

LOS GATOS CONFUSOS
SER ACTOR EN TIEMPOS ACELERADOS

alejandro jorner

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

ÍNDICE

Prólogo
Por Ramón Moreno

Los gatos confusos,
por alejandro jorner

...y hablaron de la vida y el teatro,
por Ramón Moreno y Alejandro Jorner

*el manifiesto de la valldigna: si mi abuela tuviera ruedas
no sería mi abuela, sería una bicicleta,*
por alejandro jorner

*ya ves: nada sucedió como nos hubiera gustado
que sucediera. Dime que es verdad, por favor,*
por alejandro jorner

Unas notas biográficas sobre Alejandro Jorner,
por Juan V. Martínez Luciano

PRÓLOGO

La EMT de Silla se propuso desde sus inicios defender y potenciar el concepto de “escuela” dedicando la parte más importante de nuestro tiempo a la actividad pedagógica. En ella aprendemos a hacer teatro de una manera lúdica pero asentando una serie de enseñanzas que muestran al alumno un proceso creativo con conocimiento de las técnicas que intervienen en este proceso.

Dentro de este interés pedagógico hemos querido acercarnos a determinados profesionales de la enseñanza teatral para que compartan con nosotros su manera de ver el teatro reflexionando en voz alta sobre temas que también nos interesan a nosotros.

La forma que hemos imaginado consiste en impartir una “clase magistral” abierta al público en general y que sirva para cerrar el curso en la EMT de Silla. A esta clase magistral le sigue un diálogo donde intentamos profundizar un poco más en su manera de sentir el teatro.

La clase impartida, la transcripción del diálogo posterior y una introducción biográfica de la persona elegida, conforman el libro que ahora tenéis entre las manos. Incluimos también un texto suyo presentado en enero de 2003 en el Primer Encuentro Internacional de Dramaturgia, celebrado en Alicante, y un apéndice con el cual cierra un interesante y creativo ciclo.

Queremos aportar un material reflexivo que sirva para situar la enseñanza teatral en nuestra comunidad iniciando una serie de encuentros traducidos en unos libros que testimonien el pensar y la manera de hacer de nuestros pedagogos teatrales. Desde la Academia privada de Antonio Díaz Zamora en los años 70, pasando por la renovación de la Escuela Superior de Arte Dramático en 1978, el entrañable Teatre a Banda de los años 80, el nacimiento de las Escuelas Municipales de Teatro en 85, la formación posterior de diversos centros privados e institucionales (Escuela del Actor, Estudio Dramático, Centre Teatral Escalante, Teatre Micalet, Off Teatro...) hasta estos años donde la misma ESAD

de Valencia está replanteándose sus objetivos y sus relaciones con los medios teatrales, son muchas las personas que han dedicado una gran parte de su oficio a la formación de actores y de público, afianzando una base teatral sobre la que, en un proceso lógico de crecimiento, debemos seguir reflexionando para no quedarnos estancados.

Tenemos que agradecer la entusiasta participación de Juan V. Martínez Luciano, siempre receptivo a respaldar iniciativas que reflejen el testimonio de nuestro tiempo, y a Alejandro Jornet que ha aceptado volcar hacia nosotros sus conocimientos, sus inquietudes y su sinceridad a la hora de iniciar esta serie que esperamos que sea larga y fructífera.

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

los gatos confusos
(ser actor en tiempos acelerados)*

por

alejandro jonet

*Clase magistral impartida el 21 de junio de 2002, con motivo de la clausura del curso 2001/2002 de la ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRE DE SILLA

los gatos confusos

bueno, es posible que un día vieras una película especial. o una obra de teatro que te hiciera sentir algo extraño. es posible que esa actriz o ese actor (o la historia o la puesta en escena, ¡qué importa!) tocara algo que andaba por ahí dentro enredado sin que tú lo supieras. es posible que sintieras cómo el desconcierto te bloqueaba la boca del estómago o te arrastraba a una absurda euforia. en todo caso, supiste que ya no querías ser misionero ni azafata ni médico ni abogado ni diseñadora. supiste que querías vivir ahí: en esa pantalla o en ese escenario. tal vez lo sabías mucho antes, ¡qué sé yo! quizás te disfrazabas con los vestidos de mamá o inventabas historias que sólo tú entendías. es posible que escribieras un poema de amor a los ocho años o que organizaras una representación de asesinatos y detectives el día que tu hermano cumplió once. y es más que probable que provocaras la ira de tus padres el día que dijiste que la vida real no tenía ninguna gracia.

y es en este momento en el que mi amigo fernando buenaventura se acerca al ordenador, lee lo que acabo de escribir y me dice “tú eres idiota, chaval”. bueno, fernando buenaventura es un tipo como bastante directo.

“¿por qué soy idiota?”, le pregunto. “porque confundes la realidad con los cuentos de hadas”. le digo que no hay una sola realidad .

“¡cómo que no! claro que sí. os pongáis como os pongáis los artistas, la realidad es la realidad. ¿me dejas que te la cuente?”

y, sin esperar respuesta, se sienta frente al ordenador y escribe:

bueno, es posible que un día vieras “operación triunfo”. o “gran hermano”. o “tómbola”. es posible que un día leyeras una revista del corazón. o te toparas, en el canal “estilo”, con un desfile de calvin klein. y es seguro que, en cualquiera de esos casos, pensaste en la pasta gansa que gana toda esa peña. es probable que, en ese momento, supieras que no tiene ni puta gracia pasarte la vida currando

por un miserable sueldo a fin de mes. y es posible que, sabiendo que cantas del culo y que tus medidas hacen inviable las pasarelas, consideraras que lo de actriz o actor era la posibilidad más factible. a fin de cuentas, tú sabes, como casi todo el mundo, que, en este país hay mogollón de estrellas del cine y la televisión a los que no se les entiende una mierda lo que dicen.

- ¿qué? ¿te gusta? - dice fernando.

- no.

- pues jódete: esa es la realidad, colega.

que no me guste no quiere decir que no piense que tiene gran parte de razón. llevo una pila de años metido de lleno en esta profesión, en general y en la historia de la pedagogía, en particular y, ciertamente, los ejemplares de la especie descrita por mi amigo fernando buenaventura han crecido en progresión geométrica. tampoco es que se invente nada: ya dijo fernando fernán gómez en sus magníficas memorias, “el tiempo amarillo”, que los actores vocacionales eran una especie en vías de extinción, sustituida por la de los actores con vocación de famosos. supongo que tampoco se puede hacer nada: es el signo de los tiempos. decía, el otro día, juan luis cebrián, hablando del oficio de periodista, que, en las tres últimas décadas, la sociedad había experimentado tales cambios que “han conducido a una acelerada y creciente concentración de las empresas periodísticas, que sobrepasó enseguida la propiedad de los medios de comunicación para entreverarse con la de los sistemas de ocio y entretenimiento”. si los periodistas andan enredados en esos asuntos, ¿qué coño se puede esperar de la gente que nos dedicamos al arte de la interpretación, que, por mucho arte que sea, siempre ha estado emparentado con la industria del ocio y del entretenimiento?

y, ahora, más que nunca, ¿no?

desde aquí, desde este junio de 2002, el panorama es sombrío. para echarse a llorar. o para partirse el culo de risa, ¡qué sé yo!

cuando, hace unos años, accedieron al poder los chicos de la derecha, el panorama artístico y cultural de por aquí no era exactamente como para dar saltos de alegría: los socialistas se habían comprometido a fondo en la modernización de un país a punto de perder el último tren (tras la larga borrachera de mezquindad, miseria moral y exaltación de la mediocridad a que

nos sometió un absurdo dictador de cuarta fila y la relativamente breve resaca de aquel engendro derechista que se inventó el ahora tan valorado, no sé por qué, adolfo suárez) y, bueno, se engancharon a la cultura del escaparate, imagino que porque, electoralmente, les pareció la más rentable. dejaron un considerable número de estructuras razonablemente sólidas y un entramado artístico y cultural como puesto al día. cierto que la cagaron por su amor a los “divinos” y su afición desmedida a salir en los informativos, pero, ¡qué coño!, al César lo que es del César.

luego, entre gritos y exabruptos cuarteleros llegaron los que siempre pensaron que el poder es cosa de familia y en el mundo cultural y artístico se produjo una situación tirando a pintoresca: intelectuales y artistas que habían expresado que jamás trabajarían con ellos, empezaron a elaborar un discurso tipo “pues no lo hacen tan mal, nos tratan mejor que los nuestros, se están gastando una pasta sin atender a ideologías, es gente pragmática, etc. etc. etc.”.

y, bueno, cada cual se lo montó como pudo para seguir disfrutando su cestita de navidad y, como decía mi abuelo, aquí paz y después gloria.

para gloria, la nuestra, seis años después del memorable advenimiento. es difícil encontrar un momento de mayor penuria creativa. parapetados tras la coartada del hay que ganarse la vida, artistas y creadores se arrastran desesperadamente, en pos del “éxito a cualquier precio” y la pasta, por las cloacas del riesgo cero, el divertimento por encima de cualquier otra cosa, la seguridad inofensiva del repertorio, el desprecio o la negación de la ideología y el compromiso único con el monedero. normal: vivimos en un país que ha recuperado, con entusiasmo, los dos grandes símbolos del franquismo: el fútbol y el festival de eurovisión.

dentro de unos años, quien tenga nietos, podrá contarles, con arrobamiento místico: yo viví la época de *torrente*, *el brazo tonto de la ley*, de *rosa*, *chenoa*, *bisbal* y *bustamante*, de la joyas del tipo de *gran hermano*, de *tómbola*, de *cinco hombres. com*, de *crónicas marcianas*, de *la novena del real madrid*... yo viví el año que el valencia ganó la liga después de un siglo sin comerse un colín.

fernando buenaventura dice que eso es lo que quiere la gente, que a nadie le apetece que le coman el tarro con la mierda que ya se tiene que tragar diariamente en su vida o en los informativos y que la creación sólo tiene sentido

si entretiene y consigue que, por un rato, te olvides que tu vida, tu curro, tu relación de pareja y todo lo demás es un asco de la hostia.

