

# **EL OFICIO DEL ACTOR: ¿SACERDOTE O FONTANERO?**

Juan Mandli

(MAGISTRALES DE LA E.M.T. DE SILLA II)

# ÍNDICE

*Prólogo*  
por Ramón Moreno

*El oficio del actor: ¿sacerdote o fontanero?*  
por Juan Mandli

*Carta abierta a un teatrante desconocido*  
por Juan Mandli

*...y hablaron de teatro...*  
por Ramón Moreno y Juan Mandli

*Dos manifiestos*  
por Juan Mandli

*Apuntes biográficos*  
por Alejandra Mandli

## PRÓLOGO

Clausuramos con una clase magistral de Juan Mandli el curso 2002/03 de la “Escola Municipal de Teatre de Silla”. Y este libro, el segundo que editamos en esta colección, refleja aquella clase y el posterior interés que hemos mantenido por la figura de su autor.

La pedagogía teatral en Valencia se ha definido siempre por el autodidactismo y la descoordinación. Salvando el trabajo incansable de algunos profesores que han canalizado su esfuerzo hacia la reflexión en la docencia teatral dentro del área educativa, los pedagogos que se dedican a la formación de actores, sean estos amateurs o profesionales, no han tenido apenas posibilidad de dejar constancia de su pensamiento, de su trabajo, de su manera de hacer... Es por ello que consolidamos la propuesta que lanzamos desde Silla, para desde aquí abrir un espacio de encuentro y ofrecer unas páginas impresas que sirvan de referente para afirmar, contrastar o definir el pensamiento teatral de nuestros pedagogos.

Conocimos a Juan en el invierno del año 1982. Yo estudiaba el último curso de Arte Dramático en la apenas recién estrenada ESAD de Valencia y recuerdo que nos invitaron a asistir al espectáculo de un “actor argentino” que llevaba poco tiempo en Valencia. El espacio dónde presentaba su espectáculo era una escuela de teatro privada, dirigida por Francesc Pujades, llamada “Teatre a Banda”.

La obra se titulaba “Herencia” y en la puerta de la sala de ensayos dónde se representaba, nos recibía un actor que nos invitaba a entrar tocando una pandereta mientras nos decía: “*¡Pasen, señores, pasen al palacio de la risa! ¡Hagan cola!, dijo un loco... y no había nadie. Hay que risa, como me duele la camisa...*”. Aquel actor era Juan Mandli.

Cuando acabó la representación, algunos espectadores, nos quedamos a dialogar con él y con Nilda Varela, su compañera, de la función que habíamos visto, de Eugenio Barba y el Tercer Teatro, de la vida... Me gustó como actor y aprendí de sus palabras. Aquella sesión fue una introducción a lo que, desde entonces, ha sido una constante en su trayectoria: la combinación de excelentes interpretaciones con reflexiones constantes sobre el trabajo del actor dentro del aula o sobre un escenario.

Hoy habla para nosotros y le hemos pedido que, además de la charla impartida y de la conversación que mantenemos con él, desempolva algún manifiesto, algún pensamiento de aquella primera etapa en Valencia, para publicarlo y observar lo lejos o lo cerca que estamos de aquellos momentos. El material que aporta se refiere a su trabajo en “Tributeatro”, el grupo que fundó a su llegada.

Siempre que hablamos con Juan compartimos con él un sentimiento de respeto por nuestra profesión que, lejos de hablar de las crisis del teatro o de las dificultades para conseguir subvenciones, nos ha llevado a comentar las peculiaridades de los diferentes procesos creativos que cada uno estaba viviendo.

Ahora hemos coincidido en la aproximación que de su mundo teatral hemos hecho desde la E.M.T. de Silla y ha sido un placer poder dialogar con él explorando en su interior para que nos contara las claves que mueven su quehacer en el ámbito teatral.

RAMON MORENO, Director de la “Escola Municipal de Teatre de Silla”

# **El oficio del actor: ¿sacerdote o fontanero?\***

por

**Juan Mandli**

\*Clase magistral impartida el 3 de julio de 2003, con motivo de la clausura del curso 2002/2003 de la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA

*Dos reflexiones, inocentes consejos de un personaje a un actor en medio de un ensayo y un final para suicidarse.*

***Reflexión I: Ser actor...***

Jugando un poco con las tres palabras básicas que componen esta charla: oficio, sacerdote y fontanero... y recurriendo al diccionario que con algunas de sus definiciones nos ayudará a jugar aún más, intentaré entender y compartir con ustedes este complejo tema... oficio, sacerdote, fontanero. Oficio es, según el diccionario: ocupación habitual... ¿Ocupación habitual?, en nuestro caso: sin palabras ni comentarios. Sacerdote: hombre dedicado y consagrado a hacer, celebrar y ofrecer sacrificios... En nuestro caso, sobre todo esto... sacrificios. Fontanero: artífice que encaña y conduce las aguas para sus diversos usos... En nuestro caso, esto ya me gusta más. Y yo sin recurrir al diccionario y desde mi más visceral experiencia lo sintetizaría así: el actor es un señor sin una ocupación habitual consagrado a ofrecer sacrificios y cuya mayor recompensa emocional “es que él es o se siente” el artífice de conducir por cañerías subterráneas palabras, gestos, acciones, lenguajes, etc., para producir el milagro del encuentro, es decir, para encontrarse con alguien llamado espectador.

Oficio, sacerdote, fontanero... Quizás hemos recorrido en algún momento de nuestra vida artística el camino que estas tres contundentes palabras significan. Quizás el equilibrio entre las tres sea un ideal, tal vez una utopía.

A pesar de hablar casi todos los días del año en mi trabajo pedagógico sobre el oficio del actor, a pesar de reflexionar casi de forma alienante sobre ello; cuando me senté frente a las hojas de papel en blanco para preparar la charla sentí pánico, perplejidad, incapacidad para construir una frase. Si partía de mi experiencia personal -más de 25 años ejerciendo este oficio profesionalmente- cada idea o frase me parecía que no expresaban mis experiencias vitales, mis procesos, mis recorridos... Si pretendía teorizar en general intuía que me adentraba en terrenos peligrosos para mí y sin embargo debía contar con brevedad y síntesis todo lo que configura el oficio de un actor: lo ético, lo técnico, lo ideológico, lo sociológico, las crisis personales, los éxitos, los fracasos, el miedo escénico, etc.

Misión imposible y atractiva el encontrar la esencia de una experiencia construida día a día y algunas noches mal dormidas. Pero encontrar esa esencia tiene el riesgo y el valor de saber quién he sido y quién soy.

Contaba Eugenio Barba que una vez paseando por la India se sintió subyugado por una voz que venía del rincón de una plaza, alguien cantaba; escuchó en silencio, se acercó y tuvo la osadía de preguntarle: “¿cómo lo haces?”. Aquel individuo lo miró sorprendido, indignado tal vez, y le contestó: “me ha llevado más de 30 años hacer esto y tú me preguntas cómo lo hago”. Eugenio Barba se alejó cabizbajo y diciéndose a sí mismo: nunca más haré preguntas estúpidas. No se puede o cuesta mucho explicar intelectualmente lo que ha sido construido a lo largo de toda una vida. El sistema nervioso, el cerebro y el corazón siempre tienen traductores demasiados imperfectos. A veces encontramos en una experiencia aparentemente intrascendente una pepita de oro, a veces navegamos durante años en la nada teatral para al final encontrar una pequeña luz, un puerto donde llegamos para volver a zarpar. Y este día a día, mes a mes y año a año va configurando una carrera, una técnica, una ética, una ideología. Primero vivimos, luego teorizamos. Pero en esta teorización se nos escapan toneladas de temblores, euforias, miedos, hallazgos, principios, materiales vivos con los cuales se construye nuestra personal memoria teatral.

Mi concepción del actor es demasiado elemental e irracional. Para mí ser actor es una especie de enfermedad crónica. Es un virus que a uno le llega, ni lo desea ni lo rechaza, simplemente “te llega, y si te coge, es muy difícil librarte de él”. No hablo de la gente que decide racionalmente dedicarse al teatro y lo enfoca, lo organiza, lo calcula y lo ejecuta en una operación orquestada fría y matemáticamente. Hablo de los que se enamoran de un imposible y esto los marca para toda la vida. Hablo de los que funden su propia vida con su trabajo, de los que su realización vital está ligada a dicho trabajo. Hablo de los ilusos que intentan separar vida artística y vida privada sin darse cuenta de que el virus ya está en ellos; y como ya sabemos, los virus no tienen descanso, trabajan las 24 horas del día.

Dicho virus impregna toda tu vida y tus relaciones, te absorbe, y quieras o no organiza tu propia vida. A partir de esto uno se va confrontando con el entorno que lo rodea y poco a poco las propias experiencias surgidas de la dinámica de la profesión van marcando la diferencia entre el entusiasmo y la pasión. Con el entusiasmo se arroja la toalla al primer obstáculo, con la pasión los obstáculos son la esencia misma del crecimiento personal y artístico.

Y como un equilibrista sin red uno va construyendo su propia fortaleza interior y comienza a participar en un juego fantástico y terrorífico al mismo tiempo, donde la ética, el hambre, las euforias y decepciones danzan malditamente en tus noches de insomnio. Un sí o un no nos pueden hacer

pasar épocas hermosas o infernales. El éxito y el fracaso comienzan a dejar de ser algo subjetivo y lo queremos o no, comienzan a decidir nuestras decisiones. Para mí el éxito y el fracaso son la parte más superficial de nuestra profesión, pero el sistema hace que se convierta en esencia, aunque creo que todos sabemos por experiencias íntimas y dolores propios que la esencia no entiende de éxitos y fracasos.

Nos creemos o sentimos importantes a veces, insignificantes otras y socialmente prácticamente no existimos. Esto uno lo entiende perfectamente no tanto por leerse un tratado de sociología teatral sino por las mismas experiencias cotidianas. Lo entendí claramente en dos experiencias personales que tienen su punto de sabiduría y humor. La primera me ocurrió con una vecina, que en un cruce de escalera y con las bolsas de la compra en la mano, me dijo: “¡Qué Juan, me he enterado de que es actor..., y bueno, de algo hay que vivir!”. Creo que es una definición en sí misma de la profesión, y estoy seguro que esta valoración del actor cambia en relación a la cantidad de horas o minutos de tus apariciones televisivas. La segunda me ocurrió en mi Argentina natal cuando fui a pasar las pruebas médicas para el servicio militar. Un sargento que me estaba haciendo una ficha me preguntó: “¿Estudia?”. Yo le contesté orgulloso: “Sí, teatro”, Me miró fijamente, casi fulminándome y me dijo: “Déjese de tonterías, le estoy preguntando si estudia”. Yo llevaba un libro de Stanislavski y otro de Chejov en la mochila y me dieron ganas de regalárselos. Como en mi tierra, insultar a los militares era peligroso, pensé en ese momento que el insulto más sutil que podía hacerle era regalarle esos dos libros, y como eran de teatro el insulto hubiera sido mayor. Pero no se los regalé, hubiese sido un insulto para Stanislavski y Chejov. A pesar de todo siento y pienso que cuando se logra -luchando mucho, por supuesto- hacer lo que uno quiere, al menos en todo lo posible, este es un pequeño éxito interior, casi como una venganza. Este éxito interior no tiene nada que ver con los aplausos, las palmaditas en la espalda, los premios, es un valor que no cotiza en el mercado, pero te hace fuerte, insolente, casi invencible.

Hay que tener la valentía y tal vez la humildad de vivir este desafío del éxito frente a uno mismo y continuar en el anonimato teatral. Una vez escuché una frase que me dijo un colega y que me ha tocado hondo. Me dijo: “Lo profundo y lo coherente nunca tendrán éxito en esta estructura social”.

Tal vez sea verdad, pero lo profundo y lo coherente te permite poder seguir, a veces, tus propias necesidades internas. Te permite fundir, a veces, tu propia ética con la ética profesional. Te permite, o al menos creerte o auto-engañarte, esto nunca se sabe, que tus necesidades son las tuyas y no las

necesidades sutilmente impuestas y que terminamos creyendo que son nuestras. Creo que todo esto configura un pequeño triunfo que nos da un placer íntimo enorme y hace que tus primeros sueños teatrales no se pierdan en la bruma de la experiencia real, tan condicionada por platos de arroces, intereses, temores, debilidades, crisis, y que en definitiva son el milagro por el cual existimos y existe el teatro. Decía Grotowski: “Cuando algo tiembla bajo tus pies, cuando ya no estés seguro de tus experiencias, vuelve a la fuente, a tu primer día de teatro”, y desde ese primer día de teatro deberíamos saber que *nosotros construimos lo que somos* y lo que somos es nuestra única e inevitable carta de presentación.

## *Reflexión II: Esa amiga o enemiga... la técnica.*

Recuerdo mis comienzos como actor donde solía salir eufórico o deprimido de una actuación según el estado de ánimo con el que había actuado. Más que actuar era como un juego de azar donde había que dar con una tecla exacta y si se daba con esa tecla era la gloria, si no el sufrimiento y la decepción. Me encontraba con un dilema de difícil solución porque pasaba de lo estupendo a lo torpe en una misma actuación, en una misma escena, en una misma frase o acción. Y lo peor era cuando después de la actuación se acercaba el director con su cuaderno de notas y en los momentos de extremada torpeza -según yo-, me decía: “Fantástico, eso es, a mí después de ver tantas veces la función, se me ha caído una lágrima”. Yo no sé si sentía más perplejidad o sonrojo. Evidentemente cuando yo terminaba extraordinariamente auto-satisfecho, feliz, con una sensación de plenitud y tocado por la inspiración –según yo-, me decía: “Horroroso, me tuve que salir de la sala”. Y detrás de mi fingida aceptación y humildad estaban las ganas de romperle algo en la cabeza.

Yo más que un actor era un barco a la deriva con su cargamento de dolores -de adentro y de afuera-, incertidumbres, afonías, colitis de diversas categorías. Y la almohada era la receptora de una y mil preguntas malditas. No paraba de decirme: “yo no sirvo para esta profesión, soy un infiltrado, ya se están dando cuenta todos y yo sigo estando ridículo y patético. ¿Por qué señor me habré metido en esto, por qué mi padre no me pudo convencer para seguir con su noble oficio: mi padre era panadero, al menos haciendo pan soy útil a esta sociedad”.

Poco a poco y desde el subdesarrollo de mi formación, guiado por mis profesores y algún que otro colega y fundamentalmente de forma autodidacta fui conociendo la técnica. Descubriendo principios del trabajo del actor, secretos que no son trucos, y tímida y desnudamente comencé a experimentar otras cosas en escena, cosas al principio muy elementales, pero donde yo empezaba a tener la sensación que algo controlaba, dominaba y que los altibajos se alejaban cada día más.

Y así fui descubriendo que la técnica me permitía canalizar todos los impulsos sin lastimarme. Protegía mi sistema nervioso, mis músculos, mis cuerdas vocales. Al mismo tiempo que crecía mi placer y libertad al interpretar.

Pero me fascina más aún cuando veo desde fuera a un actor que tiene técnica, técnica que en ningún caso es exhibicionismo, sino que está al servicio de sus impulsos y contenidos. Yo disfruto viéndolo porque todo es más preciso, más limpio, más hermoso.

En definitiva, cuanto más técnica, más me llega el contenido. Stanislavski definía la actuación a partir de la técnica, así: *“Con un ojo lloro y con el otro observo mis lágrimas”*. Eugenio Barba decía: *“La técnica realiza el trabajo para que yo me pueda relacionar”*. Me encanta la construcción de la frase y no es casual, “la técnica realiza”. Es decir, la técnica trabaja por su lado y me permite la posibilidad en escena y en tiempo presente de ver, mirar, oír, escuchar, reaccionar sin interferencias por las limitaciones técnicas y al mismo tiempo me empuja, allanándome el camino, a ser un ser humano vivo en la ficción. La verdadera técnica hace que nadie descubra como el actor ha construido la estructura y la visceralidad del personaje.

Hace poco pensaba, llevo tantos años de profesión y ahora comienzo a descubrir de qué va esto. Puede parecer falsa humildad, pero no es así, miro hacia atrás y me asusta el pensar en otras épocas, cuántas osadías habré puesto en marcha para actuar, pero esto es irremediable. A besar se aprende besando; a subir una montaña, escalando; a actuar, actuando.

Ahora cuanto más trabajo, cuantos más años acumulados tengo, es cuando estoy más inseguro, más respetuoso con mi trabajo y con el de mis colegas. Más desesperado por sacar oro de una vulgar piedra, por no perder una frase, una pausa, una acción y me salta a la cabeza una frase que escuche de un profesor sueco que tuve y que a mí me ayudó mucho. Él decía: *“El teatro es el arte de transformar lo ordinario en extraordinario”*. Es decir abrir una puerta, coger un vaso, quitarse la camisa, todo debe ser extraordinario en la partitura dramática, todo es lenguaje, “con lo mínimo digo mucho”, hasta respirar en el espacio debe ser “contenido”.

Cuando conocí la técnica, ésta machacó mi idea del talento. La técnica relativiza el talento. Yo creo en una técnica donde el actor pueda ser talentoso a pesar de sí mismo. Amo al “actor manantial”, ese actor capaz de traer cantidad de material concreto al espacio, ese actor que desborda al director con sus propuestas, ese actor que sabe ver la otra cara de la luna. Propuestas que ayuden a modificar incluso la visión que tiene el director, porque yo creo que si el actor entiende cual es la dinámica de su rol - caliente, visceral, intuitivo y con una traducción concreta de todo esto al espacio escénico- hará que el choque de este material con el del director sea intenso, con mucha ebullición creativa. Por supuesto no estoy hablando de charlas estériles y discusiones bizantinas, estoy hablando del choque del trabajo a fondo desde el silencio y el respeto mutuo. No me gusta escuchar de la boca de un actor una frase que he oído en más de una ocasión: *“tú pídemelo lo que quieras, que yo te lo doy”*.

Para mí esta frase es el comienzo de una relación muerta, donde aceptamos de hecho que el director tiene una idea clara de lo que quiere y el actor es un armario repleto de sentimientos viejos y gastados e inequívocamente efectivos y que él es capaz de sacar cuando su director se lo pide. Creo en una relación entre actor-director que la define perfectamente Peter Brook: “La relación actor-director es la de un ciego conduciendo a otro ciego”.

