo".

LEALO EN EL NUMERO DE JUNIO  
DE

## TIEMPO de HISTORIA

RECORTE O COPIE ESTE BOLETIN Y REMITANOSLO A: "TIEMPO DE HISTORIA", CONDE DEL VALLE DE SUCRIL, 20. TELÉF. 447 27 00. MADRID 15

NOMBRE Y APELLIDOS .....  
CALLE O PLAZA .....  
N.º .....  
TELEFONO .....  
CIUDAD .....  
PROVINCIA .....  
PAIS .....

Firma

SUSCRIBANME POR UN PERIODO DE UN AÑO (12 números)

A partir del próximo número del mes de .....

Adjunte TALON BANCARIO nominativo a favor de "Tiempo de Historia".  
Envíe GIRO POSTAL  
n.º .....

SUSCRIPCION ANUAL (12 números): España: 600 pesetas. Extranjera: 850 pesetas.  
Cuando el suscriptor solicite expresamente el envío de los ejemplares por avión, o cartificados, a los tarifes anteriores se incrementarán las sobretasas postales vigentes.