supongo que fernando tiene razón. si no, imagino que sería verdaderamente frustrante para unos gobiernos que se ha dejado la piel y los dineros (que, dicho sea de paso, no eran suyos) en el empeño de convertir en encefalogramas planos al mayor número de ciudadanos posible. porque hace falta hacer un gran esfuerzo para conseguir que el día que india y pakistán están a punto de liar una mascletá nuclear del copón y el consejo de ministros aprueba un decreto para joder más a los que más jodidos están, aparezca en las cabeceras de los noticiarios y en las primeras páginas de los periódicos la imagen de rosa llorando su séptimo puesto en el festival de eurovisión. como diría federico trillo: “manda huevos”.

bueno, las cosas están más o menos así, ¿no? es normal que se lo hayan currado tanto: la cultura es poderosa y desequilibrante. y ellos lo saben. un país culto es mucho más difícil de manejar. de engañar. de comprar. así que se lo han trabajado para que todos nos convenzamos que cualquiera puede ser bustamante y ganar un pastón, que lo guay es salir a la calle para festejar el título de liga y no para protestar por la vergonzosa ley de extranjería, que si hay delincuencia la culpa la tienen los moros de mierda que vienen a quitarnos el trabajo y que, en fin, si se nos ocurre hacer una huelga general contra un ejecutivo chulesco y prepotente, es porque somos antipatriotas, resentidos y demagogos.

esto es un asco, colegas. a los artistas nos han comprado con el rollo de la sociedad del bienestar y resulta duro saber que estamos condenados al ostracismo si se nos ocurre salirnos, aunque sea unos centímetros, del espacio que nos han asignado.

es difícil hablar de creación o de arte en estas condiciones. sobre todo si se está convencido que el teatro, el cine, la literatura, la fotografía o las artes plásticas son mucho más que negocio, mucho más que entretenimiento, que nos pueden hacer reflexionar y entender un poco más la vida que vivimos, que nos pueden hacer sentir y despertar en nosotros sensaciones que ni siquiera sabíamos que existían, que nos pueden ayudar a crecer, que nos pueden ayudar a vivir.

así que, por muy difícil que sea, es necesario hablar de creación y de arte.

pero reduciendo el auditorio.

a los que tienen vocación de actores famosos sólo puedo decirles que intenten hacerlo lo mejor posible, que procuren estar siempre en el sitio adecuado en el momento adecuado, que aprendan los mecanismos de la adulación y de la seducción y que intenten encontrar la manera de ser siempre los más guapos, las más guapas, los más interesantes y los más atractivos. con todo eso, un poco de sexo interesado y algo de suerte, puede que alcancen su objetivo.

a los otros, a los que tienen vocación de actores, aunque diga fernando buenaventura que están prácticamente extinguidos, me gustaría darles la vara un rato más, con la esperanza de que mis palabras puedan servirles en algún momento del duro camino que deberán recorrer.

siempre he sabido que de haber podido elegir, me hubiera gustado, en primer lugar, ser mujer, en segundo, ser gato y, sólo como tercera opción, el sexo y especie que la naturaleza tuvo a bien concederme.

no es que sufra una crisis de identidad ni rechace lo que soy: mantengo una relación mucho más que aceptable conmigo mismo. pero nada es casual: esa especie de lío con el que tuve que convivir desde que era una criatura hizo que mi existencia fuera siempre, digamos poco convencional. me parecía que toda una vida siendo la misma cosa era un putito desastre. deseaba un final rápido y precoz después de unos pocos años de intensidad sin límites. no sabía exactamente lo que era la muerte, claro (nunca había visto morir a nadie), pero convivía con esa idea romántica ante el miedo paralizador de convertirme en una persona "normal". si había algo que odiaba con toda mi alma era la normalidad. leía el otro día una entrevista con david bowie, en la que decía "odio la normalidad. su mediocridad y su exactitud me ahogan". es lo que he sentido toda mi vida. la normalidad te mata. te mata aunque sigas vivo. hay tantos muertos que caminan, tantas gentes que han hecho lo que se supone que debe hacerse: encontrar un trabajo, una pareja, casarse, tener hijos, comprarse un piso, un monovolumen, ascender en la empresa, comer los domingos en casa de tus padres, los viernes salir con otros matrimonios y envejecer junto a alguien que ya no amas, trabajando en algo que aborreces y mirando la televisión para no mirar como se te muere el alma. no quiero. jamás quise.

supongo que todo eso tuvo mucho que ver en el hecho de que cuando el teatro y yo no encontramos, pensara “no se está del todo mal aquí. hay buen rollo.” pero no quise ser actor para vivir otras vidas o para ser otras cosas. puede que todo en mí sea un puto lío, pero tonto nunca he sido: ni en el escenario ni en el plató se vive ninguna vida. pero puedes despertar las tormentas de tu cerebro y de tu alma, descubrir un millón de sensaciones que andan enredadas por ahí dentro y dejar que salgan a la luz los monstruos que habitan en tus abismos. es intenso.

dice bowie: “la tensión es mi motor. no es una energía muy alegre, sino algo que tiene que ver con la desesperación y el pánico. pero me hace sentirme vivo”.

sentirse vivo. eso es todo. lo demás son gilipolleces.

el gran vittorio gassman decía que en su pequeña escuela para actores se enseñaba un cinco por ciento de técnica y un noventa y cinco por ciento de locura.

lo que nos lleva a la creación y nos permite habitar en ella es el caos. llegar a conocerlo y encontrar la manera de vivir en él es lo único que podemos hacer. y dejarnos llevar.

dice david mamet: “los artistas no se preguntan *¿para qué sirve el arte?* no sienten el impulso de *crear arte*, de *ayudar a la gente* ni de *ganar dinero*, sino de reducir el peso de la insostenible disparidad entre su consciencia y su inconsciente y poder alcanzar así la paz.

alcanzar la paz. es imposible, claro. pero como decía el genial helenio herrera: “las cosas difíciles exigen un tiempo; las imposibles, más tiempo”. y tiempo siempre hay si lo usamos para vivir, en lugar de para destruirnos la vida.

claro que todo esto no lo sabes cuando esta historia empieza a despertarse en ti. yo tampoco lo supe hasta mucho después. me puse a caminar sólo porque me hubiera gustado ser mujer o gato, porque odiaba la normalidad, porque vibraba con cosas que mis colegas detestaban y me aburría profundamente con todo aquello que a los demás divertía muchísimo. me puse a caminar porque quería beberme la vida aunque fuera en un millón de borracheras, en un millón de polvos inesperados, en un millón de euforias y en un millón de angustias. me

puse a caminar sin tener ni puta idea de lo que me esperaba. y lo que me esperaba era una jodida pesadilla. estudiar arte dramático en este país es meterte en el tren de la bruja sin manual de instrucciones.

¿qué esperaba cuando empecé a estudiar? la verdad es que algo bastante simple: aprender el oficio. por aquel entonces, spencer tracy ya había dicho aquello de que “interpretar es llegar a la hora, saberte el papel y no tropezar con los muebles.” y yo, sin saber aún por qué, creía en ello. bueno, se suponía que un cierto talento debía tener porque formaba parte de los pocos elegidos entre varios cientos de candidatos. ingenuamente esperaba que me ayudaran a modelar mi cuerpo y mi voz, a aprender a analizar correctamente un texto, a actuar con una cierta metodología, a conocer las claves del oficio y a canalizar adecuadamente toda la pasión que reventaba mis venas. nada más lejos de la realidad.

la mayor parte de los iluminados de este país offician en los púlpitos de las iglesias o imparten clases de arte dramático.

uno espera aprender un oficio y se encuentra con un montón de poseedores de la verdad que intentan convertirte en adeptos de su doctrina, gente que no pretende, en absoluto, que llegues a ser un buen profesional, sino que profeses su fe, que, por supuesto, es la única verdadera.

en serio que es un jodido tormento. y mucho más cuando te das cuenta que algunos de tus compañeros se apuntan a la nómina de los fieles. y tú te preguntas por qué sucede eso. y no puedes entenderlo. en ese momento, no: eres demasiado joven y te faltan las claves fundamentales para analizar correctamente lo que pasa a tu alrededor.

los años te dan una visión bastante transparente del asunto: un actor es un ser frágil, con un equilibrio psíquico y emocional inestable, inseguro, vanidoso y egocéntrico. grandes virtudes no son, pero necesarias, me temo, para desarrollar este oficio.

la inseguridad lo hace profundamente vulnerable y, por tanto presa fácil para cualquier desaprensivo. he visto a profesores (que se llaman “maestros” a sí

mismos) defender apasionadamente que los actores deben ser no dependientes, mientras todas sus propuestas y ejercicios están encaminados a provocar una dependencia enfermiza de su voz, la voz del “maestro”. he visto utilizar auténticos métodos de lavado de cerebro muy cercanos a la tortura física y psíquica. he visto destruir la confianza en sí mismos de muchos actores, para tiempo después, darles una palmadita, mientras les dicen: “estás empezando a trabajar con la verdad” o algo por el estilo. he visto crear dinámicas espantosas en nombre de la disciplina. y he visto talentos naturales magníficos tirados al cubo de la basura bajo la premisa del “hoy has sentido” aunque ese sentimiento sea estéril porque no se proyecta hacia ningún sitio.