Creo en un actor todo terreno donde no exista el método, sino las herramientas, que tenga la valentía “de no saber lo que sabe” al iniciar un nuevo trabajo, donde no se sienta perdido si el director propone trabajar de la estructura a la emoción o de la emoción a la estructura, con el texto memorizado al comenzar o el texto sólo memorizado después de entender la situación, donde sepa improvisar si es preciso, donde no necesite objetos, ni movimientos, ni climas especiales para poder actuar.

Creo en un actor fontanero, es decir, para mí sería impensable que el fontanero me dijera que no puede arreglar el grifo, las cañerías de la bañera o colocar una llave de paso porque no es su especialidad o porque no tiene el clima adecuado para hacerlo. Así quiero yo ser actor, como el fontanero que responde a lo que le echen. A veces los he visto transformados en sacerdotes, es decir, según el diccionario: “Hombre consagrado a hacer, celebrar y ofrecer sacrificios”, pero es un sacerdote sin Dios, su Dios son sus propias manos y su experiencia, su decisión para actuar, su falta de miedo a ensuciarse y su seguridad frente a las inundaciones y accidentes. Su técnica a veces es nadar entre la basura y la mierda para encontrar un pequeño hilito de agua y su lucha con ese hilito de agua crea el bienestar para todos. Yo envidio al fontanero, yo también quiero ensuciarme en mi profesión para encontrar esa gota imperceptible pero que tanto juega en nuestra vida. Y por supuesto también quiero ser tan imprescindible como el fontanero y cobrar tan bien como él. Pero soy actor y el virus es incorruptible.

### ***Inocentes consejos de un personaje a un actor en medio de un ensayo:***

“Oye, estimado actor, ¿por qué me buscas desesperadamente si yo no me escondo?, ¿por qué me estrujas y me torturas? Yo estoy desesperado por habitarte, habitar tu cuerpo, tus ojos, tu sistema nervioso, tu emoción y tú no paras de realizar acciones, gestos vacíos, tics, que te alejan de mí. En principio, no pienses en el público porque la cagas. No son tan idiotas como para que tengas que darle todo masticado y digerido, esto ya se lo da la tele, ellos vienen aquí a encontrar otro lenguaje, algo así como la artesanía. Sí, esto me gusta, la artesanía, artesanía en medio de tanto souvenir y bijutería de plástico. Bueno, a lo nuestro, no seas ansioso con la emoción, si tienes que llorar, llorarás y sino no pasa nada, no lo fuerces, no estrujes mis sentimientos, pon estructuras, ladrillos sólidos, situaciones bien definidas y ensaya, busca, arriesga, repite, que mi emoción acudirá, hazme caso y no seas tan pedante que estamos hablando “de mi emoción” y creo que yo la conozco algo más que tú ¿no? Oye, respétame un poco, coño, no pienses ahora lo que te ha ofrecido Teatres, sí, sí, no te hagas el tonto, su nueva producción, ahora estamos ensayando otra cosa y respétame un poco. Ahora tienes a tu partenaire adelante, mírala, no, no hagas como que la miras. Ya, ya, tienes la cabecita en otro lado ¿no?, dile el texto mirándola fijamente... penétrala... con el texto. Oye, gilipollas, que yo nunca hablo por hablar, cuando hablo es que quiero conseguir algo, tengo un objetivo, quiero conseguir o modificar algo de ella, como en la vida misma, me cago en Dios, parece mentira que tenga que decirte tantas obviedades.

Continuemos, ¿qué haces ahora?, ¿por qué recitas engoladamente el texto? No tires palabras por el aire, apunta y dispara, piensa que eres un soldado con pocas balas y tienes que usarlas con precisión. Estás perdido... no te enfades conmigo... ni disfruto ni soy cruel, solamente te digo que me tienes adelante y no me ves. Oye, no serás tú de ese método, ¿cómo le dicen? Bueno, mira, olvídate de ese método y toca de verdad, mira a los ojos, no intentes actuar, como antídoto, juega. Eso, juégame, tanto método te está haciendo olvidar lo más hermoso del teatro: jugar. Si jugaras más no me harías tan lineal. Yo, como decía Pirandello “soy uno y tantos a la vez”. Soy dulce, peligroso, valiente, idiota, torturador, cobarde y tú lo sintetizas y banalizas en un solo color, una sola línea. Yo no soy tan simple y aburrido, soy complejo y misterioso, y yo no tengo la culpa que tu forma de encarar la profesión sea la de un mercenario. Perdona, creo que me he pasado, quiero decir, que si estás quemado con esta mierda de profesión, déjala.

Si ya te aburres demasiado en los ensayos y no paras de mirar el reloj, déjala, pero no me deformes, yo no soy solo cáscara, soy pulpa, pepita,

carne, cáscara. Vale, tranquilo, relájate, y no te sientas una víctima, que si aquí hay una víctima ese soy yo.

¿Quieres que te diga como soy? Ah, eso te gustó ¿no? Si yo mismo no sé como soy, descúbreme, créame, reinvéntame, tiene libertad, coño. Sí, ya sé que te asusta la libertad, prefieres que el director te diga: “el personaje es así, siente así, piensa así, camina así, etc.”. Y que coño sabrá el director cómo soy yo, tú puedes ayudarlo a que él lo descubra, él te describe un personaje literario, tú transformarlo en un verdadero ser humano. Pero para ti es más cómodo contentar al director y hacer lo que él te pide, pero a mí “me estás matando en vida”, “me estás matando en vida”, perdona, ya me ha salido mi vena melodramática. ¿Por qué me miras así, como enfadado? El ego no te permite aceptar algunas sugerencias elementales. En fin, si me sigues estafando te denunciaré a la Asociación de Actores, ¿pero cómo te han asociado si no tienes ni puta...?. Hablaré con la Asociación haber si te dan de baja.

Bien, ya vuelve el dire, continúa el ensayo, tienes una nueva oportunidad, aprovéchala, véngate de mis impertinencias. ¿Y ahora qué haces? No, no camines sin sentido, ya, no sabes que hacer y te enciendes un cigarrillo, te metes las manos en los bolsillos, te sirves un whisky, haces como que piensas, gesticulas. Si no sabes qué hacer, no hagas nada, no tengas miedo a la inmovilidad, el movimiento por el movimiento es una mierda, no conduce a nada. ¿Cómo puedes ser actor y saber tan poquito sobre el comportamiento humano? No conoces a fondo el material con el cual trabajas, esto no ocurre en ningún oficio y si ocurre se le llama chapucero, diletante, petardo. No te entiendo, no te entiendo cuando comienzas a decir: “no lo siento, no tengo feeling con el personaje, estoy bloqueado”. Escucha bien esto, el obrero de la construcción que se juega la vida en un octavo piso de un edificio no tiene derecho a bloquearse, porque si se bloquea se mata, se mata de verdad, pero como tú mientes en la ficción y sabes que no te matarán, seguramente te mueves por una planta baja y pretendes que te crean que estás en un octavo piso. Yo dentro tuyo, caminaré por la escena, me sentaré, oiré, y diré palabras, palabras, y palabras, pero en mis venas en lugar de sangre correrá agua. Todo será asquerosamente correcto y racional, mi instinto animal quedará sofocado, mis verdaderos impulsos serán abortados y solo seré una ilustración de lo que soy. Claro, tú terminarás luego la función, tranquilo, sin sudar, te iras a cenar, hablarás por tu móvil y yo me quedaré desnudo y desnutrido esperándote sobre un escenario oscuro y vacío a que vuelvas mañana a ilustrarme, eso se llama maltrato físico, emocional, psicológico, estético. En fin, las leyes no contemplan todavía esa figura.

Me voy, te abandono definitivamente, lo nuestro no puede ser, tú y yo no tenemos nada que ver, esperaré alguna que otra reposición y haber si hay

más suerte, aunque con los tiempos que corren y los vientos que soplan soy un idiota optimista y esperanzado. Estoy más solo que la una, mi autor murió hace más de un siglo, no tenemos sindicato y para colmo no podemos improvisar, cambiar el guión, estar en otra situación, decir otro texto, enamorarme ciegamente de otra y no siempre de la misma. Soy lo que soy, pero ingenuamente no pierdo la esperanza de que alguien, algún día, decida que yo no soy sólo literatura dramática, quizás ese día podáis volver a vivir de la taquilla y no de las subvenciones.

Pero bueno, antes de que me asalte la nostalgia y me deprima, te quiero advertir, ya no me tendrás delante de ti esperando sencillamente a que me veas y me encarnes, ahora me esconderé detrás de las columnas, detrás de las telas negras y rojas del escenario, detrás de algún objeto de la escenografía. Ahora soy yo el que dice basta y saca toda su mala leche, vete a la mierda, sencillamente, no mereces poseerme. Busca, busca, busca, y si no me encuentras, seguro que no me encontrarás, vete a interpretar culebrones, que ahí estarás como pez en el agua.

Adiós y espero que nunca volvamos a vernos”.

### *Utópicas reflexiones de un teatrante:*

El entendimiento vital del teatro nace de su relación social, de su propia extensión, de sus mismos límites. Emerge como un hecho vivo a partir de la transformación de las relaciones de quienes lo practican y devuelven en estas relaciones -en forma de imágenes, personajes, situaciones dramáticas, espectáculos, etc.- su propia visión del mundo. Para poder producir un mínimo gesto, que trasciende los estereotipos y nos introduzca a través del lenguaje expresivo en el universo creador -donde se destruyen las evidencias- son necesarias horas de trabajo, búsqueda, transpiración, junto con las condiciones objetivas mínimas necesarias para que dicho proceso crezca, madure y llegue a plasmarse en trabajos concretos.

.....

Lamentablemente, y en muchos casos, hoy los artistas estamos siendo convertidos, y muchas veces a pesar de nosotros mismos, sólo en expertos vendedores pendientes de la oferta y la demanda y nos sumergimos en una dinámica donde nuestro propio trabajo -la fuerza y la razón por la cual existimos- comienzan a banalizarse de manera alarmante. Hoy, en los grupos, el lenguaje específico, la evolución personal y la técnica, y el cuestionamiento social de la tarea pasan a un segundo plano dando el protagonismo a estrategias, para intentar sobrevivir “espiritual y estomacalmente”. En el momento que el grupo conecta con el funcionario de turno, intentando conseguir medios para subsistir, el funcionario nos dice de mil formas distintas que nuestra problemática, que no es otra que intentar trabajar con dignidad y socializar dicho trabajo, no le importa un carajo, te lo dice finamente, bajo máscaras-tópicos ya conocidos, con “versos” que se repiten y que a fuerza de repetirse “parecen verdad”.

Uno sigue creyendo -en el teatro, por supuesto-, pero la balanza teatral se decanta hacia la mercancía. La antesala de los funcionarios pasa a ser un espacio “importante” y la sala de trabajo comienza a llover vacía de gestos vitales, de fantasía, de imágenes.

El trabajo se privatiza o auto-margina (para respetar tu autonomía) y uno comienza a desangrarse bajo el subdesarrollo de infraestructura, se desloma pagando alquileres para trabajar respetándose a sí mismo, pero como “aún” el teatro no es como la leche y el pan, el insertar socialmente tu trabajo es una utopía, ya que comienzas a ser un trabajador con una dinámica social que no encaja dentro de ningún orden laboral. En definitiva, eres un trabajador y no lo eres, eres un esclavo y no lo eres, eres dependiente y no lo eres. Y si no somos no existimos. Hemos sido convertidos y reducidos en una fuerza laboral y social no-peligrosa.

.....

El Sistema impone las leyes, las reglas de juego. El hambre comienza a llamar a la puerta de los honestos, de los que aún creen que crear es un trabajo arduo y duro, una relación profunda de los hombres, expresada en viscerales imágenes, y no un toque de lucidez en las relaciones públicas. El Estado mediatiza tu trabajo, compra tu fuerza y la ubica en lugares específicos donde el hecho teatral-cultural queda alejado de la Vida, donde digas lo que digas, grites lo que grites, todo queda reducido, banalizado, domesticado. Y tú comienzas a domesticarte, a domarte a ti mismo de hechos vivos. El Estado compra lo muerto porque teme a lo vivo. Y el funcionario de turno, educado en la muerte, cierra la puerta de lo vivo en términos administrativos.

.....

Frente a este panorama ¿cuál es el contenido y la forma de existencia de un teatrante? *EXISTIR* es nuestro *SENTIDO*. Como esas grandes reservas indígenas -brutalmente despojadas de su razón de ser, de su derecho a “existir” viviendo de acuerdo a sus propias leyes-, los teatrantes no debemos dejar de existir. Pero debemos ser lúcidos y reconocer al enemigo, precisamente para eso: para *EXISTIR* Y el enemigo es todo aquel que intente quitarte tu fuerza de trabajo, tu autonomía ideológica y estética, tu actitud crítica, tu coherencia, ACTUANDO DISFRAZADO de siglas progresistas, de subvenciones que domestican, de grandes proyectos que encierran la nada. El enemigo te “alquila”, te acerca al pueblo institucionalmente para alejarte vitalmente, nos da de “comer” para que no nos “alimentemos” y transforma nuestras necesidades en necesidades.

Dentro de ésta realidad, la lógica, la responsabilidad, el no estafar con tu trabajo, son los primeros síntomas de que uno no funciona bien, y el funcionario de turno -siempre tan feliz y tan tranquilo- te lo hace notar. A esta altura uno se pregunta ¿por qué no dejar en paz al funcionario (ministros, concejales de cultura, empleados, etc.) y ponerse a trabajar? ¿Por qué exigir al funcionario -único representante de carne y hueso del Estado- que reconozca nuestra existencia? ¿No es esto utópico e imposible? Así es. Porque el funcionario “*funciona*” precisamente para eso: para negar nuestra existencia.

.....

Para no perder más tiempo en enigmas “*casi*” indescifrables, vuelvo a la vieja sala de trabajo a encontrar el gesto perdido en tanto follón filosófico, pero mi mirada obsesionada busca una explicación palpable a ésta pregunta que viene desde lejos y cuyo efecto es tan cercano...

¿Qué es la *CULTURA* para el *ESTADO*? ¿Por qué y para qué existen edificios-ministerios, ministros, concejales, empleados, subsecretarios, secretarios, etc., etc., etc.? ¿Qué relación tiene todo esto con la *CULTURA*, con la *VIDA*, con el *HOMBRE*...? Volvemos al trabajo esperando ingenuamente encontrar la respuesta.

Tal vez algún día lejano... el Teatro conviva sin tanta suntuosidad en los barrios, las escuelas, en los pueblos, en el Hombre y entonces quizás seremos “*peligrosos*”, porque estaremos cerca de *DESTRUIR* lo que es la *CULTURA* para el *ESTADO*.

.....

Como punto final y síntesis, el autor de estas reflexiones es un latinoamericano “*injertado*” en Europa, que comprueba una vez más que el *CAPITALISMO*, perfectamente insertado en ambos continentes, destruye con la misma precisión y certeza, el ansia de muchos hombres y mujeres de fusionar *CULTURA-PUEBLO* como un hecho cotidiano y sólido, alejado de la élite de contextos suntuosos y parafernalias teatrales; para ganar otros espacios trascendentes, menos rentables “*políticamente*”, pero de una riqueza sin artificios.

En mi continente nos domestican con palos, torturas, desapariciones y un largo etcétera, en éste con parlamentos, discursos vacíos y palabras, palabras y palabras, pero... ¡oh, casualidad y causalidad!, el efecto es el mismo: que el individuo no se descubra creador, porque este descubrimiento conduce a la destrucción... *SÍ*... a la destrucción de lo creado, aceptado y establecido por el Estado. Y es este Estado con todos sus poderes y todas sus instituciones mediáticas el enemigo acérrimo del *HOMBRE CREADOR*.

*(Este artículo, “Utópicas reflexiones de un teatrante”, está escrito en Valencia, en enero de 1984. Cualquier parecido con la realidad de hoy, julio de 2003 -casi veinte años después- es PURA COINCIDENCIA.)*

# **Carta abierta a un teatrante desconocido**

por

**Juan Mandli**

Estimado amigo/colega:

Hace tiempo que pienso en escribirte y pedirte que nos hablemos de nuestro amado trabajo. Sé que estás en cualquier punto del continente haciendo equilibrio entre una frustración y una ilusión al mismo tiempo, tal vez estés repasando un texto y emocionándote en un tren sin que se den cuenta los demás pasajeros, o quizás estés sentado en un parque tratando de entender el silencio de la noche que te pide el texto que trabajas en estos momentos o a lo mejor... observando obsesionadamente en un zoológico como se “comporta” la pantera, ya que el personaje que estas trabajando tiene mucho de ella.

Me gustaría iniciar un dialogo contigo donde nos “prohibamos terminalmente” que palabras tales como Subvención, I.V.A., Ley del Teatro, Seguridad Social, Mercado, etc, etc, etc, invadan nuestro territorio epistolar. No, no soy ingenuo ni utópico... todo lo “contrario”, se que son necesarias y útiles, pero estoy cansado de que ellas ocupen buena parte de mis días y buena parte de mis charlas con mis queridos colegas.

Mis neuronas y mis pensamientos necesitan ponerse en marcha. Decía Jerzy Grotowski: “Cuando algo tiembla bajo tus pies, cuando ya no creas en tus propias experiencias... retorna a las fuentes... al origen... a tu primer día de teatro”. Comenzamos por aquí, mi primer día de teatro: un teatro de aficionados en mi Argentina natal donde desde mi corta edad y altura, miraba a “un señor mayor” que representaba el papel de un campesino estafado llorando porque injustamente le habían usurpado sus tierras. Yo hacia el hijo del campesino y no olvido nunca aquellas lágrimas que yo miraba asombrado, ya no sé si desde “el personaje” o en “primera personita”. Aquellas lágrimas me salpicaban de magia, fuerza, misterio y muchas cosas más que luego intentaría e intento entender todos los días a través de mi vida profesional.

Al poco tiempo y en el mismo teatro, yo observaba, ahora como pequeño espectador, que aquel “mismo señor” se había transformado en un personaje pícaro, socarrón y con una gran capacidad de confabulación para escapar de los enredos que él mismo había creado. Yo reía a carcajadas y observaba como otros “señores mayores” (espectadores) reían hasta las lágrimas, lágrimas que me gustaban y asombraban. Al mismo tiempo que descubría mis primeros pasos por la vida... los estaba descubriendo en el teatro. Las lagrimas de placer y dolor, de éxtasis y rabia, de pasión y locura... la vida misma, aquel “señor mayor”, sin yo saberlo, fue mi primer maestro. No se que fue de él, siempre lo recuerdo, él me introdujo en “mi primer día de teatro”, su huella quedó en mi.