¿y cómo se puede llegar a aceptar algo así? ¿cómo se puede entrar en una dinámica como esa y sentirse bien en ella? porque el actor adora, fundamentalmente, dos cosas: el reconocimiento (del público, del profesor, de los compañeros o de la quiosquera de su barrio) y flipar.

sí, flipar. te tiras por el suelo, gritas cuatro frases ininteligibles, lloras un poco y te revuelcas en tres sensaciones intensas y te sientes el mejor actor del universo. luego, tu profe te dice que ha estado muy bien y tú, directamente, te corres. y, por supuesto, estás dispuesto a pagar un pastón todos los meses con tal de que te sucedan cosas así.

y, como lo importante, nunca es el resultado, si no el proceso, todo perfecto.

por eso funciona el chiringuito. hace poco, una actriz española decía que era inconcebible que los profesores de las escuelas de actores alimentaran los sueños de gente sin ningún talento o de aquellos que obtenían resultados insignificantes.

a lo largo de los años me he dado cuenta que, si bien el dinero es importante, lo es más sentirse querido y admirado. la mayor parte de profesores que he conocido no tenían ningún interés en que sus alumnos se convirtieran en buenos actores y actrices: sólo les importaba que los veneraran.

así que, entre los que no tienen ni puta idea, (por falta de talento para la pedagogía o porque, directamente, ni han actuado ni han dirigido en su vida), los místicos de la verdad absoluta y los adictos a las doctrinas de stanislavski, de brecht, de strasberg, de grotowski o de barba, hay que cruzar los dedos para que,

en tu etapa de aprendizaje, aparezca alguien más o menos normal y te ayude a aprender un oficio que, por ser artístico, no deja de ser un oficio.

no tuve esa suerte.

un ex-alumno me dijo un día: “yo creo que te hiciste profesor para ser el profesor que nunca tuviste”. tal vez tuviera razón. pero la verdad es que nunca he sabido diferenciar las diferentes disciplinas a las que me dedico ni he sabido contestar adecuadamente a la pregunta: “¿qué te gusta más: escribir, dirigir, interpretar o dar clase?” para mí, siempre han sido una misma cosa o partes de una misma cosa. he ido aprendiendo todo a la vez. cualquier reflexión sobre una de esas partes, me servía para las otras. de la misma manera que creo que, aun siendo claramente un hombre, también soy un poco mujer y un poco gato.

y los gatos, en esta época, vivimos tiempos de confusión. porque nos han mudado y estamos intentando aprender los nuevos espacios. andamos de un lado para otro, nerviosos, descifrando los olores, tratando de descubrir los peligros, buscando nuestro sitio y procurando ser lo más fieles posible a nosotros mismos. porque ya lo dijo el gran helenio herrera: “lo peor es fracasar con las ideas de otro”.

...y hablaron de la vida y el teatro...

por

Ramón Moreno y alejandro jonet

Ramón Moreno y Alejandro Jornet se reunieron meses después, frente a una grabadora, un día bastante luminoso de una época especialmente convulsa

...y hablaron de la vida y el teatro...

RAMÓN MORENO. Voy a empezar diciendo que me gusta como escribes. Y me gusta lo rápidamente que me llega tu escritura. Es un discurso que entiendo, que me es próximo. Un discurso que desprende un tremendo fatalismo: la vida es una mierda, ¿el teatro es mejor que la vida?

ALEJANDRO JORNET. Para nada. Vivir es lo importante. Puede que la vida sea una mierda, pero esa mierda es lo importante. El teatro me interesa en la medida en que es una forma de vivir, mi forma de vivir. Pero no es lo fundamental. Vivimos en un mundo terrible. A todos los niveles. Y, en este momento particular ya es la hostia, con los cretinos integrales de Bush, Blair y Aznar empeñados en arrasar Irak para controlar el jodido petróleo. Pero no es sólo eso, hay muchísimo más: ayer mismo oía a la ministra de medio ambiente de Brasil, hablando del Amazonas... y ¡yo qué sé! ... Cien niñas de Kenia, que se refugian en unas iglesias para que no les hagan la ablación. Lees el periódico y todo es un puto desastre. Vivimos en un mundo de mierda. Pero es nuestra mierda. El teatro forma parte de la vida, no la sustituye jamás.

R.M. ¿Al mirar hacia atrás y ver lo que has escrito, lo que has dirigido, o las clases que has impartido, observas que has repetido temas?

A.J. Claro que se repiten. Escribimos lo que somos. Dirigimos lo que somos. Y damos las clases que somos. Los temas de mis obras son mis obsesiones: el sexo, la memoria, la imposibilidad de entendernos, la necesidad de escapar, de buscar una salida, de huir de la monotonía, el alcohol, la incomunicación, la incapacidad de vivir la mierda de vida que nos ha tocado vivir y en la mierda de mundo que nos ha tocado vivir y, a pesar de todo, el deseo absoluto de vivir, la necesidad de vivir... y la muerte... joder, la muerte. El arte, la creación, sólo tienen sentido en la medida en que se funden con nuestra vida.

R.M. ¿Y tú crees que esa creencia es lo que te lleva, formalmente, hacia ese tipo de trabajo “contemporáneo”, tan constante en ti: la utilización de la imagen, el movimiento, los monólogos narrativos, la neutralidad...?

A. J. La forma es parte de la búsqueda. La búsqueda de un lenguaje que tenga que ver conmigo y que tenga que ver con la época en la que vivo. Utilizo técnicas contemporáneas porque soy contemporáneo. Ni puedo ni quiero abstraerme del mundo en el que vivo. La búsqueda es algo fascinante, genial. Pero hay que dejar que la vida te folle para poder buscar en ella... ¡yo qué sé! esa mezcla de lo poético y lo vulgar que siempre me ha fascinado. La vulgaridad de lo poético o la poesía de la vulgaridad. La imagen es lenguaje, el movimiento es lenguaje... Joder, vivimos en el siglo XXI, ¿no? y yo me limito a vivir. La forma es una consecuencia de cómo siento las cosas. Bueno, de cómo sentimos las cosas. Porque la mayor grandeza del teatro y, a la vez su mayor miseria, es que es un trabajo colectivo. Hay que encontrar una voz común. Una voz que responda a todas nuestras sensaciones, nuestras neuras, nuestros traumas, nuestras mierdas... no sé... cuando se consigue, es muy “chulo”. Pero hay que currárselo, dejarse la piel en el puto intento. La creación te machaca, es algo demasiado intenso.

R.M. Y, para eso, necesitas una tremenda vitalidad, ¿no? Déjame que te cuente algo: Cuando nació mi hija, no dormía por las noches y físicamente estaba muy deteriorado. Fueron tiempos de mucho esfuerzo físico. Y los espectáculos que dirigí en aquel momento tenían más que ver con el oficio que con “el alma” un espectáculo necesita. Y recordé a un director que abandonó el escenario por la escritura porque no encontraba fuerzas en sí mismo para seguir dirigiendo. Por suerte, al cabo de un tiempo conseguí dormir, me recuperé y volví a reencontrarme con esa energía que yo considero necesaria para trabajar, para transmitir cosas a los demás. Para vivir con intensidad lo que es el teatro. ¿Es posible hacer un teatro sin energía? ¿Sin vitalidad, sin intensidad? ¿Es posible hacer teatro sin pasión?

A.J. Hacer se puede hacer cualquier cosa. De hecho se hace. He visto tantos montajes creados desde la falta de pasión, que ya me lo creo todo. De hecho, tú y yo participamos en uno de ellos: ¿Te acuerdas de *Ombres de la Ciutat*? La implicación, pasión, vitalidad o entrega del director era algo así como menos veinte. Le daba igual. Le pagaron una pasta, vino de Barcelona, hizo aquella mierda y se largó para siempre. Se puede hacer, pero es un puto asco. Para mí, la creación es pasión en estado puro.

R.M. ¿Y tú crees que eso se nota, que esa falta de pasión contamina el espectáculo, que el espectador es capaz de verlo?

A.J. Claro. Y no sólo la falta de pasión de los directores, también la de los actores. Estoy harto de ver espectáculos en los que piensas: “Vale, chaval, ya sé que te importa un coño la obra y que haces el montaje por dinero... ¡pero déjate la piel en el escenario, por favor!, disfruta de lo que haces y, entonces, a lo mejor, me haces disfrutar a mí”.

R.M. Decía Bertolt Brecht que la justificación del teatro es conseguir placer y que el objetivo es entretener y divertir. Que esto lo diga Bertolt Brecht, una persona con un equipaje ideológico tan potente, sorprende y, de alguna manera, equilibra su pensamiento, ¿no?

A.J. De acuerdo, pero el problema es saber de qué estamos hablando cuando hablamos de “entretener y divertir”. Hemos bajado tanto el listón que todo se ha convertido en un desierto. El placer es el motor de la vida. Lo es para mí y creo que debería serlo para todo el mundo. El dolor es una puta basura, digan lo que digan los cristianos. Pero no podemos vulgarizar el placer hasta el punto que lo hemos hecho. No debería divertirnos ni entretenernos algo tan zafio como los programas de televisión tipo *Tómbola*. A mí, todo ese conjunto de estupideces, chistes baratos y cotilleos que vemos en los escenarios, no me divierten en absoluto. Esas obras, que venden muchísimos bolos y que hacen reír tanto a la gente, no me hacen ni puta gracia. Una sociedad que se entretiene con *Tómbola* es una sociedad que ha bajado muchísimo el listón. O que le han bajado mucho el listón, porque toda esa mierda de “es lo que le gusta a la gente” o de “les damos lo que nos piden”, es una puta mentira: pedimos lo que nos enseñan que pidamos. Nos educan para pedir basura, nos educan de la hostia, porque la televisión educa, coño. Nadie hubiera necesitado nunca la mierda de *Tómbola* si *Tómbola* nunca hubiera existido. Primero hemos de conseguir una sociedad más o menos culta y, después, hablar de entretenimiento. Además, que Brecht a lo que se refería es a que las obras, por mucha carga ideológica y demás que tengan, no tienen por qué ser un coñazo, ¿no?

R.M. Parece una paradoja, que hayamos mejorado aparentemente la calidad de vida, y sin embargo hemos perdido calidad social, cultural, humana. Decía Peter Brook aquello de “la calidad está en el detalle”, es decir que cuando puedes construir un espectáculo de calidad es cuando

puedes pararte a cuidar el detalle. Quizás no lo hagamos por la velocidad en la que nos movemos. Yo me pregunto: ¿es que las cosas tienen que hacerse a trazos gordos?, ¿la cultura tiene que ser de choque, de primera impresión?, ¿es posible cuidar el detalle?

A.J. Es algo que viene desde el poder. Si analizas bien la vida, todo está estructurado para controlar a la gente. Desde el mismo concepto de familia, de matrimonio, con unos papeles firmados en un puto ayuntamiento. Te etiquetan, te colocan en la casilla correspondiente. Los que somos más raritos y hacemos otras cosas, en general somos bastante molestos socialmente, porque no saben cómo etiquetarnos: “Pero, ¿tú con quién vives?, ¿estás casado?, ¿no tienes casa propia?” Ese tipo de cosas al poder le desconcierta. Y utiliza sus armas. Fundamentalmente, el miedo. Provocar miedo: ésa es la idea. Que la gente tenga miedo a perder su trabajo, que la gente tenga miedo a ser robada, atacada, violada, que la gente tenga miedo a morir, que la gente tenga miedo a lo que sea, y cuánto más miedo tenga, más controlable será. Desde que naces, entras a formar parte de la espantosa cultura del miedo. Y, por miedo, rechazas el riesgo, que es dónde está la vida. Y, de alguna manera, rechazas la vida. Y te preocupas de cosas que no te hacen disfrutar una mierda y renuncias al placer, porque el placer siempre es castigado. De esto, la iglesia sabe un montón.

R.M. **¿Y puede ser que la revolución pendiente sea la de luchar contra la prisa? Pararse sería una revolución. Un ejemplo: tú puedes estar construyendo sillas y puedes hacer las patas lisas, siempre igual. Y haces cincuenta mil patas lisas que, al final, no interesan a nadie. Pero en el momento en el que tú te paras y, de repente, das personalidad a una de aquellas patas, la torneas, la construyes distinta, le haces una filigrana que va a ser exclusivamente tuya... vas a necesitar tiempo para hacerla, pero evidentemente vas a hacer algo diferente. Y vas a generar vida y vas a generar humanidad. El poder pararte frente a las cosas... frente al teatro...**

A.J. No te van a dejar...

R.M. ...y decir: no nos vamos a limitar a esto que estamos haciendo, vamos a parar y vamos a cuidar ese detalle. Vamos a ver donde está nuestra diferencia.

A.J. No te van a dejar. Te excluirán. Puede sonar como a paranoia, pero yo creo que todo está muy calculado. Si tú potencias desde los sistemas de poder y los sistemas mediáticos controlados por el poder, un tipo de vida que vaya muy deprisa, que los objetivos que se te planteen, desde todos los puntos de vista, son que consigas más medios, más dinero, más objetos... la sociedad de consumo a lo bestia... que no tengas tiempo más que para gastarte ese dinero que ganas en cualquier otra cosa que te han colocado delante y que lo único que te entretenga y te divierta sea algo estúpido, sin ningún tipo de compromiso, risa fácil y todo lo demás... ¡yo qué sé!... que te preocupes por el último ligue de Marujita Díaz y esas chorradas... bueno, eres infinitamente más controlable. Es un puto lavado de cerebro. Que no pensemos, que no seamos capaces de pararnos a hacer una pata de silla distinta. Porque en el momento en que alguien se pare a hacer una pata distinta, va a estar creando un problema. Coño, las patas son así, ni te lo plantees: hazlas. Hazlas rapidito, da igual que las hagas del culo, pero hazlas rapidito, según las instrucciones y nosotros te lo pagamos. No te pares a pensar qué es lo que tiene que ser una pata, no te pares a pensar qué voz propia vas a poner en una pata de una silla. Porque, entonces, estás creando un problema, porque pensar es un problema cuando lo que se pretende es que seamos idiotas. Y, entonces, te van a marginar, te van a sacar de la partida.

R.M. Es frustrante y, además, un problema grave en nuestro trabajo. De alguna manera, todo tiene que ir en la misma dirección o, si no es así, va a ser muy difícil que vaya a ningún sitio. ¿No tienes la impresión de que, de un tiempo a esta parte, todo se tiene que parecer a “El Club de la Comedia” y similares?, ¿Qué ese tipo de trabajos que serían, digamos una línea, se están convirtiendo en “la línea”?

A.J. Es la cultura del ocio y el entretenimiento, la cultura del espectáculo por encima de la creación. No me parece mal que te dediques a eso. Está de puta madre, si crees en ello o si crees en la pasta que te reporta, pero no me digas que eres un artista, no me digas que eres un creador. Cuéntame cuatro chistes y llévate el dinero, pero no me digas que eso es el teatro.

R.M. ¿Y qué crees que puede hacer un director o un actor en estas circunstancias?

A.J. Ni puta idea. Buscar la conexión, supongo.

R.M. ¿La conexión?

A.J. Tal y como está el panorama, una gran parte de directores y casi todos los actores trabajan cuando alguien les ofrece trabajo. Y, tal como está el panorama, el trabajo que te van a ofrecer va a ser del tipo de lo que se lleva. Contaba Bergman en “La Linterna Mágica” que a un director joven que despunta y tal en Alemania, por ejemplo, le ofrecen dirigir “La Señorita Julia”. Ése es un texto que se ha montado una pila de veces en los últimos años. Entonces, el tipo lo que se plantea es cómo llamar la atención, cómo hacer una “Julia” distinta. Normal. Si hablamos de los actores, ya te cagas: que te ofrezcan algo que realmente te interese, es bastante complicado. Así que aceptas lo que te ponen delante, si tienes esa suerte. Vale, hagamos lo que podamos o lo que nos ofrezcan, pero busquemos la conexión. Busquemos la manera de conectar con ese texto o con ese montaje. Busquemos eso que nos remueva las entrañas o nos induzca a la reflexión... ¡yo qué sé!... algo por lo que sea muy chulo hacer ese trabajo. No sé... cuando tú me ofreciste interpretar “Aquella nit amb Lluís”,... bueno, no era el tipo de obra que a mí me puede interesar excesivamente... ese tipo de comedia de estructura bastante convencional... pero encontré algo que conectaba profundamente conmigo: el hecho de que hubiera seis personajes homosexuales y que no se hablara de la homosexualidad, que no se intentara justificar la homosexualidad ni nada parecido, con rollos del tipo de son gente sensibles y todas esas mierdas... La homosexualidad es una opción sexual y punto... y me moló que ni fueran locas ni el tema fuera la homosexualidad. La hice por eso, porque encontré la conexión. Y porque, ideológicamente, me era aceptable. Claro que la conexión puede ser la pasta. Guay. Me parece genial. Pero si todo lo que haces, lo haces por pasta, yo qué sé, se gana más traficando con drogas, ¿no? Y, además, si eres un artista... y digo artista con minúsculas (yo no soy de los que flipo con la palabra *artista* ni le doy una connotación sagrada y todas esas chorradas), no puedes pasarte la vida trabajando únicamente por dinero. Eso es ser currante de la industria del entretenimiento. Y el arte y el entretenimiento, no son la misma cosa. Aunque se confunda con tanta facilidad.

R.M. ¿Y cómo fue tomando forma en ti esta manera de pensar, de enfrentarte a este oficio?, ¿cuáles han sido tus referentes a la hora, no sólo de actuar o dirigir, si no también de dar clase?

A.J. No lo sé muy bien. Ha sido un proceso muy extraño, como de ir dándote hostias contra las paredes sin saber muy bien hacia dónde caminar, hasta que,

poco a poco, fui encontrando una manera de hacer las cosas que tuviera que ver conmigo... claro que me ha costado tanto saber lo que yo era en realidad... y, no te creas, ni siquiera ahora lo sé demasiado. Como dice Beigbeder, “a los veinte años, creía saberlo todo de la vida. A los treinta, me di cuenta de que no sabía nada, así que acababa de dedicar diez años de mi vida a aprender todo lo que, a partir de ese momento, debía desaprender”. Yo, a los veinte años estudiaba arte dramático y no me gustaban una mierda mis profes. Así que empecé a pensar seriamente en la pedagogía y, claro, no tenía ni puta idea de cómo pensar en ello. Por otro lado yo empecé a estudiar con la única idea de hacer los personajes... bueno, yo qué sé... de las obras de Shakespeare, de Ibsen, de Chejov... ya sabes. Ni siquiera me había planteado que hubiera otro tipo de textos, ni otro tipo de montajes. Pero todo aquello me dejaba muy insatisfecho y empecé a darle vueltas a todo esto: la creación, la pedagogía... Crecí sin referentes concretos. Pero empecé a fijarme en la personalidad de la peña que me interesaba, en cómo se enfrentaban a la vida. No sé, emparte de Grotowski, de Stanislavski, de Brecht y demás, me interesaba en la medida en que veía cómo se enfrentaban a los problemas que se les presentaba y cómo intentaban crear algo a partir de su propia personalidad. No sé si lo explico bien. Quiero decir que nunca me ha interesado seguir una doctrina ni nada parecido, que en la experiencia de los demás he ido encontrando cosas que tocaban algo que había dentro de mí y que, con todo eso, se ha ido conformando la persona que soy, el creador que soy y el profesor que soy. Me ha influido mucha gente, pero no de una manera concreta. Mis referentes son un mogollón en general y nadie en particular. He ido creciendo y se ha ido formado una manera de pensar y sentir la vida y el arte de forma natural, sólo dejando abiertas las ventanas y las puertas para que la vida no se bloqueara, para aceptar todo aquello que me ofreciera. Sin prejuzgarlo y sin prejuzgarme.

... y hablaron de pedagogía...

R.M. Los alumnos con los que trabajas en la ESAD, ¿reflexionan sobre este tipo de cosas?

A.J. No creo que piensen demasiado en este tipo de cosas: vivimos en una sociedad que no fomenta precisamente este tipo de reflexiones. Ni ningún tipo de reflexión, si vamos al caso.