Muchos años más tarde llegó la “profesión” a mi vida, conocí a otros maestros que me enseñaron a no mentir dentro de la mentira, a pensar el teatro en una dimensión social no solamente reducida a “la carrera del actor”, a descubrir la técnica sin encerrarme en ningún método o dogma y a comprender que cuesta mucho trabajo y sudor crear un solo segundo de magia y emoción verdadera.

Por eso estimado amigo es necesario retornar a las fuentes, no en forma ingenua o diletante... sino para no perder la pasión de estar encerrados horas y horas en una sala buscando un mínimo gesto, una sutileza, destruyendo una evidencia. Espero no estar aburriéndote, amigo, con tanto follón filosófico. ¿Continúo?

Mira... cuando el despacho del funcionario, los pasillos del subsecretario y el teléfono del ministro pasan a ser espacios físicos y “mentales” más importantes que la sala de trabajo... ojo... alerta... algo no funciona.

Perdona el caos en mis líneas, supongo que en el fondo nos estamos entendiendo. Creo que compartirás conmigo que el éxito y el fracaso son la parte mas superficial de nuestra profesión, pero el sistema hace que se conviertan en la esencia, pero tú y yo sabemos por experiencias íntimas y dolores propios que la esencia no entiende de éxitos y fracasos.

Te dejo, me marcho a ensayar, estoy feliz de haber iniciado este pequeño dialogo contigo... espero que algún día me respondas... ah, se me olvidaba... soy un defensor a muerte de la libertad de expresión, por eso no puedo “prohibirte terminantemente” que me hables de... ¿tú me entiendes, verdad?, aunque sí te lo sugiero amablemente... sólo quiero que filosofemos un poco sin pensar que “estamos perdiendo el tiempo”, que hagamos danzar la fantasía de nuestra dura y hermosa profesión, y finalmente que rescatemos al “niño teatral” perdido en tanto laberinto burocrático...

Tuyo, un beso y un fuerte abrazo...

*(Esta carta fue publicada por la revista “PRÒLEG”, órgano de difusión de la Federación de Teatro Amateur, en el año 1996.)*

**...y hablaron de teatro...**

por

Ramón Moreno y Juan Mandli

*Ramón Moreno y Juan Mandli se encontraron tiempo después y hablaron de teatro, una pasión que, a fuerza de ser tan grande, a veces, te rompe el corazón.*

**RAMÓN MORENO. ¿Hay que estar loco para hacer teatro?**

**JUAN MANDLI.** Si uno se distancia y lo analiza objetivamente es como que hay que estar loco, ¿verdad? Permanentemente te estás cuestionando como ser humano, estás cuestionando al ser humano, estás cuestionando la sociedad y te estás cuestionando tú dentro de la sociedad. Entonces, es una especie de bendita locura ¿no? Yo creo que tiene sus recompensas. Según como hayas encaminado tu carrera puedes lograr una especie de coherencia... El teatro me ha dado muchísimo: en el ámbito profesional y a nivel humano. Es una locura de la que no me quiero salir. La visión más concreta la tiene la gente de fuera, que aparte de creer que estás loco, es que no te entienden. No entienden estos domingos que no existen para nosotros, esta relación distinta con la familia, trabajar sin cobrar o cobrando poco... La gente tiene una relación más objetiva con su profesión, con su familia... Para mí ésta es una actividad pasional. Hay un momento que te distancias y piensas, “sí, hay que estar loco”, pero es un instante y no te da tiempo ni a desarrollar ese pensamiento y ya estás de nuevo dentro de la dinámica de la profesión. De pronto, después de un fracaso dices, “nunca mas haré esto, nunca mas haré esto, nunca mas haré esto” y, por ahí, a los tres días empiezan a surgir ideas de hacer cosas de nuevo y, sin darte cuenta, puedes estar caminando por los mismos caminos... Se aprende, pero hay un punto de sueño todavía, que hace que vuelvas a darte de narices con la realidad.

**R.M. ¿Por qué nos da constantemente por reflexionar sobre nuestro trabajo? ¿Dudamos de nuestra utilidad?**

**J.M.** Hay algo dentro de esta locura que nos empujó a hacer teatro. Creíamos que íbamos a cambiar el mundo. Es como llevar siempre un niño dentro. No te resignas a que tu trabajo no sea trascendente. Este no es un trabajo de oficina donde terminas a las tres y te vas para tu casa. Hay un anhelo de trascendencia, de que lo que hagas sea importante, que tenga repercusión. Que vayas a dar una clase y esa clase sea ese día muy importante y si no se da (y muchas veces no se da ni en los espectáculos ni en las clases), uno reflexiona, uno se cuestiona, uno revisa. Yo no me imagino entrando a dar una clase y saliendo igual que la di. Como si pasara la mañana cerrando sobres o poniendo sellos. A veces, sales muy agotado, porque ha pasado mucho o sales decepcionado, porque ha pasado poco. Y entonces eso nos conduce a la reflexión. Soñamos que el teatro pueda tener

una importancia social y, por eso, estamos siempre cuestionándonos cosas que en otros trabajos no se cuestionan.

**R.M. ¿Por qué te has interesado por la pedagogía teatral?**

**J.M.** Yo empecé con un grupo en Argentina trabajando a la vez pedagogía y teatro. Pero, hacíamos pedagogía de autodidactas... Para mí, fue como inherente, como algo que no está separado, que va implícito. Éramos totalmente autodidactas, nos encerrábamos en una sala, empezábamos a trabajar y nos decíamos permanentemente: “¿por qué hacemos esto? ¿Para qué lo hacemos?” Para mí es algo que va con la carrera del actor o la del director. Aún dirigiendo, es difícil dejar de hacer pedagogía. Aunque tú digas: “la dirección es una cosa, la pedagogía es otra”, hay algo que se escapa. Que lo trasciende...

**R.M. Decía John Strasberg, que él solo ayuda a quien quiere aprender, y que no enseña, que son sus alumnos los que aprenden de él. Es verdad, ¿no? Creo, además que la pasión de enseñar nace del deseo de aprender. Y sientes la necesidad de enseñar porque has sentido la de aprender. Es como si no pudieras dejar de investigar, de reciclar, de recuperar cosas. Y la mejor manera de andar ese camino, es la pedagogía.**

**J.M.** Cada vez estoy más convencido que, como pedagogo, sólo das materiales. Por eso abogo por el auto didactismo. No hay actor sin el hecho autodidacta. Lo que yo digo, con el peso de 30 años de experiencia, llega sólo a su mente y, luego, ese actor tiene que transferirlo a su cuerpo, a sus acciones, a su trabajo. ¿Qué es un actor en el 2004? Yo le digo que sea autodidacta, que lea teatro, que investigue, que asocie la antropología con lo que está haciendo, que asocie el cine con lo que está haciendo, que busque materiales nuevos... Y hay un momento en que empieza a ser autodidacta. Lo noto. Es entonces cuando empieza a darme cosas. No son sólo palabras, es su trabajo, su búsqueda. Ésa es la diferencia entre un actor y otro, entre el que se ha metido en un camino y el que está ahí, con muchos caminos enfrente, pero sin decidirse a tomar ninguno. Su cabeza recibe conocimientos, pero no elige, no sabe como bajar esos conocimientos a su realidad, a su trabajo.

**R.M. Los directores nos quejamos del poco nivel cultural que tienen los alumnos. Cuando hablamos de nivel cultural, no estamos hablando sólo de conocimientos literarios, también hablamos de conocimientos vitales: saber lo que ocurre a su alrededor, ser conscientes de lo que les rodea. Es una paradoja que la formación cultural de la gente que nos**

**dedicamos al teatro, sea realmente muy baja para un medio que es básicamente cultural.**

**J.M.** Sí, estoy totalmente de acuerdo. No puedo entender que el actor no se forme en todo lo que tiene que ver con el comportamiento humano, la psicología, la sociología, la antropología, el psicoanálisis,... Si un estudiante de teatro, que luego se va a desarrollar como actor, no tiene esta formación, cuando encare un personaje, partirá de una linealidad horrorosa, no podrá entender las contradicciones del ser humano. No podrá entender por qué un señor que sale a la mañana con portafolios, camisa y corbata, a las 48 horas se cargó a la mujer y a los dos hijos. En esto sí siento que hay un divorcio, como si no fuera con la profesión. Esto te lo da el estudiar, el investigar, el leer, el observar... el observar y anotar, el observar y ver el otro lado de la luna. No entiendo que un actor no se deje las entrañas en saber cómo es el comportamiento humano. De un libro de Freud yo aprovecho el veinte por ciento, porque la terminología no la entiendo, pero me da materiales para el trabajo del actor y, luego, tú haces una interpretación de esos materiales y dices: “hostia, si en teatro yo pudiera hacer esto...” Por ejemplo, relata la cena de una pareja con un amigo en un restaurante. Al terminar de cenar se van a la casa del matrimonio y, en el momento de despedirse, la mujer le dice adiós al marido... Freud a esto le llamaba un acto fallido. Es una síntesis del deseo profundo de un personaje. Y con ese mínimo detalle, tú muestras lo que un escritor necesita seis folios para describirlo.

**R.M.** Quizás el estudiante de arte dramático lo quiere tener ya resuelto con estudiar la carrera. Preguntaba un alumno si los directores de teatro “esperábamos” a las generaciones que salían de las escuelas, y yo le contestaba que no es cuestión de esperar, que es cuestión de “encontrarse”. Y para encontrarte con una persona, tienes que ir a su encuentro. ¿Como quieres que un director cuente contigo, si cuando ese director organiza un cursillo tú no asistes? Si no vas a ver sus funciones, si no lees lo que escribe...

**J.M.** A mí me asombra que, a veces, ni siquiera van a ver a sus compañeros. Me llevé una sorpresa un año que impartí primer curso en una escuela de teatro. Había hecho el montaje final del curso de tercero y, de diecisiete alumnos, sólo dos habían ido a verlo. Tú les dices, ¿no os interesa ver como resuelve el final de carrera el centro donde estudiáis? ¿Qué cosa más importante tenéis que hacer esa noche?

**R.M.** Ya sabes, Juan, que hay actores a los que ni siquiera les gusta ensayar, lo único que desean es estrenar. Estrenar es el único acto en el

**que creen, todo lo demás les sobra... ¿Y tú?: ¿te consideras un investigador teatral dentro del aula o un formador de actores?**

**J.M.** Me considero un investigador, la expresión “formador de actores” no me suena bien. Prefiero dejarles el campo libre. Yo les doy mi material, mi experiencia, mis pautas. Pero si formar un actor significa estar encima de él, influenciarle, entonces doy un paso atrás. Que se forme, yo me formé solo. Y, aunque reconozco que tuve dos maestros muy importantes en mi trayectoria, no me gusta esa expresión.

**R.M.** Hay un tipo de alumno que necesita vivir bajo el ala o el auspicio de un tutor, de un profesor, de un pedagogo. Tampoco yo me identifico con esta imagen. Cuando imparto una clase tengo el sentimiento de que no estoy enseñando, si no que estoy jugando con una serie de materiales que el alumno debe recibir, reciclar o absorber en función del momento que está viviendo.

**J.M.** Me gusta una cosa que dice Alejandro Jornet en *Los Gatos Confusos* (el libro del año pasado), cuando habla de la gente que trabajó con él. Gente distinta que han tomado caminos distintos. Mira, tengo un ex-alumno muy bueno que está haciendo su carrera, él siempre dice que yo he sido su maestro y me ha ofrecido varias veces dirigir sus obras, pero yo me siento tan lejos de él que no las podría dirigir... Y ése es el mejor piropro que he tenido como pedagogo. Voy a ver sus trabajos, me encantan y me siento tan lejos..., y él sigue diciendo: “Juan ha sido mi maestro”. Y eso me parece fantástico, porque ha cogido su camino. No me gustan los actores que tienen una marca, que salen de una escuela y dices: éste es de la escuela A, éste es de la escuela B... Y luego, es curioso, esos mismos actores reniegan muchas veces de sus maestros. Por eso, cada vez creo más en un actor que desarrolle a fondo su personalidad, que investigue, que sea autodidacta y, sobre todo, que sea un *todoterreno*, es decir que no pertenezca a ninguna escuela, a ningún método, que sepa trabajar en cualquier circunstancia, que lleve el timón, que no esté dependiendo del maestro. Yo creo que cuanto más se mata al “padre” o se mata al “maestro”, mucho mejor para todos.

**R.M.** En este sentido, ¿has evolucionado o siempre has mantenido este concepto?

**J.M.** No, he evolucionado. Yo tuve etapas muy rígidas, muy de “yo soy el camino, la verdad y la vida... si no se trabaja de esta manera no se llega a ningún resultado”. Cuando llegué a España había trabajado toda mi vida en grupo. De pronto, en La Marquesa Rosalinda, trabajé con gente muy

diversa. Esto me abrió mucho la cabeza, la primera frase que me dije fue “hostia, se puede ser profesional de muchas maneras”. Yo tenía una manera de ser profesional que partía de un camino muy rígido. De pronto, empecé a ver gente que trabajaba de puta madre, que era profesional y que no hacían las mismas cosas que yo y me dije: “¡abajo el edificio!” Antes mis clases eran muy rígidas, de una disciplina muy impuesta, ahora estoy sorprendido porque empiezo creando una autodisciplina. Hay chistes, nos divertimos, pero sin perder el ritmo de trabajo. He evolucionado y estoy disfrutando más.

**R.M. Juan, en el trabajo diario, ¿prevalece el objetivo teatral de la sesión o puede imponerse el acontecimiento político, social o personal del momento? ¿Eres riguroso en la sesión que habías imaginado o lo que ocurre a tu alrededor puede entrar en el aula? Y si entra, ¿cómo lo hace?**

**J.M.** Una sesión nunca es como la imaginas, nunca termina como la imaginabas. Pero, no. No entran los problemas sociales y tampoco entran los problemas personales. Este es otro aspecto importante. Mi primer maestro de teatro me dijo un día “mire, Juan, el teatro no es un hospital”, fue una frase muy dura... En mis clases no entran los problemas personales, es decir, yo doy una técnica teatral, se crea una dinámica teatral y, a no ser algo que sea un problema muy grave, creo una dinámica del trabajo que hace que la gente no traiga allí sus problemas. Creo que hay que mantener la objetividad en el trabajo teatral y evitar que se mezclen las cosas. Yo imparto una técnica teatral y tomo en cuenta al ser humano a partir de esa relación. De hecho, no tengo amigos-alumnos, no voy a tomar copas con ellos, aunque tampoco critico al que lo hace. Ellos no saben de mi vida privada, ni yo sé de la suya, hay una relación estrictamente teatral.

**R.M. ¿Desde dónde trabajas?: ¿psicologismo interpretativo, creación de imágenes interiores...? ¿Podrías definir tu metodología?**

**J.M.** Mi propuesta es trabajar de fuera hacia dentro, es decir, trabajo desde el músculo a la emoción, desde la estructura a la emoción. La palabra es el final de un proceso, algo que surge. Hay un proceso muscular que conduce a la emoción y la emoción conduce a la palabra. Yo no parto del texto, porque para mí el texto hasta que no está dicho con el músculo, es una información literaria. He estudiado mucho la reacción del ser humano en la realidad y en cómo podemos lograr esa misma organicidad, esa misma verdad y espontaneidad en una situación de ficción. Parto desde afuera, el actor tensiona un músculo, a partir de esa tensión hay una memoria emotiva que conduce a la emoción, luego hay un texto, una situación, acciones...

**R.M.** Hay escuelas que trabajan la actuación ampliada en el espacio para desde aquí llegar a la actuación íntima, del gesto grande al gesto pequeño, de lo externo a lo interno... Pero no es lo habitual. Lo habitual, en las escuelas oficiales, es que se les pida a los actores que actúen desde dentro, que actúen en pequeño... Sin embargo, luego, en los teatros, les exigimos que agranden su interpretación, porque no traspasan, porque no llegan, porque no se ve aquello que están “sintiendo”. Entonces se vuelven absolutamente externos, con lo cual todo lo que han aprendido de organicidad lo pierden a la hora de ponerlo en práctica en el escenario. ¿Es aquí donde entra la técnica?

**J.M.** Sí, sí, por supuesto. Creo que es un problema que hemos arrastrado todos. Recuerdo haber sufrido mucho en los primeros tiempos cuando estaba haciendo una escena íntima con una compañera o un compañero y, de pronto, te decían "no se escucha" y es como si te hubieran dado una puñalada. Yo creo en el concepto de organicidad, pero también creo en el concepto de teatralidad. Que un actor sea orgánico y no saque la voz, no lo entiendo. Lo de ampliar el gesto tampoco lo entiendo, porque no se como se puede ampliar el gesto en teatros como el de Sagunto, ¿abres más los brazos para que te vean? No lo entiendo. Creo que un actor desde el primer ejercicio tiene que sacar la voz. La voz es una cosa bastante traumática... empiezas a trabajar el cuerpo y todo va de puta madre, empieza a trabajar imágenes y de puta madre, pero de pronto vamos a trabajar algún ejercicio de voz y es traumático. Pues yo directamente lo provocho, provocho trabajos que parten de la respiración, del sonido y de la palabra como proceso lógico. Creo que hay que disfrutar con la teatralidad, en lugar de ser una cosa que se vuelve en contra. Pero, claro, si tú coges la partitura y lo haces todo pequeñito, el volumen pequeñito, el gesto pequeñito... y luego pasas a un teatro de seiscientos localidades, lógicamente es traumático. Desde la formación del actor hay que decir: “estás haciendo este ejercicio para seiscientas personas, ¡hazlo!”. Y eso no está en contradicción con la organicidad, es un problema de hábito, de educación.

**R.M.** ¿No es verdad, Juan, que, en el aula, el alumno se esconde? ¿Que se sitúa en el fondo del escenario? ¿Qué se agarra al suelo para trabajar desde él, o desde la pared? ¿Qué se aleja de donde está el profesor? ¿Qué en el fondo está huyendo del público? Hay un salto muy grande del aula al escenario. Y no se corrige...

**J.M.** Esto lo fui aprendiendo con los años. Creo que hay que transformar en positivo la necesidad de exhibirse. Tienes que sentir placer por estar en primer plano. Una cosa que neutraliza el deseo de esconderse es saber

utilizar la técnica. Cuando tengo que salir como Juan Mandli a hablar a un auditorio con cuatrocientas personas es probable que tartamudee, me ponga colorado y se me vaya el discurso. Sin embargo, si salgo a través de un personaje y hablo a través de él, pues lo disfruto muchísimo. No me quema el tiempo, el escenario, las pausas, los silencios. La técnica te ayuda a eso.