R.M. ¿Antes no era así? Diría Brecht que todo está sujeto al cambio, que los tiempos son diferentes y que el planteamiento ideológico debería ser diferente. ¿Es el mismo alumno el de hace veinte años y el de ahora o, realmente, ha evolucionado con la evolución de la sociedad?

A.J. El alumno de ahora mismo es la persona de ahora mismo. El de hace veinte años... hace veinte años todo era diferente y nosotros éramos diferentes... quiero decir los nosotros que teníamos entonces veintitantos éramos diferentes a los que ahora tienen veintitantos. La realidad era otra. En teatro, por ejemplo... cuando yo llegué a Valencia hace veinte años, el teatro institucional era una quimera. Había o se formaban grupos independientes, como *Teatro a Trote* o *Teatro Alaire*... yo mismo, trabajaba en un grupo independiente de Barcelona, *Teatre Incert*... La peña buscaba una manera de hacer teatro como personal... no sé... se juntaban una vez terminada la carrera e intentaban crear una voz... Bueno, entonces apareció la historia de las subvenciones, los centros dramáticos y todo eso: el dinero oficial. Y todos buscaron su parte del pastel. Es lícito intentar vivir de tu profesión, claro, pero molaría saber a qué precio. En todo caso, no siento ningún tipo de nostalgia por los “viejos tiempos”. El hecho es que aquello fue el principio de lo que es ahora. Luego entraron las televisiones (no la valenciana, claro, que es un puto desierto) y, al final, hemos terminado en *Operación Triunfo*. La peña de veinte años en aquella época, teníamos las expectativas que aquella época nos ofrecía. Los de ahora viven en el mundo de ahora, tienen los referentes de ahora y las expectativas que existen en este momento. Quieren triunfar rápido, claro, ganar pasta pronto, claro, hacer televisión y cine y triunfar en Madrid, que es donde se cuece el bacalao. Es normal. La mayor parte de los alumnos se acercan a esta profesión por lo que esta profesión les ofrece. Y está de puta madre que sea así. Lo que jode es que esas expectativas no vayan acompañadas de una reflexión profunda sobre lo que esta profesión representa, aparte de la fama, la pasta y todo lo demás.

R.M. ¿Y tú no crees que debería ser precisamente en la Escuela Superior de Arte Dramático o en otras escuelas donde se les motivara para hacer esa reflexión?

A.J. Claro que sí. Pero... ¿qué quieres que te diga? Échale un vistazo a las escuelas y... Yo creo que, en este país, la enseñanza en general y la del arte dramático en particular, es muy, muy deprimente. Cada uno con su cestita de recetas de mierda enmascarada de grandes conceptos artísticos, intentando

vendérsela a una peña que... Una gente que olvida que el objetivo es formar actrices y actores, que es formar profesionales y no conseguir que comulguen con una ideas que no les van a ayudar una mierda a la hora de realizar este trabajo.

R.M. Comparto lo que dices, pero me da la impresión de que en el momento actual ya ni siquiera es eso, que lo único que queda es el funcionario de la escuela pública o el funcionario de la escuela privada que, de tal hora a tal hora, imparte una clase. Porque, en un momento determinado, estaría hasta dispuesto a considerar positivamente el hecho de que alguien pueda sentirse maestro de una determinada disciplina o religión o lo que sea e intente comunicarla o transmitirla a los alumnos con el fin de que se extienda. Pero, hoy en día, ni siquiera veo esto: sólo funcionariado.

A.J. Conviven los funcionarios y los “iluminados”. Estoy de acuerdo contigo en que son peores los funcionarios. Pero, incluso los funcionarios de Arte Dramático tienen su especial idiosincrasia, porque resulta que el alumno de estas enseñanzas es bastante... iba a decir combativo y no sería cierto, pero sí que es molesto. Te suele meter en problemas si no le mola cómo das la clase y todo eso. Con lo cual, hasta el más funcionario de los funcionarios, debe buscarse una moto que vender para estar funcionalmente tranquilo. Pero sí, los hay y es bastante descorazonador. Se olvidan de la gente a la que deben dar su colaboración en su formación. Y se quejan continuamente de la falta de interés del alumno, de su "vaguería", de su mala formación, etcétera. Hace unos años, un compañero se quejaba de que los alumnos no leían los libros que, a principio de curso les pasaba en una lista. Le dije que intentara encontrar algún método para que los leyera, que a mí me funcionaba el rollo de leerles fragmentos de un libro que me había gustado, decirles: “es de puta madre, tíos... daos cuanta de que aquí Peter Brook está hablando de lo que discutíamos el otro día y tal...” y que, en un tanto por ciento bastante elevado, se compraban y se leían el libro. Me dijo: “perdona, yo soy su profesor, no su padre. Leerse los libros es su responsabilidad, no la mía”. Así no vamos a ninguna parte. Si no les transmites amor y pasión por esta historia, ¿qué coño transmites?: ¿conocimientos? ¡No me jodas! El nivel de la mayor parte del profesorado de las escuelas de arte dramático deja bastante que desear. Y, además, que casi nadie trabaja en el medio... ni son actores ni directores ni dramaturgistas ni nada de nada. ¿Profesionales de la enseñanza? Pero, ¿qué coño vas a enseñar si no tienes ni

puta idea de lo que es actuar o dirigir? Si miras los elencos de profesores de la mayor parte de escuelas de arte dramático, se te caen los cojones al suelo.

R.M. Has hablado de objetivos. A lo mejor hay que empezar planteándose cuál es el objetivo de la formación teatral. En el encuentro de escuelas de arte dramático que, hace un tiempo, organizó la revista *Acotaciones en la Caja Negra*, lo que más me interesó fue lo que dijo Nel Diago de que quizás una Escuela de Arte Dramático debería investigar sobre la pedagogía. Tener en cuenta la sociedad en la que deben moverse los futuros profesionales e intentar adecuar su formación a esa realidad. Pensar que cosas que servían hace unos años, ya no sirven.

A.J. Pero para que eso pudiera darse, tendría que existir esa necesidad en el profesorado. Y no existe. Cada cual tiene su personal concepto de pedagogía, que es el mejor del mundo y cada cual tiene su verdad, que no está dispuesto a modificar, porque “yo soy de puta madre y los demás son una mierda, menos mis amigos, que no están mal del todo”. Nadie necesita una puta reflexión: todos somos poseedores de una verdad incuestionable.

R.M. ¿Y la sociedad? ¿No necesita la sociedad esa reflexión?

A.J. A la sociedad no le interesa demasiado todo esto.

R.M. No, la verdad es que no le interesa absolutamente nada. Pero me cuesta creer que a los profesionales...

A.J. Supongo que a los verdaderos profesionales sí les interesa y mucho. Pero estamos hablando de una especie de pseudo-profesionales que están aquí porque “de alguna manera hay que ganarse la vida”. Gente que se apunta a una bolsa de trabajo para tener un sueldo todos los meses y que reconocen públicamente que “lo primero son los garbanzos”. ¿A quién coño le importa estar transmitiendo ideas de hace ciento y pico de años? Para eso están los libros de Stanislavski, ¿no? Pensar es muy cansado. Lo que me jode no es Stanislavski, que elaboró su sistema, si no que ciento y pico de años después, en un mundo que no tiene nada que ver con aquel, su sistema siga siendo “el sistema”.

R.M. Pero hay que conocer a Stanislavski y a Artaud y a Grotowski... ¿no?

A.J. Conocerlos, claro. Y estudiarlos, claro. Y, luego,...

R.M. ...filtrarlos...

A.J. ¡Exacto! No partimos de la nada. Y sería una gilipollez intentar descubrir el Mediterráneo en el año 2003. Si eres un pedagogo, es obvio que tienes que mamar de esos conocimientos, pero, y ahí está el punto G de la cuestión, tienes que hacerlos tuyos. Y eso es muy jodido, colega, porque hay que currárselo. Pero resulta, que la característica fundamental de la sociedad en la que vivimos es la búsqueda de la comodidad absoluta, la ley del máximo beneficio con el mínimo esfuerzo. Así que la cosa está bastante chungueta.

R.M. Pero la gente joven debería ser, aunque fuera por inercia, “contestativa”, ¿no? Quiero decir que es una ley natural que los hijos se vayan de casa, incluso que rechacen a sus padres. Si mi hija estuviera permanentemente de acuerdo conmigo y complacida en esa felicidad, jamás se iría de casa. Fundamentalmente porque el nivel de comodidad sería absoluto. Y nada cambiaría.

A.J. Ahora los hijos ya no se van de casa...

R.M. Pero es una situación estúpida. E hipócrita. Si esa felicidad existiera y no hubiera una reacción en un momento determinado, jamás avanzaríamos. La sociedad no avanzaría. Es necesario que, en un momento, los hijos se enfrenten a los padres. En el teatro hemos vivido grandes revoluciones. Incluso aquí del teatro decimonónico al teatro comercial... la revolución que significa el teatro independiente... las corrientes europeas: Grotowski, Barba, Brook... toda la dramaturgia americana, los grandes autores del siglo XX... Y, en un momento, de un teatro hecho entre amigos, con aire combativo, se pasa al trabajo de autores en la línea de las corrientes europeas. Pero es que han pasado veinte o veinticinco años... Es obvio que lo que tenemos no sirve, pero no hay nada a la vista, nada que indique que algo puede cambiar. Y cada vez hay menos público y a los profesionales cada vez les apetece menos hacer teatro...