**R.M. El alumno está esperando que tú le saques de ese pozo, está deseoso de que le ayudes, de que lo traigas desde ese fondo del aula. Están necesitando que les digas: “si quieres hacer teatro, haz teatro, colócate aquí y cuéntame cosas”.**

**J.M.** Creo que el estudiante se mueve en un territorio muy seguro y le cuesta mucho salir de ese territorio. “Voy por los rincones, trabajo de espaldas...” He visto a gente que no puede girarse y dar la cara. El primer maestro que tuve me decía: “siempre que esté trabajando y tenga un impulso, sígalo, porque seguro que es importante, si usted lo abortó, seguro que es importante”. ¡Nos jodía la clase! Tú estabas ahí trabajando y, de pronto, tenías un impulso, lo abortabas y él decía: “ése es el momento importante, siga ese impulso”. Seguramente estabas rompiendo ese territorio seguro que nos creamos. Es fantástico cuando un alumno consigue algo fuera de ese territorio, se asusta y se emociona. Tuve una experiencia interesante con Eugenio Barba... asistía por las tardes a un curso como director invitado y, por las mañanas, hacíamos training. Empezaba haciendo acrobacia y todo esto... El primer día me sorprendí porque a los cincuenta minutos no daba más de mí. Mis piernas, mis brazos, mi cabeza, no daban más. Me fui y me senté, me sequé con la toalla y empecé a anotar cosas. El segundo día vuelvo a hacer lo mismo, voy me siento y cuando miro el reloj habían pasado cincuenta minutos. No le di importancia, pensé: “qué casualidad: ayer corté a los cincuenta minutos”. Al tercer día, de nuevo miro el reloj y ¡cincuenta minutos! Dije: “no, aca pasa algo”. Al cuarto día, en el momento que no podía más, empecé a saltar. Pegaba saltos y me caía, pegaba saltos y me caía... Y empecé a trabajar más. Una hora, una hora y cuarto, una hora y veinte, una hora y media. Para mí fue muy importante. El “no doy más” no existe. Existe, claro, pero en la mente. Esto es salir del territorio. Yo tenía un relojito en la cabeza que cada cincuenta minutos decía: “ya no das más, siéntate a anotar”. Era una orden que se pasaba al cuerpo. Y eso sucede en todos los planos: en el plano emotivo, en el plano muscular, en el plano imaginativo. Nos encerramos en esos cincuenta minutos y, si no salimos de ahí, siempre trabajamos con eso.

**R.M. Antes has hablado del cuerpo y de la voz. Nosotros nos dedicamos a la “Interpretación” y tendemos, contrariamente al**

**mestizaje en que vivimos, a delimitar las parcelas de cada uno. El profesor de interpretación se dedica exclusivamente al trabajo interpretativo. Y sin embargo la carencia de preparación corporal y vocal limita las actitudes interpretativas del alumno. ¿Qué responsabilidad tenemos sobre el cuerpo y la voz del actor? ¿Qué responsabilidad nos atañe en su preparación corporal y en su preparación vocal? ¿Deberíamos influir?**

**J.M.** Creo que no le hemos dado al cuerpo y a la voz la importancia que tienen en el trabajo de interpretación. Creo que las escuelas se lo dan, pero de un modo fragmentado: uno da cuerpo por aquí, otro da voz por allá. Pero no converge en el trabajo dramático. Es una asignatura pendiente. Además, los actores no tenemos conciencia de la importancia interpretativa del cuerpo y la voz. No nos cuidamos, no le damos importancia. Yo estoy más obsesionado con el tema de la expresión corporal. Cómo coger el camino exacto que te conduzca al trabajo dramático. He visto cuerpos preparados con un determinado tipo de plástica, de virtuosismo físico, pero incapaces de pasar eso al trabajo dramático. Porque no saben trabajar una pausa, una tensión. Entonces el cuerpo es movimiento en lugar de ser acción y con la voz pasa lo mismo. Tengo la sensación de que escuchas literatura y no una voz que te atraiga dramáticamente, con un conflicto, con una acción. ¿Qué es el trabajo corporal? Para mí, un señor de ciento treinta kilos puede tener una expresión corporal extraordinaria si puede concretar en su cuerpo todos los impulsos dramáticos. Que me hable con la misma potencia con la palabra y con el cuerpo.

**R.M. O sea: cuerpo y voz en un altísimo porcentaje son la técnica interpretativa. Y, claro, si aíslas la clase de interpretación, la técnica falla. Todo debe confluir en el hecho dramático, ¿no?**

**J.M.** Te respondo con una anécdota. Me sucedió en Madrid. Fui a tomar un curso y todos eran alumnos de interpretación de diversos profesores. Se sorprendían de que yo hiciera inherente a la interpretación trabajos de cuerpo y de voz, de tensión y de relajación. Todos tomaban clases de voz, de ritmo, de lo que sea... pero fuera del trabajo de interpretación. El profesor sólo les daba interpretación y ellos se buscaban la vida como podían haciendo cursos de fin de semana. Sus profesores sólo consideraban importante el trabajo de interpretación.

**R.M.** Siempre me ha parecido que sin tener una sólida preparación corporal y vocal, sin absorber profundamente estas dos disciplinas, no puedes enseñar una técnica. Podríamos coger muchísimas más disciplinas y meterlas en el mismo paquete, pero básicamente el cuerpo

**y la voz. Para hablar de impulsos, de procesos, de emociones, de signos, si no trabajas desde la técnica corporal y vocal, estás hablando sobre un vacío. A veces, sobre todo en la enseñanza pública, si la técnica no la defines corporal y vocalmente te ves limitado para enseñar una técnica interpretativa. ¿Y qué es la técnica? ¿En que consiste la técnica? Me preocupa la respuesta. Porque la respuesta no debe ser una explicación. La técnica debe ser algo que posees: conocimientos físicos y vocales que están en ti, que eres capaz de ejercer, que andan por tu interior y que no necesitas pensarlos.**

**J.M.** Completamente de acuerdo. Lo primero que digo en los talleres es que todo lo que vamos a hacer aquí: un salto, un giro, un ejercicio de coordinación... todo tiene que ver con el actor en situación de representación. Por lo tanto, la precisión en el trabajo dramático empieza en la precisión de un salto. En la concentración, en cómo terminó el salto. Yo veo que la técnica es crear un hábito, un hábito que empieza como el niño que aprende a caminar, a gatear, a tomar el biberón. Hay que crear el hábito desde ahí. Cuando están haciendo saltos estoy viendo a Hamlet y a Ofelia, no estoy viendo que están pegando saltos, esto no es un gimnasio... Empezamos a trabajar planteando un encuentro muy primitivo, muy salvaje, pero luego esto tendrá una estructura dramática, tendrá un texto, tendrá una situación. Y el actor no tiene que perder ese contacto que yo busco, esa relación con el salto. Los actores tienen que entender por qué lo hacen. Entender que la voz también puede ser una acción, que la palabra puede tener la potencia de una acción. Y es muy difícil, porque el concepto está dividido. A veces me preguntan al empezar el entrenamiento: “¿y cuando vamos a hacer teatro?” Yo les digo: “estás haciendo teatro, este ejercicio es como si fueras Hamlet”. Y por ahí les estoy hablando de algo que es totalmente físico, les estoy hablando de los centros de atención. Y te vuelven a decir: “¿pero cuando vamos a hacer teatro?”. Yo creo que hay que defender a muerte la idea de que todo lo que pasa en una clase tiene que ver con un actor en situación de representación. Es decir: el sacar la voz, el trabajar el contacto, el saber qué es lo anecdótico y qué es lo profundo en una relación,... son conceptos esenciales de la técnica de actuación.

**R.M.** Incluso la conciencia de su ropa de trabajo, la relación con sus elementos, su puntualidad, su asistencia... como tú decías, sus hábitos. Son cosas necesarias para lo que luego va a desarrollar en un escenario. Algo que forma parte, no de una disciplina mística, si no de una disciplina racional. La función empieza a las ocho, la clase empieza a las seis. Es decir, con la misma puntualidad con la que asistirás a la

**representación de mañana, tienes que asistir a la clase de hoy. Son hábitos paralelos.**

**J.M.** Te cuento una anécdota: Una muestra en una escuela de teatro: Ensayo general. Hay una escena que ocurre en un banco, un banco con tres asientos. Estamos haciendo un pase sin cortes y me doy cuenta que los actores no tiene el banco. Dejo que siga y veo que se empiezan a hacer señas entre ellos. Espero a que llegue la escena y me pregunto, ¿cómo el actor cuando ha preparado la escena se puede haber olvidado el banco? ¡El banco!, la escena era el banco y dos actores... ¡Y se han olvidado el banco! ¿En qué estaban pensando? Tienen media horita para preparar todos los elementos y el actor se olvidó el banco.

**R.M.** **No comprendo las clases de interpretación sin conexión. En la EMT de Silla vamos sumergiendo, progresivamente, al alumno en el teatro a partir del cuerpo, a partir de la voz... Llegamos a la construcción de personajes, a la interpretación, a la esencia del teatro de una manera casi inconsciente. Desde la consciencia física a la teatralidad. Es un proceso sencillo, pero completo, que te permite ir asentando los conocimientos desde la base, tratando las materias a la vez, sin renunciar a tocar ninguna disciplina.**

**J.M.** Me dijo una vez Barba, hablando de pedagogía: “En las escuelas de teatro hay algo muy perverso. Lo primero es que el profesor no elige al alumno y el alumno no ha elegido al profesor: es una convivencia obligada. Lo segundo, que las escuelas pueden hacer tres, cuatro o cinco años, pero no hay ningún profesor que los marque a fondo, para que luego ellos, desde ahí, puedan vivir su propia experiencia, inclusive negarlo todo...” Picotean de muchas cosas. En las escuelas, cada uno damos nuestra clase individual y ahí queda. Me llama la atención la gente que ya ha salido de la escuela y a quienes dices: “vamos ha hacer un calentamiento. En diez minutos tienes que estar óptimo para trabajar”. Y, de pronto, es una especie de “hago ejercicios”, mi cabeza va por un lado, mi cuerpo por otro y mi concentración por otro. El calentamiento no se utiliza para una predisposición psicofísica y emocional, para encarar una jornada o un ensayo. El calentamiento se hace un poco como “vamos a estirar un poco los músculos”. Hablan mientras están calentando... ¿Para qué sirve un calentamiento? Me acuerdo de una vez que unos brasileros en Argentina nos dieron una lección. Nosotros estábamos muy influenciados por Grotowski, hacíamos el ejercicio del gato y todo eso... Hicimos un intercambio de trabajo con la gente de Augusto Boal, del teatro Arena de Brasil. Los brasileros coordinaban la sesión, nos miran a nosotros haciendo el gato y nos dicen: “Parad un poquito, ¿qué estáis haciendo?”. “Pues

estamos haciendo los famosos siete pasos del gato de Grotowski”. Y nos dicen: “¿cuál es el problema más fuerte que tenéis ahora para empezar a trabajar?”. “Pues, bueno, que tenemos que concentrarnos”. “No, no, ¿cuál es el problema más fuerte?”, “Pues que tenemos frío”. “¿Pues calentaros, coño, saltar, hacer ejercicio, jugar al fútbol, bailar la samba! Si estáis cagaos de frío es porque estáis en el suelo, arrodillados, haciendo el gato”. Y se pusieron a tocar el bongo... Tenemos que tener las herramientas para decir: “si hoy llego a la sala de una manera, pues caliente de esta manera y si llego de otra manera, caliente de otra manera. No que me pongo a hacer estereotipadamente los mismos ejercicios como si no pasara nada, como si diera lo mismo venir de un cementerio o de una fiesta. Algo pasa. Para mí, el concepto de calentar es que en diez, quince minutos, me tengo que preparar integralmente para el trabajo, ensayo, clase, función o lo que sea. Si esto tan elemental no funciona...

**R.M. ¿Y cuando se ha roto con esto? Me reconozco formado en el Tercer Teatro, heredero de las corrientes grotowskianas... el training, la preparación psicofísica, la preparación vocal, la preparación previa al trabajo que vas a desarrollar después, etcétera. ¿Cómo una disciplina de trabajo tan férreamente asentada dentro de nosotros y que consideramos súper útil, la hemos podido abandonar? ¿Por qué se ha producido esta ruptura? ¿Por qué se abandona algo tan sencillo como calentar la voz, calentar el cuerpo, prepararse emocionalmente para hacer una escena?**

**J.M.** Yo me pregunto más, Ramón: ¿Por qué en los montajes, si hay ejercicios que son tremendamente útiles para construir un personaje, para trabajar una relación, ejercicios parateatrales que tienen que ver con el texto, no los hacemos? Pues, los hemos abandonado totalmente, parece que sea una cosa como si estuviese descolgada de la realidad. Hoy coges el texto, pegas una lectura y ya está.

**R.M. Es como si haciendo esto pecaras de ingenuidad, cuando es al contrario, lo que estás haciendo es profundizar.**

**J.M.** Claro, si el teatro se nos está haciendo aburrido y rutinario es por esto: porque no hay creación. Que, luego, el espectáculo sea un éxito o un fracaso, no importa. Pero, en el proceso, hay dos cosas que son importantes: Una, los sistemas de producción que te imponen un mes y medio de ensayos cuando tú necesitas más tiempo para entender, sedimentar, pasar... Hay una frase que me sorprende mucho y que decimos todos en la función número veinte: “ahora siento que fluye”. Claro, son los veinte ensayos que nos faltaban. Acabamos de ensayar delante del público.

Y dos, una cosa que decía Esteve Grasset: “interesa más una oportunidad que un proceso”. Creo que esto se debe mamar en las escuelas desde el primer año. Por ejemplo, el tema de los castings en el primer curso. Para el alumno, tienen tanto valor como su formación pedagógica. Hay una cosa que me sorprende de los estudiantes que no tienen oportunidades profesionales: que son muy críticos, muy radicales y, a la primera oportunidad profesional, tiran la toalla asquerosamente y pasan a hacer algo totalmente opuesto a lo que defendían. Esta persona está haciendo algo que él, dos meses atrás, viéndolo, decía: “¡qué mierda es esto!”. Y ahora está él de protagonista de esa mierda. Pero la coge, no dice que no, la coge. Se ha perdido el norte y se ha perdido la posibilidad de crear.

**R.M. Incluso el interés por documentarse.**

**J.M.** Sí, al pan, pan, y al vino, vino. El teatro se nos ha quedado en esto, se nos está quedando en esto.

**R.M. Y así estamos de aburridos.**

**J.M.** Exacto. Estamos viendo y haciendo un teatro rutinario, plano, sin un sello personal. Es como si todo fuera el mismo teatro con distintos textos, con distintos vestuarios... Y tú, para no morirte, intentas hacer dentro de ti una especie de auto revolución. Los ensayos que son una de las cosas más hermosas del teatro, se han convertido en una especie de carrera hacia el estreno. Y es una pena: lo primero que sale, se queda. Se queda porque no hay tiempo para seguir buscando. Nos estamos cargando el teatro con todo este sistema de producción. Nos estamos cargando el ABC del teatro, que es el juego, la creación... Esto es lo más preocupante de esta época.

**R.M. Decía Lecoq: “identificarse no es suficiente, hay que actuar”. Esto conecta con la teatralidad de la que me hablabas tú antes. Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula. El juego teatral debe de transportar la imagen hasta el espectador. ¿Estamos todavía en la dialéctica de lo externo y lo interno? Y, en este momento de fusiones y de alquimia, ¿no deberíamos tener ya claro el equilibrio? Y si no lo tenemos, ¿por qué no lo hemos conseguido después de una tradición en investigación tan potente durante el siglo XX y con unos referentes tan claros? Por qué todavía estamos preguntándonos: ¿Qué es el teatro? ¿Qué es el actor?**

**J.M.** Como ya te comentaba antes, a veces, como pedagogo hago algunas observaciones un poco crueles. Corto un trabajo y digo: “mira, es que no quiero ver tus problemas personales, quiero ver al personaje, necesito ver al

personaje, no quiero ver cómo te cuesta, no quiero ver lo tímido que eres, que no sabes dónde poner las manos. ¡Quiero ver el personaje!” Tendríamos que potenciar esto, espacio teatral, teatro, teatralidad... Creo que se lograría una higiene más grande. Esto que dice Michael Chejov, “transformarse, transformarse y transformarse... el sueño imposible de todos los actores”. Cada vez creo más en esto.

**R.M. Sin embargo, el nuevo teatro, el teatro que se hace ahora, trabaja la identificación inmediata del actor con su personaje desde un plano natural, casi neutro. El actor actual se transforma muy poco, no se convierte en un personaje diferente a él. Tendemos a acercar el escenario a lo que el actor nos da. ¿Esto nos enriquece o nos empobrece?**

**J.M.** Para mí, teatralmente nos empobrece mucho. Por ejemplo, una persona puede ser profesor de instituto, pero si tiene que hacer un profesor de instituto en el teatro, tiene que ser totalmente distinto. Una de las cosas que yo trabajo es la ruptura de la naturalidad. Rompamos con nuestra naturalidad, que no tiene nada que ver con la naturalidad del personaje. Vamos a irnos muy lejos para luego recuperar la verdadera naturalidad del personaje... Veo personajes sobre el escenario y, cuando luego saludas al actor, piensas: “tiene el mismo cuerpo, la misma voz, la misma energía, no hay diferencia, no existe transformación”. Yo creo que aunque un personaje sea cotidiano, hay un trabajo extraordinario de transformación. Tiene que ver con la construcción. Si tienes que hacer de ama de casa y partes más o menos del estereotipo, el estereotipo se agota. No haces un ama de casa personal, inquietante, que te haga ver, a partir de ese día, a las amas de casa de otra manera. No, haces un ama de casa corriente. Y esto nos está impidiendo disfrutar de la teatralidad.