A.J. Éste es uno de los temas fundamentales. Y has elaborado una metáfora cojonuda con la historia de los hijos que no se largan nunca de la casa de los padres. Vamos a ver: todos los movimientos de revolución estética, pedagógica,

estructural, etc. en el campo del teatro, nacen como “reacciones a”. Stanislavski elabora un sistema de trabajo porque en ese momento el teatro está completamente acartonado y los actores se guían por su inspiración en lugar de por la técnica. Le va genial, pero Meyerhold aparece para decir: “sí, cojonudo, pero no es exactamente eso” y se larga por otro lado. Brecht aparece en un momento en que los espectadores se identifican emocionalmente con los personajes y él, con una inmensa carga ideológica, se inventa la historia del “*verfremdung*”, de la extrañación (lo que todo el mundo llama *distanciamiento*) para que el espectador pueda identificarse con los personajes a nivel racional. Estoy simplificando, claro. Grotowski aparece para cargarse un tipo de teatro burgués y acomodado... etcétera, etcétera. Son reacciones naturales. Los hijos se van de casa de sus padres porque es una reacción natural. ¿Y qué cojones pasa en este momento para que hayamos mandado a tomar por el culo las reacciones naturales? No sé, se necesitaría un análisis sociológico muy profundo y no es éste el lugar, pero lo cierto es que los hijos ya no se van de casa de sus padres. Y cuando vas tú y preguntas: ¿por qué tienes treinta años y sigues viviendo en casa de tus padres?”, te contestan: “no tengo problemas con mis padres, me llevo bien con mis padres, son buena gente mis padres y, además, la vida se ha puesto muy jodida, se necesita un montón de pasta para vivir solo... el alquiler, la comida y todas esas mierdas... Estoy muy bien así.” Sí, es verdad, la vida se ha puesto muy jodida, pero miro el parking de la Universidad Politécnica y veo millones de coches, coches que son de gente de veinte años que están estudiando y salgo un viernes o un sábado por la noche y, a las tres de la madrugada, los garitos están a reventar de gente de veinte años que pagan un pastón por cada copa. Y la coca vale una pasta y el costo vale una pasta. Y la ropa, ni te cuento. Y toda esa peña que tiene coche, que sale de copas los finde, que va toda guapa y que bebe y se droga... ¿cómo coño van a vivir en otro sitio que no sea casa de sus papis? Joder, claro que la vida se ha puesto muy jodida, pero, sobre todo, lo que sucede es que están muy cómodos donde están. En el teatro, pasa lo mismo: estamos muy cómodos donde estamos. Que la gente no va al teatro, ¿qué mierda importa mientras hayas subvenciones? ¿Qué a la gente joven no le interesa un coño el teatro que hacemos? Eso es porque la gente joven es gilipollas. Puta comodidad. ¿Para qué vamos a investigar sobre la pedagogía si tenemos a Stanislavski? Las gentes de teatro, en el fondo, son, artísticamente, muy conservadoras. El teatro es un arte que, básicamente, no ha evolucionado en los últimos dos mil años: sigue rigiéndose por las mismas estructuras: la dependencia de unos personajes, de una fábula... En las artes plásticas se pasó del figurativismo a la abstracción; en la danza, del clásico al contemporáneo; en la música, de la clásica a la

electrónica. En el teatro no ha sucedido nada parecido. Y casi todo el mundo parece que está de acuerdo en que nada como un Shakespeare o un Calderón y que, en pedagogía, nada como un Stanislavski. A veces me entran ganas de mandarlo todo a la mierda.

R.M. Yo también siento eso muchas veces, pero no me resigno. Recuerdo que hace veinte años, cuando era alumno de la Escuela de Arte Dramático y trabajábamos en el aula grande, que tenía el suelo de baldosas y que no había ni colchonetas y dábamos clases de acrobacia y acabábamos con la columna vertebral abierta... recuerdo que vino Toni Cots a trabajar con nosotros y aquello era fantástico, aunque las condiciones fueran penosas. Quiero decir que recuerdo que de verdad estábamos abiertos a todo, que nos buscábamos a nosotros mismos en el teatro, que buscábamos encontrarnos como creadores y como personas, que intentábamos saber por dónde queríamos viajar en esta vida. ¿Todo eso ha desaparecido?

A.J. No, para nada. En esencia la búsqueda sigue intacta. Han cambiado las formas, pero sigo viendo al alumno de arte dramático completamente abierto a todo lo que le puedas ofrecer. Si fuéramos capaces de darles claves para que desarrollaran su pensamiento. Pero el suyo propio. Me joden las malas copias de los pseudo-maestros. Nunca me ha interesado que ninguno de mis alumnos se pareciera a mí. Si miras a todos los que, en un momento u otro, han pasado por mis clases o, directamente se han formado conmigo a lo largo de toda la carrera, encontrarás a gente como Carles Alberola, Cristina Fenollar, Eva Zapico, Inma Sancho, Chema Cardeña, Roberto García, Esther Alabor, Benja Doménech, Ximo Solano, Isabel Carmona, Paula Miralles,... y te darás cuenta que son completamente diferentes y que... si fuéramos capaces de ayudarlos a que desarrollaran su pensamiento artístico y vital... Desde hace años sólo doy cuarto curso y me he dado cuenta de algo que me aterra: los alumnos pasan por las clases intentando “pillarles el truco” a los profesores. Y no es culpa suya. Para nada. Es producto de nuestra propia estupidez. Si nos sentimos de puta madre cuando el alumno hace lo que nosotros queremos que haga, ¿qué esperamos? El alumno lo hace y punto. Piensa: “si eso es lo que quieres, pues genial, yo lo hago y tú me apruebas”. Llegan a cuarto sin un puto criterio. Y, cuando preguntan: “¿qué es lo que tenemos que hacer aquí?” y yo les contesto: “lo que os salga del coño”, se sienten como muy perdidos. No han aprendido a formarse unos criterios, sólo a hacer aquello que les piden. La pedagogía es algo mucho más grande que toda esa mierda que nos dieron y que ahora damos nosotros. Joder,

es gente muy joven, gente que, además de estar formándose como actores y actrices, se están formando como personas. Están modelando sus criterios, su manera de ser, su manera de vivir. Y están dispuestos a plantearse un millón de cosas, si tú eres capaz de ofrecerlas.

R.M. Con lo cual, nuestra responsabilidad es aún mayor.

A.J.: Claro. Fíjate: hace años que trabajo únicamente textos contemporáneos y he descubierto que una gran parte de alumnos se entusiasman con estos textos. Sencillamente, no los conocían. En el Bachillerato no han pasado de Buero Vallejo y... Yo no tengo problemas con los alumnos, nadie dice: “oye, perdona, que yo quiero interpretar un Chejov.” Y, claro, no todos van a optar por hacer sólo teatro contemporáneo, habrá quien, luego, siga deseando hacer un Lope o un Ibsen y, además, vete a saber lo que serán sus vidas, pero habrán conocido algo que no conocían y que no tenían demasiadas oportunidades de conocer y, posiblemente se habrán enriquecido con ello. Y habrán desarrollado un trabajo que, tal vez, les haya hecho comprender un poco lo que es un actor creador, no un intérprete, si no un creador.

R.M. Eso está muy bien, pero a mí siempre me ha preocupado saber qué tipo de conocimientos se deben transmitir. ¿Qué importancia tiene la técnica, el conocimiento de determinadas cosas, saber cómo trabajar un código o cómo crear un personaje de determinado autor? ¿Qué importancia tiene conocer las dificultades con las que un actor se va a encontrar en un proceso?

A.J. Tiene importancia, claro, pero no tiene toda la importancia. Todos esos conocimientos: saber crear un personajes, trabajar un código o un estilo determinado, saber superar las dificultades, ser capaz de analizar correctamente un texto... todo eso es importante, pero ¿para qué? Para decir algo, ¿no? Está bien: creas este personaje o trabajas este código o el que te salga de los cojones, pero ¿qué tienes que decir, qué tienes que aportar? Como persona y como artista, ¿cuál es tu voz? ¿Qué es lo que quieres expresar? ¿Cuál es tu aportación? Joder, siempre habrá gente que hablará mejor que tú, que tendrá una técnica más depurada, que será más guapa o más guapo, que tendrá más tetas o la polla más grande... siempre habrá alguien que será más hábil... pero nunca, jamás, habrá nadie que sea como tú. Quiero oír tu voz, quiero oír tu corazón. Y, bueno, está claro que cada cual de nosotros sólo es una pequeña parte de la maquinaria. Pero

desde ese espacio, puedes ser subversivo. Te pagan para que formes actores, ¿no? Pues, guay, como yo creo absolutamente que ser actor es ser persona, busco la manera de ayudar a su crecimiento como personas, en el convencimiento de que eso les convertirá en mejores actores. Vivimos en una sociedad que, con todas las trampas y la demagogia del mundo, nos roba la libertad. Y la libertad es el aire del artista. Si soy capaz de ayudarles a conquistar un poco de libertad en sus cuerpos, en sus cerebros y en sus corazones, les estoy ayudando a ser mejores actores y mejores actrices.

R.M. Eso me hace pensar en algo a lo que siempre he estado dándole vueltas: la dialéctica entre el artista y el artesano. La verdad es que yo, hasta hace un tiempo creía en lo artesano, en el oficio, creía que lo que debíamos enseñar a los alumnos era un oficio para que pudieran responder satisfactoriamente a la industria. Pero un día empecé a dudar de que esa industria existiera, al menos en Valencia y que, por tanto, tenía poco sentido formar artesanos que no iban a tener espacio para desarrollar su oficio. Ahora me planteo generar artistas, gente que, en un momento determinado, puedan “revolucionar” lo que se van a encontrar después.

A.J. Pero es que no está reñido lo uno y lo otro. El trabajo de creación artística es un trabajo artístico, pero, a la vez, es un oficio. Y que nuestros alumnos conozcan de puta madre el oficio no niega que se formen profundamente como creadores. Decía Flotats, hace unos años que la técnica está para olvidarla. Yo creo profundamente en eso. Pero para olvidar algo, tienes que conocerlo. Cuando hayas adquirido una técnica cojonuda, la haces orgánica y te olvidas de ella. Porque un creador utiliza la técnica para crear algo, no para hacer alardes técnicos. Yo creo mucho en la idea de formar profesionales, buenos profesionales, sin grandes místicas ni rollos baratos, gente que responda profesionalmente a lo que la industria le demande. Y sí existe esa industria. Puede que en Valencia, sea una mierda de industria, que lo es, pero están las televisiones, que cada vez consumen mayor número de actores y el cine y, además, que el mundo no se acaba en Valencia... Y cuando te llaman para hacer un papelito en una serie o lo que sea, tienes que ser un profesional cojonudo. Lo nuestro es un trabajo: ensayamos de tal hora a tal hora, tenemos que crear personajes, aprender textos, grabar en las condiciones que sean, etc. Pero todo ese oficio está al servicio de la creación. Lo importante es lo que contamos, que hemos de contar de puta madre, claro. Pero la historia no parece que vaya por ahí. Llevo veinte años en Valencia y puedo decir que los montajes son cada vez

mejores, técnicamente mejores. El nivel, en ese aspecto, ha subido mucho, pero me parece que cada vez tenemos menos cosas que contar. El nivel creativo se nos está yendo a la mierda mientras el nivel técnico crece.