**R.M. Parece que el espectador no quiere esto. Incluso muchos actores y directores tampoco lo quieren. La palabra “teatral” es peyorativa.**

**J.M.** Claro, es que la teatralidad está asociada con lo externo, con estereotipos. Pero, para mí no tiene nada que ver con esos conceptos. “Teatralidad” es jugar al teatro como si fueras un niño. Luego, con sabiduría, esa teatralidad tendrá organicidad. Parece ser que cuanto más acerquemos el personaje a nosotros mismos más organicidad habrá y yo creo que es todo lo contrario. Asociamos “teatralidad” a algo parecido, en negativo, a la comedia del arte. No es esto. Cuando la teatralidad está vacía tampoco me interesa. En una teatralidad de gesto externo, se confunde el ritmo con la velocidad. Yo hablo de una teatralidad que se identifica más con la transformación. Te contaré una anécdota. Ahora estoy haciendo “A

ras del cielo”, que, como sabes, es un espectáculo de Pavana y Jácara. Pues estoy contento porque hacía mucho tiempo que no me pasaba... y es que siento que el personaje está todavía a cuatro o cinco kilómetros de donde estoy yo... ¡todavía lo estoy buscando! Es una de esas funciones, para mí, muy bonitas porque el personaje tiene una teatralidad y me doy cuenta en cada momento si esa teatralidad es más o menos orgánica. Porque hay, en esa función, una teatralidad que se acerca al sainete, pero es también como si estuviera haciendo un teatro “intimista”, a pesar de que la cosa es más externa. Ya ves: una cosa no está reñida con la otra. Es difícil, pero no está reñido. Te lo digo sinceramente: me gustaría trabajar el sainete. Tener el placer de hacer un personaje que hable así, que gesticule, que haga cosas con las manos. Es aquello de salirse de uno.

**R.M. Es cierto que el trabajo del actor se prepara en privado, pero se sirve en público. El producto que un actor vende es él mismo. ¿Debería preparar un actor su proyección pública? Y, ¿a quién correspondería esta responsabilidad? Quiero decir: partimos de lo íntimo, pero hay que vender el trabajo. Al público, al director, al productor e, incluso, a los medios de comunicación. Hay que tener talento para comunicar, para transmitir. No hablo del trabajo interpretativo, hablo también de la dimensión pública de este oficio. No ayudamos a generar personalidades, gente que enamore al público. Carles Alberola, por ejemplo, cuando va a una mesa redonda y dice las dos primeras palabras, el público ya está riendo. Llega al espectador, sabe contar, sabe decir, brilla. Su trabajo teatral y su proyección personal viajan paralelos. Vivimos en un mundo muy opaco, muy gris, muy triste y es difícil encontrar personalidades potentes. ¿No será que estamos potenciando “lo gris”?**

**J.M.** Lo más potente, en principio, es tu propio trabajo. Es decir, tenemos que meternos muy firmemente en la cabeza que da lo mismo estar en el Teatro Principal de Valencia que en un pueblito. Hay que estar de puta madre siempre. Y pensar que el público viene y paga una entrada.

**R.M.** Pero antes había una tradición de relación con el espectador que iba más allá de la propia representación. El público iba a ver a un actor o una actriz porque establecía un vínculo de placer o de lo que sea, con ellos. Cuando acababa la representación esperaban a los actores para saludarlos o hablar con ellos. Ahora estamos muy lejos de eso. Incluso hay actores que no quieren ir ni a las ruedas de prensa. Cuando se convoca una rueda de prensa, la gente dice: “¡no, no, ve tú, ve tú!” Es decir, olvidamos todo ese porcentaje de proyección pública que es inherente a esta profesión.

**J.M.** Un ejemplo es Albert Boadella. Siempre crea expectativas de lo que va a decir. Cuando abro un diario y hay un artículo de él, no puedo seguir adelante, tengo que parar y leerlo.

**R.M.** Es gente que sabe proyectarse. Gente que escribe un artículo, que presenta un libro, que acude a cualquier acto público. Es cierto que los medios de comunicación valencianos ningunean nuestra profesión, pero, aparte de esto, el actor necesita tener mucha magia, mucha presencia, debe saber provocar, interesar... Es una persona que ejerce de sacerdote y debe saber que los demás no lo van a ver como una persona normal. Hay algo que no estamos trabajando, que se ha perdido, que no está en los actores que nos rodean...

**J.M.** Sí, yo creo que sí. Se da con personalidades fuertes. Me acuerdo de Albert Vidal, era un hombre que cada cosa que hacía te llamaba la atención. Creo que faltan muchas cosas alrededor del teatro, como mesas redondas, etcétera. He conocido mucho de la personalidad de la gente que hacia teatro en Argentina acudiendo a las mesas redondas. Eran batallas campales... Ponían cuatro personas distintas y se hacían las dos o las tres de la noche, todo el mundo discutiendo, golpeando las mesas con sus puños. Las mesas redondas han sido parte de mi formación. Hay otra cosa que nos falta: "flexibilidad". Pasar de trabajar en un gran montaje como, por ejemplo, "La Marquesa Rosalinda" a hacer un trabajo en una sala alternativa para cuarenta personas. Esto también denota personalidad en un actor. Yo sé que en otros lugares, por ejemplo en Francia, Jean Moreau ha pasado de estar trabajando en grandes teatros a hacer tres meses en un teatro para cien personas. Es como una especie de limpieza para el actor. Esto te da también proyección pública, que hagas Juana la Loca con una producción de miles y miles de dólares y que, también, seas capaz de hacer un monólogo de dos horas y media en una salita en los suburbios de París. Aquí lo ha reemplazado, por lo menos en determinados lugares, la televisión, pero a un nivel muy degradado. Si van a ver a Maribel Verdú dicen: "Uff, está más gordita que en la televisión". Lo que antes era la fascinación por los primeros actores, tipo Sarah Bernhardt, cuando el público decía, "seguro que va hacer algo interesante". Esto yo lo conocí en Argentina, en el teatro amateur. Había un italiano en mi barrio que llenaba los teatros amateurs, un actor extraordinario. Ahora reconozco que era un monstruo de la interpretación, un autodidacta, un señor que tenía su fabriquita y después... Las cosas se han ido degradando y se ha pasado del prestigio a la simple popularidad. Me decía el otro día un programador de una sala: "aquí sólo llena Gabino Diego, o el Brujo", los nombres... Nosotros trabajamos con sesenta o setenta personas, sólo si vienen nombres

se llena. Y es una plaza en la que yo, hace cuatro o cinco años, actué con el teatro lleno...

**R.M. Dices en tu charla: “El éxito interno, lo profundo y lo coherente, no son monedas de cambio con los cargos públicos responsables de la gestión teatral, pero, sin embargo, te prestigian y te dan satisfacción ante tus compañeros.” ¿Cómo se vive el éxito o el fracaso desde una ciudad como Valencia?**

**J.M.** En Madrid, con el “Galileo” de Brecht estuvimos llenando durante tres o cuatro semanas. Luego vamos a Gijón, que era la próxima función, y, en una multitudinaria rueda de prensa, el actor que hacía el protagonista, Vicente Cuesta, dice: “El teatro no tiene la más mínima trascendencia. Hemos estado un mes con la sala llena, con las entradas agotadas y no lo sabe nadie y si ustedes lo saben, es porque los productores les han dado un papel al entrar”. Yo creo que lo que más tiene que ver con esto que tú dices es cómo conciliar las necesidades internas con lo que es la dinámica profesional, la dinámica del mercado. Creo que esto se ha roto porque el mercado está muy delimitado. En el tipo de trabajo que yo quiero hacer, si no te llevas el muro por delante, vas al fracaso. Porque haces un producto muy trabajado, sacando tu mundo interior, tu evolución, tus necesidades. Y quieres compartirlo con la gente y, al final, eso se queda en dos o tres bolos. Porque, indudablemente, se queda en eso: en dos o tres bolos. Los actores se van. La gente, si no hay actuaciones, se va. Creo que hay una involución en España que ayuda a que se produzca eso. Se ha cerrado demasiado el mercado. Antes había un espacio alternativo. ¿Te acuerdas de la época de influencia del Tercer Teatro, donde, mal que bien, la gente podía hacer su trabajo? Quizá no tenía la potencia de este circuito que existe ahora, pero era un circuito que te dejaba satisfecho. Y tu próximo montaje era una evolución del anterior. Y te planteabas hacer algo más grande, con más actores. “Quiero mover a diez actores en escena, quiero salir de esta intimidad”. Pues ahora no, ahora el mercado te marca tus necesidades interiores y tú te tienes que acomodar a eso.

**R.M. Nuestro crecimiento está limitado.**

**J.M.** Sí, por supuesto. Entonces, claro, dentro de estos sueños y fantasías que tenemos la gente de teatro, de diez ideas que tengas o de diez impulsos o de diez sueños, lo normal es que abortes nueve. Porque también somos adultos y sabemos que vas al paredón, que té estás crucificando. Porque, más que un camino, es una tortura. Estreno y dependo de los programadores, si me vienen a ver o no. Y la segunda vez que algo te va bien, repites el mismo esquema. No hay propuestas nuevas, se ha hecho

como un embudo. Es un gran caos. Ni siquiera las compañías que tienen éxito pueden prever lo que va a funcionar. Hay muy pocos espectáculos que le garanticen una continuidad al equipo.

**R.M. Juan, dices: “El estado nos ha devorado vital y teatralmente, nos ha alimentado de míseras subvenciones para que seamos incapaces de alimentarnos de nuestro propio trabajo. El estado compra el teatro para alejarlo de la vida, para encorsetarlo en un espacio donde nazca muerto”. ¿Cuándo y dónde empieza la revolución? Ahora está surgiendo una corriente de espacios alternativos que yo identifico con lo que nos ocurría en los años 70 y 80. Que se abren camino al margen de las subvenciones. A parte de aplaudirles, ¿cómo podemos viajar con ellos?**

**J.M.** No sé hasta dónde hemos llegado, ni sé si estamos retrocediendo, pero yo creo que se tocó fondo. Porque llega un momento en la vida que dices: “bueno, estoy en una producción teatral y vivo” o “no estoy en ninguna producción y también vivo, ¿cómo es esto?”. Porque, en definitiva, estamos viviendo de la pedagogía, de la publicidad, de una película que hacemos, de un programita de televisión que nos sale. Estamos subsistiendo, subsistiendo de lo que sea. Pero, creo que se ha llegado a un punto donde nos han matado el discurso personal. Y eso es lo grave y eso es lo que habría que volver a recuperar... Te voy a contar una anécdota de cuando trabajé en el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana por primera vez, en el año 87 creo que fue. Yo tenía mi grupo, pero mi grupo se fue a la mierda porque no podíamos sostener a la gente. Hacía mis trabajos, intentaba formar otro grupo. El gran sueño de mi vida no era trabajar con el Centro Dramático y, cuando me llamaron para hacer *La Marquesa Rosalinda*, me ofrecieron hacer luego tres o cuatro espectáculos seguidos. Los años anteriores se me había valorado por un trabajo determinado, por lo menos más radical, más personal. Y un compañero de profesión me dijo, en un despacho, poniéndome la mano en el hombro, “Ahora estás en el lugar que te mereces. Ahora estás en el Centro Dramático.” Y yo digo: “Coño, ésta es la ceremonia de la confusión, ¡ahora sí que soy un actor!, ahora me reconocen como hombre de teatro. Y los años anteriores, ¿qué era? ¿Un idiota?” Claro, estaba marginado, trabajando con gente joven, tratando de formar un grupo. Y esta ceremonia de la confusión se ha llevado a sus últimas consecuencias.

**R.M. Y, ¿es verdad que queremos reencontrar el camino? ¿Tú sientes esa necesidad? ¿La ves en los demás?**

**J.M.** Hace poco, en Barcelona, fui a una Sala Alternativa (para mí el concepto de Sala Alternativa es el de un lugar donde puedes encontrar lo que no se hace en otros lados) y, de pronto, veo un espectáculo igual que el del Teatro Romea, pero en pobre. Con una cama pobre, una escenografía pobre, pero la misma historia, el mismo lenguaje. ¡Estamos tocando fondo! Tendríamos que plantearnos qué es una Sala Alternativa. Porque si es un lugar donde se da lo mismo que en los centros oficiales, pero en versión pobre, pues la gente se irá a los centros oficiales: están mejor ubicados, las butacas son más cómodas, puedes comprar por “Servientrada”. Creo que habría que crear espacios donde verdaderamente se empiece a arrastrar a un tipo de gente hacia algo que no se encuentre en otros lados. Pero yo mismo, si lo que voy a ver en una Sala Alternativa, lo encuentro en el Rialto, voy al Rialto. Porque es más cómodo, porque nos aburguesamos, etcétera. En estos momentos tan difíciles y oscuros, lo único que encuentro positivo es que estamos en el fondo del fango. Hemos llegado al límite de la miseria. Más ya no se puede. Y algo tiene que pasar. Y en el teatro creo que está pasando eso, creo que todos estamos diciendo: “nos están llevando por un camino por el que no queríamos ir”. Y es eso: el mercado nos ha estrangulado y nos hemos dejado estrangular.

**R.M.** En estos últimos veinte o veinticinco años, en Valencia, nos lo hemos inventado todo: la pedagogía (creando escuelas), los teatros (creando circuitos)... Los actores, los directores, los autores, nos hemos hecho en estos últimos veinte o veinticinco años. Y en algún momento del camino, nos hemos equivocado, nos hemos desviado, hay algo que no hemos hecho bien. Y ahora tenemos que reconducir toda esta experiencia e intentar que se nutran de ella las nuevas generaciones. Porque muchos de ellos vienen ya contaminados de nuestros vicios. Y para cambiar esquemas necesitamos que esta gente joven, que tiene otras inquietudes, puedan manifestarlas.

**J.M.** Hay momentos de optimismo. El otro día me crucé con antiguos alumnos que estaban buscando un local para continuar trabajando y recuerdo que pensé: “yo ya no tengo fuerzas. En ese sentido, ya he tirado la toalla”. Me animó verlos. Pero hay momentos negativos. Esa misma gente tiene las ideas demasiado volátiles. Están buscando una sala, pero si en cualquier momento los llaman de “Teatros” u otra empresa potente para hacer algo con lo que no están de acuerdo, van. Y no es un problema económico, pues aún están viviendo con sus padres o compartiendo un piso con cuatro amigos. Hay un problema más grave, que tiene que ver con la firmeza en lo que tú crees. Pero claro, no se lo podemos censurar porque también lo hacemos nosotros. No podemos seleccionar un trabajo como todos quisiéramos. Hacemos “esto” para luego ver si podemos hacer esto

“otro”, que nos interesa más. Tampoco somos modelo, pero me preocupa que esta gente joven pase de una acera a la otra sin ningún problema. Y la pregunta es: ¿estoy haciendo esto porque no puedo estar allí? o ¿estoy haciendo esto porque éste es mi camino?

**R.M. Las escuelas de Arte Dramático bloquean a sus alumnos, el estado los anula, las compañías públicas y privadas los condicionan. ¿Dónde están aquellos espacios de libertad de los que hablaba Augusto Boal? ¿Dónde se puede crear una nueva vida, un nuevo teatro? ¿Dónde están esos espacios para apuntarnos a ellos?**

**J.M.** Lo único que nos puede salvar individualmente es tener el máximo de coherencia con uno mismo... Tú sabes la cantidad de gente joven que sale cada año de las escuelas de teatro (tanto públicas como privadas). Estamos hablando de más de ochenta actores de entre veinte y veinticinco años. Y las producciones cada vez son más pequeñas y tienen que contar con actores contrastados, con más experiencia. Ahora ha surgido, por un lado el circuito de Café Teatro, por otro lado las Salas Alternativas... Cuando veo Café Teatro me parece cojonudo: que la gente se suba ahí y actúe... Yo, por ejemplo, sería incapaz de subirme a actuar en un lugar donde hay una columna en el medio. Son lugares inhóspitos, lugares chiquitos... Y es fantástico... Pero hay algo que no me gusta... y es que volvemos a lo mismo. Es decir: hay que producir un Café Teatro cercano al humor televisivo porque la gente va a allí a tomar una copa. El Café Teatro surge en Alemania, ¡en la Alemania de los nazis! -yo luego ese teatro lo vi en Argentina- y eran unos espectáculos inteligentes, críticos, agudos, retorcidos y la gente iba también a tomar una copa. Entonces, aunque el Café Teatro tiene muchas cosas positivas, estoy viendo un humor fácil, un nivel bajo... Sí, la experiencia es cojonuda, puedes hacer muchas funciones, conectar con el público... pero, ¿por qué no otro humor?, ¿por qué ese humor tan cercano a la tele?

**R.M. Hemos dejado de ser peligrosos, ¿no?**

**J.M.** ¡Claro!

**R.M. Recuerdo a María Ruiz en “Transterrados” hablándoles a los actores y dándoles aquella vieja consigna que dice que “el actor debe ser peligroso en el escenario, en cualquier escena debe dar la impresión de que siempre está a punto de pasar algo”. Parece una obviedad, pero es una obviedad que hemos perdido en el camino. Una obviedad que además puedes trasladar a lo social, al peligro que una función de teatro debe generar en la sociedad. Desde el escenario, la**

**interpretación del actor debe ser un peligro para la sociedad. No debemos acomodarnos en la resolución escénica, si no en el peligro que puede representar cada frase que dices, cada movimiento, cada acción que hagas. El actor no comprende este proceso. El actor profesional (y también el alumno que empieza) no comprende que esto es el principio de nuestro trabajo. Es decir, que si el teatro deja de ser peligroso para la sociedad, si no hay peligro en el escenario, no habrá capacidad de sorprender, de imaginar, de crear...**

**J.M.** Totalmente de acuerdo. La palabra mágica es creación. ¡Qué ingenuidad crear! Eugenio Barba, que, como ves, es mi maestro invisible, decía: “la temperatura de los ensayos es la temperatura del espectáculo”. Ahora los ensayos son simplemente pasar el texto y los movimientos. Luego se estrena y, claro, hasta la función número veinte o treinta el actor no empieza a sentir algo. Te lo digo sinceramente: yo voy al teatro por compromisos personales, porque me gusta y todo esto, pero entiendo que un espectador se espante, lo entiendo perfectamente. Últimamente estoy viendo más cine que teatro. Y estoy viendo grandes trabajos de actores, historias interesantes, mucha variedad. Si yo fuese un espectador de teatro común, es muy posible que hubiese tirado la toalla. Sales como entras, escuchas un texto, ves una escenografía... Mira, para un programador es sospechoso un espectáculo que no tenga una buena planta de luces o una buena escenografía. Puedes tener un ser humano que hace un trabajo extraordinario en el escenario, pero si tiene una cámara negra y nada más, entonces queda descartado. Vemos algo, pero no nos impacta, no nos provoca, no nos toca...

**R.M.** Supongo que también es culpa nuestra... ¿Es consciente el actor de la necesidad de precisión?, ¿de la esencia del gesto?, ¿del color de las palabras?, ¿de la acerada intención que subyace en cada acción? Creo que todo esto se ha perdido y, lo que es peor, no se busca.

**J.M.** Sí, se ha perdido. Por ejemplo, con los compañeros de profesión casi no hablamos de trabajo, nos contamos los bolos que tenemos, los que no tenemos y ya está. La profesión ha sido, es y será, dura. Pero lo compensa el placer indescriptible de lo que llamamos creación, que es lo que sostiene la profesión. Ahora esa compensación se ha venido abajo. Hacemos un trabajo tras otro sin que haya ninguna evolución personal. Por otro lado, los procesos son más o menos parecidos. A lo mejor es que somos pocos en la profesión y nos conocemos mucho, pero ya no quieres trabajar con ningún director en especial, te da lo mismo uno que otro... Y es probable que un director no quiera trabajar con algún actor en particular, porque como nadie le sorprende. Más o menos nos tenemos “medidos” entre todos.

Simplemente sé que este director organizará mejor el trabajo, que este otro será un poco más caótico. Pero sé que voy a seguir más o menos el mismo camino. Indudablemente con unas compañías el camino es mucho más riguroso que con otras... Me gusta lo que decía María Ruiz y me estimularía trabajar con ella, y que me dijera "¡oye, fatal!" En una palabra, que te "muevan" los esquemas, porque no nos movemos los esquemas unos a otros, nos "mal respetamos" demasiado. Todo esto está también condicionado por el mercado, donde un director puede pensar: "si a este actor lo llevé hasta las últimas consecuencias lo pondré en crisis y el estreno será fatal... pues que se quede ahí, total, tiene más o menos presencia, sabe decir el texto..." Nos quedamos en la superficie, nos acomodados.

**R.M. Nos acomodamos nosotros y se acomoda el actor joven. Nos encontramos frecuentemente con actores que quieren tener el personaje el primer día de ensayo, que quieren conocer el resultado final en la primera sesión. Son actores que quieren estar cómodos desde el primer día, y que les dejen tranquilos. Lo cual es una paradoja, porque, evidentemente, nos vamos a encontrar ante un actor previsible, sin sorpresas, que no nos va a contar nada. ¿Y qué me dices del enfado de los actores? El constante vicio de reñirse a sí mismos. ¿No crees que es una barrera para impedir que te acerques a ellos? ¿No es mejor una medio riña de uno mismo, que una mayor exigencia por parte del profesor-director? El actor se riñe, se bloquea, se cierra en sí mismo, y esto que puede parecer una autoexigencia, no es, en el fondo, más que una cobardía, una barrera...**

**J.M. Sí. Aunque a veces tú te riñes y luego viene el director y te dice: "¡has estado fantástico!"**

**R.M. Cuando te acercas a un actor en una clase o en un ensayo y te dice: "No, no, no, ya sé que no, es que no, no y no." Y piensas: "aquí no hay puente, con esta persona no tengo posibilidad de poder trabajar". Y es una constante. Encuentro actores que se riñen, actores que se justifican, actores que están constantemente colocándote la barrera del "sí, sí, lo estoy haciendo mal, ya lo sé..." y no te dejan trabajar, no te dejan entrar en su proceso. Estamos limitados y crecemos poco, porque este oficio requiere un equilibrio personal, emocional, social y cultural muy potente, sobre todo para ejercerlo a alto nivel. Otra cosa es que todo el mundo debe tener a su alcance la posibilidad de poder hacer teatro. Pero cuando lo quieres ejercer desde la élite profesional debes tener un nivel de reflexión y respuesta muy alto. Hay muy pocos actores que estén abiertos a que tú puedas entrar en su manera de**

**hacer, a que mantengas un pulso creativo con ellos sin que intenten venderte el personaje desde el primer día.**

**J.M.** Tú sabes que hay “un colesterol bueno y otro colesterol malo”. Yo entiendo que hay que educar el ego desde el principio. Me ha pasado como director, el ir a decirle algo a un actor y el actor dudar de lo que tú le dices. “¿Pero cómo, no estaba dando sutileza, pues si yo creo que estaba dando sutileza...?” Porque si tú le estás diciendo que no había sutileza y el actor te dice que sí que había... pues, ¿qué haces? El hecho de defenderse, de no aceptar una pauta o de aceptarla y transformarla... ahora la cojo y luego la llevó a mi terreno... es una falta de profesionalidad. Creo que tiene mucho que ver con la educación del ego, saber decir "no sé, no puedo o no debo". Y también viene muy dado en los ensayos. Es terrible esa relación donde el actor piensa que está por encima del director. Yo no podría trabajar con un director por el que no tuviese un punto de admiración, un punto de fascinación por él. Y no te estoy hablando de nombres. Si estás por encima dices: “cuando no se dé cuenta lo haré de otra manera”. Y una vez que estrenas lo haces. Es muy poco profesional. Pero también ayuda el hecho de aceptar trabajos que no te llenan.

**R.M.** ¿Y no deberíamos ser más exigentes? ¿Filtrar un poco más la accesibilidad al mundo profesional? Es decir, una cosa son los espacios teatrales donde el ciudadano pueda ejercer su derecho a hacer teatro, que, por supuesto, debe de estar extendido y al alcance de todo el mundo. Pero luego hay que filtrar con una mayor exigencia el acceso al mundo profesional. Hay escuelas que filtran en las solicitudes y en las pruebas de acceso. Y después del primer año de trabajo, vuelven a hacer un segundo filtro para seleccionar alumnos para una segunda etapa. Y hay mucha gente que se queda en el camino y no pasa al siguiente curso. Aquí, en general, cualquier persona que inicia un proceso teatral, si es constante y quiere, va a llegar hasta final. Es como si estuviéramos “capacitando” a unos actores para un oficio para el que en el fondo, si no les exigimos, no están preparados. De alguna manera los estamos engañando. Y ahí entraría también la responsabilidad ética que tenemos con ellos.

**J.M.** Hay un puente roto entre “graduarse de actor” y ejercer como tal. Piensan que con esa experiencia les bastará, como si no necesitasen confrontarla, hacer otros cursos, intercambiar experiencias. “Soy un actor profesional, por lo tanto, no me vengas a decir nada, esto ya quedó en la escuela...” Cuando yo creo que llega una etapa en el actor, donde necesitas una fuerte sacudida, porque estás trabajando con un material ya conocido, porque estás entrando en la rutina. Esa idea del "Actors Studio" donde hay

un espacio en el que los actores profesionales, sin público y con un pedagogo van a continuar su trabajo, me parece sensacional. Imagínate que pudiéramos hacerlo aquí, ya no digo cursos, sino una especie de laboratorio que funcionara los lunes, y que durante cuatro o cinco horas se presentaran escenas y se comentara el trabajo realizado... ¡Imagina lo que aprenderíamos! Pero eso queda paralizado al salir de la escuela, como si nos dijéramos “ahora tengo que buscarme la vida profesionalmente”. Como si, profesionalmente, no fuese posible también lo otro, ¿no? Fíjate en una cosa curiosa: en otras profesiones, con la entrada de España en el Mercado Común, la gente va como loca con el tema de la capacitación, haciendo Masters, estudiando fuera, etcétera. En nuestra profesión esto no pasa. Ya lo hemos comentado, el calentamiento de un alumno de cualquier escuela de Arte Dramático llega hasta el día de la graduación. Pues el día de la graduación dice “ahora pongo el calentamiento en la mochila, ya no lo necesito más”. Y te digo más, a veces hay burlas de esto: “¿oye qué, te estás concentrando?” Echo mucho de menos esto, tener un espacio permanente donde podamos volver a reencontrar la dinámica de la creación. ¡Nadie va a cobrar por esto, no va a venir ningún programador, esto es una radiografía del trabajo del actor! Solamente nos realimentamos de los trabajos que hacemos y los trabajos nos duran un mes y medio de ensayos y luego a estrenar y luego un bolo cada mes y medio. Eso no nos conduce a ningún lado.

**R.M. ¿Cuál sería tu modelo de alumno ideal? ¿Y cuál tu modelo de actor ideal?**

**J.M.** El alumno autodidacta que se rompe el alma por su formación, que ama su formación y que lo traslada a su trabajo a nivel técnico, a nivel ético y a nivel ideológico. No quisiera pecar de dogmático, pero creo que nunca debería abandonar el teatro por el cine o la televisión, que haga lo que haga, nunca abandone el teatro, porque yo creo que la esencia del trabajo de interpretación está en el teatro. Hay grandes trabajos en cine, pero el teatro es artesanía. Para mí el actor ideal es un actor todo terreno. Creo que un actor profesional es alguien que interviene en una gran “lucha” y tiene que tener a su alcance desde un tirachinas hasta el misil más avanzado y, en cada trabajo, utilizar ese armamento en la medida en que lo vaya necesitando.

**R.M. ¿Y mantenemos un lenguaje común los pedagogos y profesionales del teatro?**

**J.M.** Yo creo que no. A mí me repatea mucho las comparaciones que hacen la gente que está estudiando con respecto a sus profesores. Creo que no

mantenemos un lenguaje común en profundidad. Si un alumno está despierto y se ha despertado su motor, es interesante que se confronte con un pedagogo que le diga “hay que trabajar de dentro hacia fuera”, con otro que le diga “de fuera hacia dentro”, otro “desde la estructura a la emoción”, etcétera. Y así, el alumno, va haciendo su propia pedagogía como actor. Ahora bien, me preocupa cuando alguien sin demasiado peso teatral se pone a dar clases y se cree que la pedagogía es un compendio de ejercicios. Por ejemplo, sin decir nombres, yo con cierto pedagogo tengo muchas diferencias, pero mandaría a un alumno mío a trabajar con él. Pero no lo mandaría a trabajar con otros profesores que simplemente hacen ejercicios sin saber a dónde conducen. Es importante que un pedagogo sepa dónde va, luego el alumno ya decidirá qué camino toma.

**R.M. ¿Y no es cierto que el alumno-actor se encuentra sin vocabulario para reflexionar sobre su trabajo y poder entenderlo? Si a veces nos falta el vocabulario a nosotros, imagínate el que transmitimos al alumno, que normalmente no sabe respondernos o preguntarnos sobre lo que le estamos hablando, porque no tiene las herramientas verbales necesarias para poder explicarse.**

**J.M.** Sí, yo cada vez que hablo con un lenguaje específicamente teatral o más técnico, tengo la sensación que debería pedir perdón. Dicho esto así como en broma.

**R.M. Pero, les estamos dando una formación que carece de herramientas de comunicación, ¿no?**

**J.M.** Yo creo que la columna vertebral de la pedagogía es Stanislavski, Grotowski y Barba. Tienen que leerlos y no por obligación o porque tú lo dices, si no lo hacen la terminología queda exclusivamente para ti. Una frase que utilizo mucho después de un ejercicio es "estamos hablando técnicamente, no hablamos de cómo te has sentido" y ahí es donde te das cuenta de la carencia del vocabulario. Hablamos de objetivos, de conflictos. Es un vocabulario que tiene que sugerir autocrítica y reflexión. Cuando alguien me dice: “aquí me sentí bien, aquí me sentí mal”, noto que se produce una dispersión. “No -les digo- yo estoy trabajando sobre el objetivo, ¿qué pasa con el objetivo?, ¿cual era la estrategia?” Hablas de “estructura dramática” o de “partitura” y se produce un divorcio.

**R.M. Y sin que suene a anuncio de colonia, ¿qué es un impulso? Porque esto es la base del teatro, uno de los motores de la interpretación, ¿no?**

**J.M.** El actor tiene que dejar que salgan los impulsos. Creo mucho en los impulsos a nivel de trabajo dramático, creo que el actor elabora conscientemente una partitura y cuanto más profundiza en ella, más posibilidad hay que aflore el inconsciente. Creo en el impulso cuando surge desde ahí. También creo en los actos fallidos en escena. Por ejemplo, que un personaje esté en su casa, se ponga el pijama y teniendo delante el dormitorio de la mujer y la puerta de la calle, de pronto tiene el impulso de irse a la puerta de la calle... Pero claro, hay una lógica que te dice que tienes que ir al dormitorio. Pero a mí me parece mucho más sugerente, porque algo inesperado ha surgido, que se vaya con el pijama a la calle. Pero este tipo de impulsos es difícil que se den, porque es difícil que se dé en el proceso. Cuando estamos trabajando, haciendo sólo una partitura consciente, ya los has frenado. Si no disponemos de ese tiempo de sedimentación en la creación, trabajamos casi exclusivamente la estructura. Yo creo en ese tipo de impulsos, hay que evitar que surjan desde la intelectualidad. Creo en los impulsos viscerales en los que, de pronto, el actor se sorprende y tú, como director, dices “¡fantástico!” Recuerdo una vez, en un taller, haciendo una escena muy dramática de “Las Criadas”, cuando se pelean las hermanas... Esa escena la había concebido con un cierto dramatismo y de pronto una actriz se puso a reír como una loca. Se reía y decía el texto y a mí me desconcertó totalmente, pero como veía que la cosa era seria las dejé seguir. Cuando me fui a casa y leí de nuevo la escena de “Las Criadas” me dije, “¡pero que idiota!, ¿cómo no he visto antes esto que ha hecho la actriz?”. Y al otro día volvimos a trabajar y con mucha delicadeza lo volvimos a hacer. Y ese era un buen impulso, si la actriz lo reprime, nunca habría salido, siempre hubieran salido la pelea y las lágrimas. Para mí esa carcajada significaba la liberación de las dos criadas. La actriz lo hizo, tuvo un impulso y a mí me movió los esquemas.

**R.M.** Me interesan muy poco las clases que no conducen a la representación teatral. Me interesan los procesos que conducen a la confrontación de ese material con el espectador. Me cuesta mucho trabajar en el aula sólo para el aula y con el único objetivo de formar al alumno. Necesito ese tránsito, es algo orgánico y a veces inexplicable. Me interesa proyectar fuera el trabajo de investigación que realizas cada día en el aula. Saltar esa barrera, que haya una continuidad, que no se produzca el salto actual, en el que el alumno a duras penas alcanza la otra parte del precipicio... Juan, ¿dónde estaría el puente entre el aula y el escenario?

**J.M.** Esto es histórico. Este problema viene preocupando desde antiguo. Te comento dos experiencias ocurridas en Argentina. Una se refiere a un profesor que daba clases privadas y clases públicas, impartía dos sesiones

cerradas y dos con público. Y la otra a un grupo de gente joven, un grupo profesional en el que durante la creación de un espectáculo todos los ensayos eran públicos, la gente pagaba una entrada y con ella se ayudaba a pagar la producción. En los ensayos siempre había treinta o cuarenta personas. Esto tiene que ver con lo que hablábamos de la teatralidad, de no dejar que el actor susurre un texto. Incluso generar la posibilidad de impartir las clases en los teatros... Que el alumno no diga: "los cuatro años de escuela no me han servido de nada, ahora empiezo a saber lo que es la profesión".

**R.M.** Antiguamente se accedía al escenario desde el meritoriaje, era algo que estaba a tu alcance. Empezabas de meritorio en cualquier compañía y, así, entrabas en el teatro de una manera más fluida. Ahora, desde las escuelas, no hemos encontrado el cauce. Debería haber un puente más claro entre las escuelas y el mundo profesional, que se produciría, quizás, relacionándose con los directores, con los profesionales del teatro, en el aula, en las escuelas... Los pedagogos deberíamos ser activistas del teatro, jamás funcionarios del aula. Y disponer de aulas-escenario, de escenarios-teatro y finalmente de teatros donde ese puente pueda ser mucho más fluido. Que pudiera haber una alternancia de espectáculos de escuela, con espectáculos profesionales de tal manera que ambos mundos se mezclen. Ves que hay maneras de conseguir esta unión, pero no ves a nadie interesado en ello. Ni los directores están interesados en ofrecer cursos para enseñar su forma de trabajar ni los alumnos se acercan a los pocos cursos que se programan, ni los profesores de las escuelas muestran la más mínima apertura para contactar con profesionales de fuera de sus aulas. Tampoco veo que el hecho de disponer de un teatro sea una prioridad fundamental en una escuela de teatro. La única escuela que tiene un teatro es la Sala Escalante. Las demás apenas disponen de un aula-escenario. Pero es que incluso la Escalante, teniendo un teatro, apenas te lo cede un par de días... Nadie puede ofrecerte una producción inmediatamente después de tu graduación.

**J.M.** En Francia hay una escuela oficial que tiene convenios con distintas compañías y que cogen prácticamente a toda una promoción y les aseguran un año de gira. Esto es un salto perfecto, con papeles pequeños, etcétera. Y en Argentina hubo una experiencia muy bonita que se llamaba Teatro Abierto. Durante un año, el día de descanso de los actores, en muchos teatros de Buenos Aires, varios autores escribían una obra corta de aproximadamente treinta minutos, se hacían tres obras en cada teatro, y la condición era que los interpretes fueran un cincuenta por ciento actores profesionales y el otro cincuenta por ciento estudiantes de teatro. Tengo las

obras editadas y a la mitad de los actores los conoces y la otra mitad son desconocidos. Ves como comparten escenario Norma Aleandro y Alfredo Alcón con *Juan Pérez*... Pero aunque no haya teatros, porque es difícil tener un teatro en una escuela, hay que exigirle de alguna manera al alumno que trabaje hacia afuera, que trabaje proyectando, que sepa que ahora yo soy el pedagogo y los diez que están aquí son sus compañeros, pero que, luego, esa gente se convertirá en público. Porque tomar conciencia de esto es desarrollar esa teatralidad de la que hablábamos. Si tú creas el hábito, el actor siempre saca la voz. Por eso es importante que el pedagogo conduzca correctamente el trabajo dramático del actor. Si yo, en lugar de enseñarle a respirar, a proyectar, a sacar la voz, a saber cuáles son sus centros de energía, me dedico a enseñarles "ahora imita el sonido del mar... ahora somos un violín..." y luego el actor se queda afónico, pues no sé qué tipo de actor estamos formando. El actor tiene que tener la voz preparada para proyectar y poder hacer seis funciones semanales. Que después de una función, al día siguiente hay otra. Y ahí es donde entra lo que decías antes, el cuidado del cuerpo y de la voz. Saber hasta qué punto somos profesionales. Vamos a preparar al actor para que crea siempre que está en el Teatro Principal.

**R.M. Juan, dame tu punto de vista, tu valoración de los siguientes conceptos: el primero, la “concentración”.**

**J.M.** Para mí, la concentración no es algo diferente al interés. Es decir, cuando el alumno-actor está interesado en su trabajo, la concentración funciona sola. Si hay interés, la gente está concentrada sin darse cuenta.