R.M. Y se está perdiendo la ilusión, ¿no crees? Me parece que cada vez hay menos ilusión entre la gente de teatro por hacer teatro. Por ejemplo: algo que vengo observando desde hace un tiempo: a la gente no le hace ninguna ilusión que vayas al estreno de su obra. Te dicen: “ven dentro de unos días, que todo estará más asentado”. Es cierto, pero también es cierto que el punto de más locura habrá desaparecido, porque en el estreno puede pasar cualquier cosa, la adrenalina está disparada y pueden suceder cosas que, a lo mejor no vuelven a suceder nunca más. Nadie quiere arriesgar. Y todo refleja esa tristeza en la que se mueve la sociedad en la que vivimos. ¿Qué coño tendríamos que hacer para renovar todo esto, para modificarlo, para cambiarlo? Porque no es una historia que afecte a generaciones pasadas, está también presente en el joven alumno que quiere ser actor.

A.J. No sé lo que podemos hacer. Vivir, supongo. Perder la ilusión por las cosas es la mayor cabronada que nos puede suceder. Dicen que es ley de vida, que crecemos y... ¡y una mierda ley de vida! ... Nos domestican, joder. Nos dejamos robar la ilusión porque somos gilipollas. Y no todo el mundo se la deja robar. Ahí está Pepe Monleón, tocando los cojones desde sus setenta y pico. O recuerdo la vitalidad de Pepe Struch y tenía más de setenta. Si perdemos la ilusión, si empezamos a decir “yo eso ya me lo conozco”, no sé... a sentirnos como de vuelta de todo, a pensar que no se puede hacer nada por cambiar las cosas o que “yo ya me lo curré cuando era joven”... Ese tipo de actitudes nos matan y, si las trasmitimos a la gente joven, estamos cometiendo un crimen. Pero es difícil. A lo mejor es que yo tengo complejo de Peter Pan y no quiero crecer. No sé... yo creo que lo que he querido siempre ha sido crecer de otra manera, seguir ilusionado por las cosas, que hasta el hecho de tirar la toalla, si termino tirándola, sea un acto de lucha por la vida, el deseo de olvidar lo que se está muriendo para hacer nacer otras cosas. Claro que a todo esto me ha ayudado mucho el estar continuamente rodeado de gente joven, de gente que, a pesar de las consignas que trasmite la gente “adulta”, todavía creen en muchas cosas y tienen energía, vitalidad... ¡yo qué sé!... cuando salgo alguna vez con gente de mi edad, me aburro. Me jode ese aire cansino, como de saberlo todo, como de “a nuestra edad...” La edad sólo es un puto accidente. Y, además, hasta un punto, que no sé cuál es, es genial cumplir años. Siempre que la ilusión siga intacta. La

gente que me rodea, gente de veintipocos, me carga las pilas. Darles clase es un rollo fascinante. Si eres capaz de escuchar, claro, si eres capaz de dejarte impregnar, si eres capaz de dejar las puertas abiertas a la vida. A veces pienso que no sé muy bien qué es lo que yo he aportado a mis alumnos, pero que lo que ellos me han aportado a mí es tanto, que voy a estar en deuda perpetua con ellos.

R.M. ¿Y ese tipo de relación con los alumnos funciona? Quiero decir, ¿no sientes rechazo del alumno cuando pretendes colaborar también en su crecimiento? ¿No te dicen nunca aquello de “perdona, pero yo vengo aquí a aprender a interpretar”?

A.J. Pero es que colaborar en el crecimiento personal del alumno no significa meterte en su vida. Significa comprometerte con él en un proyecto vital. Significa otorgarle libertad y ayudarlo a que tenga el valor de tomar sus decisiones. Educar no es sólo transmitir conceptos, es mucho más: una forma de trabajar, una forma de vivir. Y estar a su lado. Porque, a fin de cuentas, tú estás también en un proceso de búsqueda, de búsqueda vital y artística. Distinta, claro, pero simplemente porque estás en otro momento de tu vida. Pero eso no te coloca en una posición de superioridad ni te da derecho a recomendarles libros de autoayuda.

R.M. ¿Libros de autoayuda?

A.J. Bueno es algo que hace una profesora que... Da igual. Hacemos tantas estupideces en esto de la pedagogía que a veces pienso que tendrían que haber tribunales para evaluarlos psíquicamente a los profesores.

R.M. Esto me recuerda que, hace unos años, había una cierta confusión con aquello de que esto, más que teatro era terapia. ¿Se ha superado ya esa etapa o hay gente que todavía está en ello?

A.J. Es difícil saber de qué estamos hablando cuando hablamos de terapia. Para formarte como actriz o actor, tienes que hacer un cierto tipo de terapia. Tienes que abrirte, eliminar los prejuicios, las vergüenzas, volver a la esencia y quitarte de encima un montón de capas de mierda que la sociedad te ha llevado a colocarte... debes volver a ser tú, un tú verdadero. ¿Sabes? Mi cuñado es psiquiatra y un día, hace unos años, cuando yo aún daba primeros cursos, estábamos hablando de los ejercicios que yo hacía en clase y de los que él hacía

en psicoterapia y muchos de ellos coincidían. Ejercicios de relajación de sensorialidad, de desinhibición... Lo que no coincidía era el objetivo: él utilizaba los ejercicios para curar a sus pacientes y yo para convertirlo en material artístico. No pasa nada porque utilicemos elementos de “terapia”, siempre que sepamos para qué lo estamos haciendo. Y que lo sepa el alumno. Que sepa que a clase no va a curarse sus patologías o a flipar por un tubo, que el objetivo es convertirse en un profesional. Y encontrar su personal manera de enfrentarse a su trabajo.

R.M. ¿Y cuál es la manera personal de enfrentarse a su trabajo? Te lo pregunto porque me produce tristeza ver a los actores con los que trabajo que no se toman ni un minuto para prepararse. Llegan al ensayo y se ponen a trabajar en cuanto tú dices: “vamos allá”. Durante la etapa de formación hemos estado trabajando sobre un concepto fundamental que es el *training*, la preparación del actor. Hemos estado trabajando con una serie de elementos, de armas, de técnicas, que te deben servir como herramientas para estar en las mejores condiciones para desarrollar tu trabajo. Supongo que en la Escuela se sigue trabajando en esa dirección, ¿no? Entonces, ¿qué sucede para que se olvide todo eso en el momento en que acaba tu periodo directamente formativo?

A.J. Es la mierda de siempre: te pasas cuatro años pillándole el truco a cada uno de tus profesores, que, te están pidiendo a gritos que les pilles el truco y, en ningún momento te has parado a pensar qué es lo que me viene bien, qué es lo que necesito. Así que, cuando terminas tus estudios, dejas de hacer todas esas cosas que no crees que te sirvan para nada. El problema del *training* y, por paralelismo, de otras muchas cosas, es la estructuración hermética que cada profesor realiza de él. Si tienes cuatro profesores de interpretación a lo largo de la carrera, terminas haciendo cuatro tipos diferentes de *training* que, cada cual, te vende como la panacea universal y te exige que lo realices de la manera más ortodoxa posible. En cualquier tipo de entrenamiento hay cosas cojonudas, pero somos personas diferentes, con diferentes cuerpos, voces, tonalidad muscular, capacidad de concentración... todo eso. Y el entrenamiento es algo muy personal de cada uno. El entrenamiento de puta madre es aquel que te deja en un estado perfecto de disponibilidad para desarrollar tu trabajo. Así que ni de coña puede haber dos iguales: lo que a ti te sirve, a mí me pone de los nervios; tú necesitas veinte minutos y yo cuatro. Si se les dieran estructuras técnicas, pero no para que las desarrollaran al pie de la letra, si no para que les sirvieran de

entramado teórico-práctico para encontrar esa personal manera de realizar un entrenamiento, tal vez veríamos a muchos más actores y actrices haciendo ese tipo de trabajo en la sala de ensayos. Y, además, que las escuelas, en general, son espacios la hostia de irreales, donde se trabaja en unas condiciones que nada tienen que ver con las que se encontrarán en el mundo profesional. Hacer un ejercicio de concentración en un espacio cerrado, con la luz adecuada, con silencio externo y con el tiempo que se necesite, es de puta madre, pero eso es algo que jamás vas a tener en tu vida profesional. Vas a tener que concentrarte en un escenario, donde hace un frío que te cagas o un calor que te cagas, con el tramoyista clavando clavos, el jefe técnico dando instrucciones a un pipa que hay en el piso de arriba y con gente de lo más diversa entrando y saliendo del teatro. Ésa es la realidad. Los alumnos no relacionan la profesión con la época de la escuela, porque, la verdad, no tiene nada que ver. Se me dirá que esas condiciones son necesarias para la época de descubrimiento... ¡Chorradas! No puedes estar cuatro años preparándote en un gimnasio si lo que estás aprendiendo es natación. Claro que son necesarias unas horas de gimnasio, pero, sobre todo, es necesaria mucha piscina, ¿no? Yo qué sé: desde hace unos años doy las clases con la puerta abierta, dejo que entre a ver la sesión quién le dé la gana, no trato de que en el pasillo haya silencio, dejo que el alumno entre o salga cuando lo considere oportuno o que se coma una manzana si le sale del coño hacerlo... todo eso. Intento que las condiciones de trabajo se parezcan lo más posible a las del mundo externo. A lo mejor sólo es una ralladura mía, pero, a mí, me funciona. Y quiero pensar que a los alumnos también les sirve. En todo caso, es mucho más divertido, ¿no? Las iglesias siempre me han dado por el culo.