**R.M. La “motivación”.**

**J.M.** La motivación me repatea cuando tiene que salir desde afuera. Una de las cosas más importante que hay que lograr en una primera etapa es que la gente pueda estar trabajando sola una hora, sin necesitarte. Me siento incapaz de motivar. Me puedo implicar en el trabajo, pero si motivar significa que el motor que tienen que tener ellos lo tengo que poner yo, pues me niego.

**R.M. La “entrega”.**

**J.M.** Es indispensable. Se puede admitir cualquier deficiencia técnica, cualquier límite, pero lo que es inadmisibles en el teatro es que los actores no se entreguen. Puedo entender a alguien que no tenga entrega en alguna otra profesión que sea más pragmática, pero en el teatro si no te entregas, ¿para qué lo haces?

**R.M. El “autocontrol”.**

**J.M.** Es difícil... porque, por un lado, estás pidiendo que la gente dé, que se entreguen y es peligroso porque ahí afloran muchas cosas que son personales. Y por otro lado hay que controlar el signo artístico, también hay que evitar los accidentes, los esguinces... Es complicado, yo creo que se da con el tiempo.

**R.M. Las “emociones”.**

**J.M.** En principio, si estamos trabajando sobre material dramático, quiero que el actor distinga “una emoción que surge del personaje” a “una emoción personal que traspasa al personaje”. Esto pasa mucho en las primeras etapas del trabajo, cuando el actor está muy contento, muy entusiasmado y, de pronto, en un ejercicio llora, y tú descubres que eso que está llorando es personal, que es una especie de “catarsis” y que no tiene nada que ver con el trabajo. Yo trato permanentemente de provocar, guiar o sugerir que la emoción surja de la estructura del trabajo, no desde lo personal.

**R.M. Las “asociaciones”.**

**J.M.** A mí me resultan interesantes cuando son asociaciones que se consiguen y se abandonan. Las asociaciones tienen la virtud y la ventaja de que traen mucho material no racional, un material muy interesante. Pero, yo intento que lo que se consigue con las asociaciones se abandone y luego cuando vuelven obsesivamente es que es un material verdadero, no es fruto de la especulación del actor. De las asociaciones, todo lo que es verdadero, de alguna manera se va a filtrar en el trabajo.

**R.M. La “concreción”.**

**J.M.** Es un elemento básico en el trabajo del actor. Es decir, un actor que tiene capacidad de concreción es un actor fascinante. Hay gente que te puede estar explicando algo desde el escenario sin que tú veas nada. Cuando le pides a un actor que concrete y te dice “puedo hacerlo”, es fantástico ¡Ahí hay material para empezar a trabajar!

**R.M. ¿En que momento se “fija” algo?**

**J.M.** Bueno... yo he cambiado a lo largo de mi historia. Ahora estoy en una etapa que me da lo mismo. Ahora creo mucho en que sea el actor el

que fije cuando lo necesite. Creo que el resultado del trabajo se debe fijar cuando hay una acción-reacción, un estímulo-respuesta que se repite todas las noches igual, ahí es donde se profundiza. Esto es mucho más difícil que cambiar todos los días. Antes fijaba yo la estructura exterior, pero ahora cuando veo que un actor fija, valoro su necesidad, por qué lo hace y lo respeto. Hay mayor libertad, pero siempre el resultado final es fijar.

**R.M. Y la “reflexión”, ¿cuando aparecería en el proceso?**

**J.M.** Me gusta primero trabajar y luego reflexionar. Yo, por ejemplo, no hago análisis de mesa, hago simplemente una lectura para ubicar más o menos algunas cosas y enseguida me pongo a trabajar. Pero sí, me gusta, a mitad del proceso, volver al trabajo de mesa cuando ya hay una cantidad de material escénico acumulado. Y volviendo al tema, la reflexión del alumno me parece fundamental. Lo que pasa es que tienes que provocarla, porque a veces trabajas cosas que son “puentes” para llegar a una determinada situación. Y si el actor no reflexiona, no lo entenderá, esto irá por aquí, esto otro por allá... Últimamente les estoy pidiendo que lleven un diario del “contenido” que vamos a trabajar y esto les obliga a reflexionar, a encontrar ese puente, a tener que sentarse y decir ¿por qué hacemos esto?

**R.M. Para acabar, Juan, situemos a un alumno fuera de la escuela en uno de sus primeros trabajos. Imagina a una joven actriz, o un joven actor con talento que no entiende a su director, que no lo entiende en el escenario, que no entiende de que le habla ni como le habla y que es incapaz de vertebrar lo que le está pidiendo...**

**J.M.** Yo creo que esto está ligado al “resultado”. A mí no me preocuparía que no me entendiera si aporta material al trabajo. El problema surgiría si ese “no entendimiento” produce una parálisis. Yo creo cada vez más en lo que yo llamo un actor manantial, un actor que de pronto lee un texto y trae tanto material que desborda al director. Sigo creyendo que el centro del teatro sigue siendo el actor, lo imprescindible es el actor. Dentro de una relación de trabajo hay muchas maneras, muchos lenguajes... si no nos entendemos o no me entiende, pues entonces simplemente ¡hagámoslo! Si no hay una cerrazón enfermiza o algún problema mayor, si hay fe o ánimo en la relación es suficiente. Aunque, no a todos los actores les puedes llegar por la misma vía. Hay gente para los que es importante que le digas cosas para que funcionen, y otros que mejor que no le digas nada... Los directores tenemos que saber trabajar con seres humanos y ser flexibles, no empecinarnos en una idea o en una única forma de trabajar. Si el actor o la actriz me dice, “no te entiendo”, no pasa nada... me parece estupendo. ¿Qué importa que no me entienda si lo que yo quiero que entienda lo está

haciendo? Tuve una experiencia en Italia, en el ISTA (la “Escuela Internacional de Antropología Teatral), con una actriz israelita muy interesante. Teníamos que trabajar sobre “Hamlet” y yo tenía que dirigirle a ella el monólogo de Ofelia. Trabajábamos con un traductor porque cada uno hablaba su lengua. Y me dijo, por medio del traductor: “mira, yo no estoy de acuerdo en cómo planteas el problema de Ofelia... tú me das veinticuatro horas, sin venir a ensayar y yo te presento un trabajo”. Y le dije que sí. Cuando volvió y lo hizo me quedé asombrado, con la boca abierta. Era una maravilla. Y la paradoja fue que la gente del ISTA me decía: “Oye, extraordinaria, la escena de Ofelia, extraordinaria”. Y me saludaban a mí. ¡Y yo no hice nada! Lo hizo todo ella, se presentó con una carretilla llena de tierra, con agua y con un melocotón... La escena era fantástica y yo ni siquiera la había planteado. Pero sería un director idiota si no se la dejo resolver a ella. Fue fantástico. Creo que el director también tiene que ser un buen psicólogo y muy conocedor del ser humano para saber como sacar el cien por cien de cada actor. A mí me cuesta mucho. Y me cuesta porque es muy difícil y porque, aún queriendo, necesitas tener mucha flexibilidad.

**R.M. Juan, lo dejamos aquí. Gracias por tus palabras. Y gracias por tu conversación. Creo que este camino, el de las palabras y los libros, es un camino abierto para hablar y escuchar...**

**J.M.** Gracias a ti.

*(Esta conversación fue grabada por José Alonso el día 29 de enero de 2004 en la Sala Moratín de la ciudad de Valencia. Posteriormente, fue transcrita y reelaborada, con la colaboración de Alejandro Jornet.)*

# **Dos manifiestos**

por

**Juan Mandli**

## UNO: nuestro trabajo en “tributeatro”

El teatro para nosotros es una posibilidad de encontrarnos con nuestras energías menos estereotipadas y a través de nuestro lenguaje expresivo -nuestro modo de vivir y estar presentes-, ir al encuentro de otros.

Estos encuentros, personales y sociales, son un puente para confrontar al grupo, para su estudio interno, para su inserción social.

Es estéril pretender influenciar socialmente sin una transformación personal y grupal.

Estamos diciendo y gritando con el mismo lenguaje lo que el cine, la televisión, el deporte, y todas las formas de comunicación masiva ejecutan con todo su poder y libertad.

Somos parte del caos, pero aficionados. El único poder que poseemos es la constante exigencia y evolución del grupo y comenzamos a gestar un camino nacido de un lenguaje lo más propio y esencial posible.

Si nos enfrentamos socialmente, a partir de nuestras condicionadas fuerzas, el resultado es una dolorosa y “desgastante” marginación. Nuestra tarea, una más dentro de lo general. Y nuestro crecimiento, absorbido.

Dolorosamente sentimos que la plenitud, la alegría, el amor son elementos que escuchamos y repetimos sólo para sostener un sistema de vida organizado que nos impide ver crudamente nuestro vacío interior. Cuando llegamos a éste, cuando por un instante lo sufrimos orgánicamente, volvemos a hablar de plenitud, alegría, amor, por temor a quedar al margen de la estructura y relación social. Hablamos.

El comenzar a romper en nosotros mismos la “educación”, la visión estereotipada de la vida, la pereza y el conformismo, es el nacimiento de fuerzas desconocidas. Quizás el ejercerlas nos conduce a territorios “no admitidos socialmente” pero de vital importancia para nosotros.

Y a partir de sacarnos de encima algunas telarañas podemos comenzar nuestra tarea con renovada sangre y sudor.

Y el TEATRO -término amplio y vago- cobra una dimensión precisa, personal y social, y deja de ser la autodestructora “carrera del actor”, para convertirse en una FORMA DE VIDA para el individuo-actor, donde éste lucha por expresarse totalmente y no por actuar parcialmente...

El proceso histórico-social que ha ido maniatando la capacidad corporal, sensorial, vocal e imaginativa del individuo para responder a los estímulos cotidianos; que ha separado al HOMBRE de la CULTURA, al TRABAJO de la EXPRESIÓN, a la PRODUCTIVIDAD de la CREACIÓN, ha impuesto a nuestras respuestas psicofísicas una limitación

y confusión, que nos impide llegar a acciones cargadas de significación y vitalidad.

Sino partimos viendo qué pasa en nuestro dividido ser, sino encaramos con rigor la recuperación de patrimonios bloqueados, no nos queda más alternativa que seguir haciendo “TEATRO”.

Es decir, a ese “mosaico de cosas esenciales” -individuo-, le adosamos técnicas, experiencias, oficio. Nuestra mediocridad y vacío, disfrazados de “ACTORES” y “HOMBRES DE LA CULTURA”, siguen intactos.

Si detenidamente observamos, nos damos cuenta que la expresión es un elemento ligado al origen del hombre. Es su razón de ser. Entonces es fundamental antes de hablar de metodología reflexionar sobre esto. No hablamos de método en un sentido amplio y general, sino en términos precisos y concretos, en la significación que tiene en uno, en las personales historias.

A partir de una auto-apertura, luchando con las propias resistencias, recuperando la confianza en si mismo, comienza a lograrse un descondicionamiento que nos permite, quizás tímidamente, abrírnos al encuentro del otro.

En este encuentro: corporal, sensorial, vocal e imaginativo nos vamos confrontando y luchando con los límites que nos impiden la plenitud. Nuestros ejercicios simplemente constituyen la plataforma de dicho proceso. Un punto de partida. Lo demás le pertenece al arrojo y el rigor con que enfrente su tarea el individuo-actor...

Nuestros objetivos como actores son:

La capacidad integral -física, vocal, sensorial, imaginativa- de respuesta frente a estímulos.

La unidad entre impulso y exteriorización.

El contacto pleno con el otro.

El descubrimiento de la imaginación subtextual, no “original”.

El interés personal por nuestro quehacer sin dependencias ni paternalismos.

La auto-disciplina.

A través de los más diversos estímulos -juegos, desafíos imaginativos, físicos, sensoriales y dramáticos- exigimos al individuo una serie de respuestas. Si logramos a través de los ejercicios que no se nos infiltre su estructura condicionada y repetidora, comenzaremos imperceptiblemente a generar respuestas no habituales, no acomodadas a nuestra seguridad, que nos conducirán a territorios desconocidos de nuestro ser y atrayentes a la vez por descubrirlos nosotros mismos.

Descubrir que EXISTEN EN NOSOTROS. QUE SON POSIBLES EN NOSOTROS. Y que no son producto de una técnica acumulativa sino de destruir las máscaras que ocultan nuestro ilimitado potencial (adormecido).

A través del entrenamiento confrontamos y combatimos las diversas respuestas. Y en esta lucha entre lo limitado e ilimitado vamos encontrando nuestra propia y única energía a través de un juego, una mirada, un miedo o un salto. Somos individuos explorándose y desarrollándose lo más integralmente posible. Este es el comienzo de la expresión nacida de nuestro centro, de nuestra experiencia de vida, de nuestra profunda historia personal.

Nuestro modelo de trabajo es el resultado de nuestra forma de sentir y vivir el teatro.

Esto es; buscamos una unidad entre “lo que” se expresa y “quién” lo expresa. Un acto de desnudez, no de nuestras ideas, sino de nuestra totalidad. No de lo que creemos ser, sino de lo que somos. Esto nos exige una determinada actitud frente a la vida y muchas horas de trabajo e investigación. Dentro de nuestra tarea es fundamental el entrenamiento cotidiano...

*(“Tributeatro” es el grupo que forma Juan Mandli a su llegada a Valencia en 1980, el grupo se disuelve en 1984.)*

**DOS: extracto del diario de trabajo de Juan Mandli para la obra  
“Herencia”**

*“En mi entrenamiento diario comencé a dedicar una parte de él a dejar estallar imágenes libremente y seguirlas sin ningún tipo de lógica o condicionamiento. Al cabo de varios días había algunas que se esfumaban y otras persistían obsesivamente, con el mismo afán y de distintas formas. Lentamente se fue conformando un guión de trabajo sobre el cual me apoyé en la elaboración. ¿En qué consistió esta elaboración? En primer lugar: en poder llevar a fondo las imágenes y fundamentalmente a no intelectualizarlas. Esto permitía el desarrollo salvaje, sin “acomodos teatrales” y sin pensar demagógicamente en el público, y el surgimiento de estados y sensaciones no introducidos fríamente. En segundo lugar, en luchar conmigo mismo cuando aparecía la técnica que escondía al HOMBRE que quería EXPRESAR. Y en último lugar, dada la libertad del trabajo, en evitar lo caótico e impreciso y centrarme en luchar con las trabas que impedían profundizar y llegar a lo hondo de una imagen, en poder concretarla con la misma pureza y totalidad con que nacía. ¿El resultado? Mucha lucha, mucha movilización personal y una apertura hacia el crecimiento del trabajo a partir de los encuentros con el público”.*

*(“Herencia” es un espectáculo creado por Juan Mandli y Nilda Varela en el año 1978.)*

# **Apuntes biográficos**

por

**Alejandra Mandli**

Frente al pequeño bloc de apuntes en blanco, mis ojos cansados divagan cada vez más a lo lejos sobre la incapacidad de escribir; mientras mis dedos acarician el bolígrafo con cierta rapidez, como si de tal preciado amuleto fuera a surgir el genio de la inspiración...

Un temblor invade mi cuerpo.

Me dejo llevar por el vaivén ensoñador con que el tren mece a sus viajeros.

Sonrío.

Miro por la ventana. El paisaje, como avergonzado, pasa por delante de mi cada vez más deprisa hasta hacerse inapreciable...

El recuerdo de mi tesis golpea en la puerta de la realidad y dirige mi atención una vez más hacia el vacío del cuaderno que sujeto entre las piernas...

Pero algo ha cambiado.

Noto a mi lado una fuerte presencia que invade mis sentidos, una energía que atrae todo mi ser hacia lo desconocido...

Levanto la mirada, un hombre mayor, corpulento, enigmático y con redondas gafitas (como si proviniera de un cuento de niños), me pide con un gesto majestuoso poder ocupar su asiento.

En el hay esparcida una montaña de libros que creí imprescindibles como compañeros de viaje...

Con una torpeza justificadora, un gesto cómplice y una sonrisa nerviosa libero de sus ocupantes el espacio mágico que aquel caballero debe ocupar...

Una contradicción dialoga por los poros de mi piel; algo en mi se siente cohibido por el respeto que la serenidad de dicho ser especial despierta..., pero también hay algo en su forma de moverse que me inspira una confianza demasiado cercana...

Sin darme cuenta llevo un largo rato hablándole de mi viaje a Barcelona, la visita a mi profesor, mi tesis -que desde hace un año he de realizar-, y la desesperación por encontrar esa "idea", ese momento poético, esa llamada a los sentidos que consiga hacer vibrar mi mano sin cesar para... ¡sólo me queda presentar la tesis y seré una periodista!... ¡Y habré cumplido mi gran sueño!...

Respiro agitada.

Me percato de lo traicionada que he sido por mis propios nervios.

Bajo la cabeza.

Pido disculpas.

Un contacto cálido dibuja en mi mano una sonrisa y al encontrarme con la mirada brillante, húmeda y llena de vida del personaje peculiar a quien había avasallado, una serenidad inunda mi cuerpo.

Me toca el hombro... hace bailar escasas palabras en mis oídos.

Se disculpa por no poder ayudarme, lamentándose por desconocer la materia en la que yo he creado mi micro mundo.

Me deja atónita...

“¿Por qué?” -le pregunto-. Tan sólo su voz ya me resulta inmensamente interesante.

Es actor.

“Un mundo relacionado con el periodismo” -pienso-.

Es extranjero.

“Un lugar desconocido al que poder viajar...”

Desde que oigo su voz tengo una sensación de embudo donde todo mi ser tiene una sola dirección, perdiendo la conciencia real de tiempo y espacio...

Con un hilo de voz debido al respeto, pero con el ímpetu de un descubrimiento comienzo a adentrarme en la vida desconocida que este personaje me ha propuesto...

Pregunto...

Te importaría explicarme cómo, por qué y dónde fueron tus comienzos en esta profesión...

Responde...

Mis comienzos fueron en Buenos Aires. En principio no había lógica a nivel familiar para que me interesara el teatro. Mis padres eran obreros inmigrantes (padre polaco y madre italiana) y su inicial preocupación era la subsistencia familiar, por lo que no tuve ningún estímulo hacia la cultura. Comencé a buscar mi sitio dentro del mundo laboral, hasta que un día leí en un periódico un aviso para formar un grupo de teatro a través de clases y me acerqué. No se muy bien qué me impulsó, tal vez la curiosidad y una intención más próxima a lo que hoy es un “actor televisivo” que en realidad a realizar una carrera profesional en la dimensión con que yo veo hoy esta profesión.

P: En ese primer contacto, ¿algo o alguien te marcó?

R: Sí, mi primer maestro (Abel Monsalve). Tras una carrera profesional interesante, él entra en crisis y decide comenzar una investigación con gente nueva. Por primera vez y desde entonces entendí para siempre que el teatro era una hermosa posibilidad de crecer como ser humano y en un segundo término, por supuesto muy lejano, hacer una carrera teatral. Por primera vez oí hablar de Stanislavski, vi todo el cine de Bergman, descubrí que inherente al teatro existía una ética, una disciplina, que uno vibraba y se emocionaba con textos y situaciones ajenas y que en otros continentes también mucha gente había sido perseguida y/o asesinada por hacer teatro, ya que éste tenía una gran influencia social. Así,

estudiando e investigando, viendo teatro y discutiendo, descubrí la enorme dimensión de esta profesión...

Sonríó. Este ímpetu me recuerda al de un amor a primera vista... Una carcajada cómplice me acerca a la realidad. Me doy cuenta de que he anunciado a viva voz mis pensamientos.

Me ruborizo.

Me ofrece algo de comer... me ofrece confianza.

Me atrevo a seguir...

P: ¿Cómo fue la vida de estudiante de teatro? ¿Tu familia, tus amigos te entendieron, te apoyaron?

R: La vida del estudiante de teatro en Buenos Aires en aquella época (1966-1970) era dura. Lo normal era trabajar de ocho de la mañana a seis de la tarde, y de siete de la tarde a once de la noche, aproximadamente, ir a clases de teatro, que a veces seguían en el bar -ya que nos cerraban las salas de ensayo- hasta la madrugada. No existían becas ni ayudas, por lo tanto era tu fuerza y decisión la que hacía que siguieras adelante. Yo conseguí un trabajo de medio día y comencé a dedicarle más tiempo a mi formación. En cuanto a la familia, apoyaba más al hijo que a la carrera del hijo. El teatro era una profesión inútil y sin futuro, y mucho más en Argentina, donde existía casi una “militancia teatral”. Sólo si tu carrera se proyectaba hacia la televisión gozabas del beneplácito de la familia y los amigos, de lo contrario eras una oveja negra...

P: ¿Has tenido alguna vez dudas, inseguridades, intención de dejarlo?

R: Nunca tuve inseguridad en cuanto a la profesión en sí. Pero con la irrupción de la televisión se configuró un modelo de carrera donde el actor hacía “culebrones” por la mañana para sobrevivir y por la noche “teatro serio”. Esto produjo un descalabro. Aunque al mismo tiempo surgió una profunda definición personal al saber dónde deseaba estar cada uno. Mi posición personal en ese momento, fue seguir luchando por un teatro que dijera cosas y por la formación permanente del actor -más que actor lo llamaría “hombre de teatro”-...

P: ¿Cómo era el teatro en Argentina en aquellos momentos?

R: ¡Era apasionante y vibrante! En mis comienzos semi-profesionales, con Teatro Estudio de Buenos Aires, teníamos local propio (en San Telmo) y desarrollábamos una intensa actividad, tanto pedagógica como hacia el público (lo que hoy son las salas alternativas). Si bien hacíamos incursiones a los teatros del centro de la ciudad por estrategia y mayor trascendencia, nuestro reducto seguía vivo, funcionando de lunes a domingo. Existían muchas formas de producción, pero las más importantes fueron cuatro. Una era la del Teatro Oficial, con compañías estables y un

teatro de repertorio (lo más cercano aquí son los Centros Dramáticos). Luego estaban las Salas Alternativas que giraban en torno a un grupo. Éste era el que actuaba, gestionaba la sala, impartía las clases, limpiaba, vendía las entradas y traía al público. Se entraba aquí por convicción ideológica y estética y eran lugares con propuestas escénicas muy interesantes. Un tercer modelo eran las Cooperativas Teatrales. En torno a un proyecto que a todos motivara e interesara concretar, se realizaban presupuestos que incluían gastos de: escenografía, vestuario, alquiler de un teatro donde representar, promoción, etc. (los actores-productores ponían el dinero en partes iguales y no cobraban ensayos). Ya en marcha el proyecto, se intentaba, por medio de la taquilla, recuperar el dinero invertido y repartir las ganancias. Por supuesto ni se recuperaba el dinero ni se tenían ganancias. Todo el mundo prometía no intentarlo nunca más, y a los dos o tres meses de “reflexión” se volvían a poner en marcha hermosos y utópicos proyectos que generaban de nuevo pérdidas y “otras catástrofes”. Pero fue este espíritu y compromiso el que ha logrado, tal vez, que el teatro argentino sea considerado como uno de los más inquietantes a escala mundial. Como anécdota voy a decirte que mis primeros ingresos económicos, tras ocho años de estudio y trabajo en Buenos Aires fue en mi primera experiencia en cooperativa, donde estrenamos la obra “El Torturador” de Andrés Lizarraga en el Teatro del Centro y con un éxito enorme de público, entradas vendidas con una semana de antelación, etc... Pero ocurrió que para tener el teatro lleno y seguir disfrutando de ese éxito, tuvimos que invertir nuestras “pobres ganancias” en publicidad, ya que “competíamos” con Nuria Espert y Víctor García, con “Yerma” en cartel en un teatro frente al nuestro (en plena calle Corrientes); con Hector Alterio y Soledad Silveyra que hacían “Sabor a miel” a cincuenta metros de nosotros y con muchos más. Y por último estaba el Teatro Independiente, que fue importantísimo en su momento, pero que en esa época estaba casi muriendo. Estas eran las formas más habituales de generar teatro.

P: Por lo que me cuentas envidio esa época. ¿Alguna pega, algún punto en contra, algo que superar?

R: Sí. El teatro en esa época en Argentina estaba muy politizado, desde la formación de grupos, hasta su pobre preparación técnica, sus intenciones y proyección, etc... Una de las luchas más interesantes que emprendimos desde Teatro Estudio (y por supuesto muchos compañeros de otros grupos) fue el intento de dotar a este teatro provocador de una técnica y una ética actoral; centrar los objetivos fundamentales en la creación y todos sus frentes y alejarnos de ser a veces, como ocurría, sucursales de partidos políticos o de ideologías concretas. No renunciábamos a nada, pero luchábamos para agregar esa capacidad básica del actor, que en muchos casos brillaba por su ausencia. Había espectáculos que gritaban muchas verdades, pero a veces ese grito se transformaba en un aullido

insuportable por carecer de las mínimas leyes necesarias para crear un espectáculo. En aquella época (años 1971-1974), dada la situación política, las funciones teatrales eran casi mítines. Indudablemente era una sociedad en ebullición, con una inseguridad de futuro muy grande, la violencia a flor de piel, la represión en cada esquina y era imposible que el teatro no respondiese a eso...

P: Y tras esto ¿qué?

R: Después de “El Torturador” en el Teatro del Centro y las representaciones de “El Sr. Morel” (versión de “Crónica de un secuestro”) de Mario Diamant, “Woyzeck” de George Buchner y “¿A qué jugamos?” de Carlos Gorostiza, en nuestro local de San Telmo (casco viejo de Buenos Aires), nuestro grupo iba a iniciar una gira por el interior del país con “El Torturador” (16 funciones). Pero la noche anterior, dos cócteles “molotov” acabaron con la escenografía, el vestuario y el local, que quedó completamente destruido. Con una moqueta a retales, las velas como iluminación y por decisión y valor de nuestros alumnos, siguió en lo que pudo nuestra actividad. Mediante la solidaridad de actores, cantantes, pintores, escultores, etc... se reconstruyó el local y siguió la actividad. Un tiempo más tarde comenzamos una gira por Latinoamérica que nos alejaría casi dos años del país.

P: ¿Cuál fue la actividad en Latinoamérica?

R: Desarrollamos una intensa actividad a través de nuestros espectáculos, de talleres de pedagogía, participación en festivales, encuentros con otros grupos teatrales del continente, etc... Sería muy extenso contar la experiencia que nos llevó a Bolivia, Perú, Ecuador (por dos veces), Panamá, Costa Rica y El Salvador, pero sí te puedo decir que marcó y definió muchos aspectos personales relacionados con el teatro y la sociedad. Al volver a Buenos Aires el grupo se disolvió y yo inicié mi carrera de forma individual creando el Taller de Expresión Teatral; disponíamos de local propio y actividad de cara al público (años 1978-1980). Fueron dos años intensos, ya instalada la dictadura de Videla. El enorme esfuerzo por mantener una mínima infraestructura, la terrible represión desatada y el sufrir dos allanamientos, me obligó a pensar en una salida que pasaba inevitablemente por irme del país; hecho que se concretó en junio de 1980.

P: ¿Por qué España? ¿Tenía algún contacto?

R: Sí, un compañero de Teatro Estudio vivía en Madrid y a pesar de su siempre agradecida acogida decidí no quedarme allí. Después del último tiempo en Buenos Aires necesitaba un lugar tranquilo donde continuar, sobretodo, el trabajo de pedagogía teatral que había iniciado.

P: Perdona, ¿por qué Valencia?

R: Por una casualidad. Un curso y un cruce de fechas hizo que mi amigo, Alfredo Mantovani me pidiera reemplazarlo a él en Valencia. Di un

curso en L'Escola d'Estiu y ahí mismo se establecieron contactos con la Sala Escalante, que hacía poco había abierto sus puertas, ofreciéndome una sala para todo el curso 1980-1981; y así comencé mi andadura profesional por Valencia.

Esta coincidencia me introduce más en el ambiente onírico que ha transformado mi viaje en una gran aventura por los sentidos...

Yo nací en Valencia, en 1980...

Me enciendo un cigarrillo. Él no fuma..., pero no se molesta en absoluto.

Coge mi bloc, lo honra con sus manos y en señal de agradecimiento vuelvo a...

Toso.

Me mira.

“¿Si?” -me pregunta con una sonrisa-

P: ¿Y cómo fue tu integración?

R: Como siempre digo soy un inmigrante de lujo porque mi situación ha sido una excepción, mis primeros pasos en España se caracterizan por una gran acogida por parte del pueblo español y más concretamente por el valenciano. Algunos problemas con las autoridades por los malditos papeles, pero no graves y sobretodo por una lenta y casi inconsciente integración, dado que al hablar el mismo idioma, uno cree que la cultura será muy parecida y poco a poco va entendiendo que se ha “infiltrado” en una cultura diferente, ni mejor ni peor, pero sí diferente; y pasa por muchos estados de ánimo y situaciones que te confrontan. El tiempo juega una baza importante, pero los pocos problemas de integración que pude tener partían más de problemas personales e individuales que de la sociedad que me acogía. Durante algún tiempo me dediqué a la pedagogía, algunos trabajos de dirección con mis alumnos y en el año 1981 me otorgan una beca para asistir al ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) dirigida por Eugenio Barba, con quien ya había establecido contacto desde Buenos Aires. Esta experiencia en Italia marca un antes y un después en mi trabajo teatral. Durante dos meses descubro todo el trabajo de formación del actor desde el punto de vista del teatro oriental y occidental, descubro un trabajo científico en torno al actor, comparto con Eugenio Barba (un auténtico maestro) dos meses de fecundo trabajo y por supuesto, entro en crisis con todo lo realizado anteriormente. Me parecía diletante, amateur, impreciso, a pesar de todo el esfuerzo. Sentí el subdesarrollo teatral en mis venas y sufría con lo que yo consideraba “el tiempo perdido”. Pero poco a poco comencé a encontrar puntos de encuentro entre mi trabajo y todo lo nuevo que estaba conociendo y que me desbordaba una y mil veces. Me emocionaba pensar que lo que diez personas estuvimos trabajando en

nuestro pequeño local de San Telmo, tuviese puntos de contacto con un trabajo serio, documentado y riguroso que se venía realizando en Europa y ello me alentó a empezar mi formación de nuevo. Descubrí la técnica y su enorme potencial. Al volver a Valencia comencé a poner en práctica todos estos conocimientos adquiridos y a valorar mi esforzada y autodidacta formación técnica-teatral. Tras un largo trabajo pedagógico a través de todo el Estado Español, decidí volver a las tablas como actor e iniciar-retomar con continuidad esta carrera... Perdona, creo que me he ido por las ramas, ¿no?

P: No, de ninguna manera. Decías que vuelves a trabajar como actor..., ¿por qué?

R: ¿Por qué? Difícil de explicar... el gusanillo, como lo llaman... no sé... el cuerpo me lo pedía... mmm... difícil de explicar...

(Sonríe tiernamente)

P: Háblame de tus trabajos actorales. ¿Cuáles fueron?

R: A partir de una versión libre del “Peer Gynt” de Ibsen, hice un monólogo llamado “Corazón de ángel y diablo” y comienzo nuevamente mi trabajo de actor, al cual siguen “La marquesa Rosalinda” dirigida por Alfredo Arias, “La Señorita de Trévez” dirigida por John Strasberg, “Los figurantes”, “El Camaleón”, etc... todos ellos en el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana y en Teatros de la Generalitat Valenciana; “Yo seré tu príncipe azul” con la que obtengo el premio a la Mejor Contribución Actoral otorgado por los críticos teatrales del País Valenciano. Y después colaboraciones con Moma Teatre: “Borja-Borgia”; La Pavana: “El médico a palos”, “El milagro de Anna Sullivan” y “A ras del cielo” (junto a Jácara Teatro de Alicante); Albena-L’Horta: “Nit i Dia”, “Estimada Anuchka” y “Per qué moren els pares?”, como actor, ayudante de dirección y codirector; L’Hongaresa: “Volcán” y “Cocodrilo”; L’Om Teatre: “Galileo”; y en Arden Producciones: “El Banquete”. Así mismo incursiones en el cine con “Todos a la Cárcel”, “El coche de Pedales”, “Ausiás March”, algunos cortometrajes y series televisivas en Valencia, Madrid y Barcelona...en fin..., sería demasiado largo contarte todo mi currículum...

P: Por lo visto y oído has trabajado en valenciano ¿Te ha costado mucho esfuerzo?

R: Sí, mucho. Me gusta mucho la lengua, así como el castellano peninsular. Las encuentro muy teatrales. Pero es muy difícil porque la lengua materna lo es todo: el lenguaje, los impulsos, el ritmo, etc. Pero ha sido muy positivo y espero volver a trabajar en valenciano.

P: De todo lo que has hecho ¿cambiarías alguna cosa? ¿Te ha faltado algo?

R: Es indudable que es imposible cambiar lo ocurrido. No me arrepiento de nada. Con los años vas descubriendo tus déficits y vas entendiendo que todo ha ocurrido con una lógica excepcional

relacionándolo con tu persona en su totalidad, con tus orígenes, tu desarrollo dentro de un país y una cultura, etc... A veces tengo curiosidad por saber cómo hubieran sido estos veinticuatro años que estoy en España, en mi ciudad natal, Argentina, sobretodo al ver que algunos compañeros tienen allí un nombre, al ver a los que se han quedado por el camino, a los que se destruyeron o auto-destruyeron. Pero todo esto no es más que una curiosidad, llamémosla morbosa, ya que tengo claro que mi estancia en España me ha dejado, por decirlo burdamente, más ganancias que pérdidas. Mi sensación es de tranquilidad al estar completamente seguro de no haberme equivocado. Aquí pude desarrollar aspectos de mi persona y mi carrera profesional con mucha tranquilidad y en su justo punto, que intuyo hubieran sido imposibles o al menos más difíciles en Argentina.

P: Hoy, año 2004, ¿cómo te sientes como “hombre de teatro”?

R: Me siento en estos momentos como actor, bueno sí, más bien como “hombre de teatro” (sonríe), en una situación de bastante privilegio para los tiempos que corren. Es decir, desde hace unos años, intento elegir todos mis trabajos. Y posiblemente por la edad, como dice mi buen amigo Alberola en “Estimada Anuchka”: “...a los cincuenta comienza a coincidir lo que tienes con lo que quieres...”. A partir de eso llegas a la conclusión de que lo más importante de nuestro trabajo es disfrutar con lo que haces. Sentir que lo que haces tiene un cierto nivel de calidad, de poder trabajar con compañeros talentosos, y con una ética y una actitud irreprochables frente al hecho teatral. Esto te ubica y hace que no corras tras quimeras auto-destructivas, construyendo poco a poco, con los pies en la tierra. Yo decidí hacer mi “sacerdocio” dentro del teatro y soy muy consciente de la escasa trascendencia del teatro frente a otros medios, pero asumí hacer una carrera coherente y llena de placer, y además, seguir aprendiendo y trabajando en silencio, con modestia, y desde esta base no perder la ilusión de los comienzos y el placer de crear...

El tren, lamentablemente, susurra mi destino... he de partir hacia una realidad que me espera más allá de la mágica vida de mi compañero...

Por un tiempo hemos viajado por los sentidos; hemos descubierto sensaciones; hemos despertado ilusiones, ganas de luchar, una forma de vivir, que a mi parecer, está algo olvidada; y hemos sonreído al sentirnos realizados, con una vida tan plena...

Me quedo sin palabras en la despedida.

Un personaje así merece un adiós especial.

Le pido su dirección y su permiso para entablar contacto con él, aunque deba ser desde la lejanía.

Una mirada dulce, un contacto cargado de agradecimiento, una sonrisa expresando ese cambio que ha implicado conocer a alguien tan especial...

Una lágrima recorre mi mejilla.  
De camino al hotel, algo dentro de mí comienza a crecer surgiendo inevitablemente una sensación de felicidad...  
Acabo de realizar mi tesis...  
Ahora tan solo debo entregarla y tratar de explicar lo vivido... algo difícil...  
En la cama de mi habitación despierto..., estoy confundida..., muchos sentimientos a borbotones..., me aturde por segunda vez el despertador...  
Lo apago.  
Decido quedarme un rato más... Siento una serenidad y una plenitud desconocida... Sonrío...  
Buscaré por los teatros a ese hombre de mirada tranquila... Se que existe... estoy segura de que existe...  
Y mi tesis será un humilde y sincero homenaje a las personas que han dedicado toda una vida a ser fieles y coherentes en sus convicciones dentro de ese difícil mundo del teatro...  
Espero encontrarlo alguna vez... espero sentir alguna vez algo tan especial como lo vivido... de repente un gusanillo recorre mi estómago... en el bolsillo de mi pantalón tengo una dirección escrita sobre una servilleta del tren... sonrío...  
Sé que lo encontraré...

ALEJANDRA SOL MANDLI VARELA, alumna de tercer curso de la  
Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia

*(Adaptación de un trabajo realizado para la asignatura “EL teatro español en la segunda mitad del siglo XX” impartida por Nel Diago en la licenciatura de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia.)*