R.M. Esto es algo que yo llamo “trabajar desde la realidad”. Trabajar desde lo que te rodea. Plantearte que, si no dispones más que de un aula vacía, haz un espectáculo en un aula vacía; si no dispones de vestuario, haz un espectáculo en que no necesites vestuario. Trabaja desde lo que tienes, desde tu momento...

A.J. Trabaja desde la vida. Y, ya ves, la vida es algo que está en continuo movimiento. No sé: dejemos que nuestra vida también está en movimiento. Me gusta probar cosas. Hace un par de años, el Taller Final de Carrera, que ese año fue *Me Alegro Mucho de Haberte Jodido La Vida*, hicimos un experimento. Las funciones se hacían en el Carme Teatre y eran por la noche. Los alumnos llegaban a la hora que consideraban oportuno y hacían su calentamiento y tal y

luego nos bajábamos al callejón de la entrada al teatro, donde había una mesa que habíamos montado y cenábamos, encargábamos unas pizzas y cenábamos, charlando de la vida, de cualquier cosa... El público iba llegando, hablaba con los actores y, cuando ya estaba todo el mundo en la sala, subíamos y hacíamos la representación. Joder, y funcionaba de puta madre. Quise probar el rollo de la concentración en otro ámbito. Y funcionó. Yo qué sé: a lo mejor todo esto es una gilipollez, pero aquella historia estaba viva y fue fascinante ese tipo de *training* que nos inventamos. Había una energía como muy creativa, había una conexión entre todos y ganas y pasión... había vida.

R.M. Creo que toda esa idea, digamos central, está muy clara. Ahora me gustaría que me dijeras tu opinión sobre algunas cosas concretas, sobre conceptos que aparecen constantemente en la pedagogía.

A.J. Vale.

R.M. ¿Qué importancia tiene el proceso? ¿Está por encima de los resultados?

A.J. No. Para nada. Y es un tema muy importante en pedagogía. Te lo voy a decir claramente: que le den por el culo al proceso si no te lleva a hacer un buen trabajo. He discutido bastante de esto. Te dicen: “es que este chico es muy trabajador y ha llevado un proceso estupendo, ha descubierto muchas cosas en su interior y ha avanzado mucho”. Pues lo siento, pero no ha llegado a lo mínimo, porque no le oigo, está tenso de cojones y sus movimientos son espasmódicos. Así que me importa una mierda su proceso. Y no es cuestión de ser “resultadista”, más bien es un tema de puta honestidad. Creo profundamente en un proceso que te lleva a un final, pero el proceso jamás puede ser coartada de las carencias del resultado. Es que, con toda esta historia del “proceso” uno puede justificar lo que le dé la gana y eso no vale. Hay que ser honestos: si este actor o está actriz hace un trabajo deficiente, es un trabajo deficiente, sea cual sea el proceso que haya llevado. Y punto. Y si no hemos sido capaces de conseguir que haga un trabajo mejor, a lo mejor es que no hemos sabido guiar su “proceso”, ¿no?

R.M. Auto revelación.

A.J.: Creo que existe el encontrar la propia voz, que existe el conseguir establecer un buen diálogo contigo mismo. Creo que existe un momento en que empieces a encontrarte mejor contigo mismo y con el personaje que estás creando. Creo que existe una vida en perpetuo movimiento y creo en cada cual dentro de esa vida. Y punto.

R.M. Disciplina. ¿Necesitamos disciplina para desarrollar este oficio?

A.J. Es una palabra a la que le tengo alergia. Siempre que alguien me habla de disciplina es para decirme que haga algo que no quiero hacer. En el ejército hablan mucho de disciplina y, a mí, todo lo que tenga que ver con el ejército, me da por el culo. Yo creo que la disciplina viene dada por el deseo de hacer algo y de hacerlo bien. Si ese deseo existe, la disciplina se da por sí misma y nadie tiene que hablar de ella. Cuando se habla de disciplina o de autodisciplina, ya la hemos cagado. Ensayo siete horas, atiendo a la escena que está haciendo un compañero, llego a la hora de clase y todo lo demás, porque me gusta y, si no me gusta, no lo hago. Así de simple. ¿Qué sentido tiene obligar a un alumno a ver la escena de un compañero (que, como concepto, es muy guay), si no tiene ni puta ganas de verla porque se está durmiendo, por ejemplo. Pues que se vaya a dormir, ¿no? Estará mucho más feliz y a lo mejor mañana tiene ganas de ver la escena. La libertad individual está por encima de cualquier tipo de disciplina. Existe el compromiso, claro, el compromiso que cada cual acepta libremente. Y si te has comprometido a hacer este trabajo y a hacerlo lo mejor posible, tendrás que hacer lo conveniente. Pero no por un concepto de disciplina, si no por deseo.

R.M. ¿Crees en la mística estilo Grotowski, en la sacralización del espacio escénico, la santidad del actor?

A.J.: No creo en la mística. Ni creo en las religiones de ningún tipo. El espacio escénico es el espacio escénico, un teatro es un teatro y un actor es un actor. Y es genial que sea así. ¿Qué necesidad hay de convertir un espacio escénico en algo sagrado y al actor en santo. Mira: vivimos en el año 2003 y vivimos a orillas del Mediterráneo. Tenemos un clima, un carácter, unas ganas de fiesta que te cagas y todo lo demás. En Polonia hace un frío de la hostia y son gente que no se nos parece ni en el forro. Grotowski es producto de un país, una época y una sociedad determinada, una sociedad muy religiosa, por cierto. Algunas de sus ideas y algunos de sus trabajos son chulísimos y nos pueden servir de material base para crear a nuestra manera, pero intentar trasladar los conceptos

de santidad y sacralización, me parece una estupidez. Yo tuve un profesor en Barcelona que se llama Andrei Leparski, que es polaco. Bueno, pues llegó a España, descubrió el carajillo y cambió su vida. Normal.

R.M. ¿Y el talento? ¿Existe? ¿Hay que valorarlo? ¿Un actor nace o se hace?

A.J. El talento existe, claro que existe. Lo que pasa es que la palabra suena como a demasiado importante. En realidad sólo define la capacidad, las aptitudes o las condiciones de alguien para desarrollar una actividad determinada. Con el talento se nace y, luego, lo desarrollas o no. En sí mismo, no es gran cosa. Hay que currárselo, hacerlo crecer. Pero es algo imposible de adquirir, por mucho que te empeñes. Por ejemplo, yo canto del culo. He interpretado un par de obras, hace ya años, en las que tenía que cantar varias canciones. Lo trabajé un montón y lo hice. Pero lo único que conseguí fue salir del paso. No canto bien porque no tengo talento para hacerlo. Y no voy a tenerlo nunca. Pero es cierto que el esfuerzo y el trabajo pueden suplir, en ocasiones, la falta de talento. He visto, en ocasiones, gente con muy poco talento pero muy trabajadora conseguir mejores resultado que otros que, teniendo mucho más talento, no se lo curraban nada. El curro y el esfuerzo son importantes. Pero tengo que ser consciente de que todo el trabajo del mundo no me convertirá jamás en Eminem.

R.M. Con todo lo dicho, ¿qué tipo de actor quieres formar? O, dicho de otro modo, ¿qué tipo de actor te gusta?

A.J. Alguien muy natural, que no hace ningún alarde en su trabajo y que es consciente, en todo momento, que forma parte de un todo, que es una pieza del puzzle que, entre todos, estamos construyendo. El teatro es comunicación, es establecer un diálogo entre el escenario y el público. No me gustan los actores que anteponen su trabajo a ese diálogo, que se dedican a mostrar sus “habilidades” en lugar de transmitir y escuchar. Siempre que el espectador piense: “qué bien trabaja ese actor o esa actriz”, la habremos cagado. Prefiero a un público emocionado que a un actor emocionado.

R.M. ¿Y qué tipo de alumno de arte dramático te gusta? Porque existe el rol alumno de arte dramático, ¿no? En algunas épocas o en algunas promociones he visto esa especie de comportamiento típico del alumno de arte dramático.

A.J. Decía Ignacio García May que no existe nada más zoquete y más tarugo que un alumno de arte dramático. Y, de alguna manera, es verdad. Pasar las pruebas de ingreso en la escuela y empezar a sentirte importante es todo uno. Aún no has hecho nada (y es posible que no lo hagas nunca) y ya te sientes el mejor actor o la mejor actriz del mundo. Este tipo de trabajo y este tipo de enseñanza favorecen mucho la arrogancia, la vanidad y el convencimiento de ser mucho más de lo que somos. Es complicado. Lo cierto es que, al final, la vida te pone en tu sitio. Y te das unas hostias descomunales. Pero, para entonces, ya no puedes cambiar el pasado: te has pasado cuatro años siendo un cretino engreído y eso es inalterable. Me gustan los alumnos que tienen los pies en el suelo, que son currantes pero que, a la vez, tienen personalidad y ese punto de locura que se necesita para ser un buen creador. Me gusta la gente que está muy viva y que, siendo vanidosa y arrogante, se pelean con su vanidad y su arrogancia. Me gusta la humildad, pero como consecuencia de un diálogo vital con nosotros mismos. Yo qué sé: me gusta la gente que se quiere pero que no tiene un altísimo concepto de sí misma, la gente que es autocrítica pero que no se flagela, la gente que está muy viva pero no hace alardes de vitalidad... Un lío, ¿no?

... y hablaron de los tiempos que han de venir...

R.M. Los años de formación son muy contundentes, muy importantes dentro de tu vida, te influyen mucho y te hacen crecer personalmente de manera extraordinaria, ¿no? Decía Max Aub que uno es de donde ha estudiado el bachillerato.

A.J. No creo que nadie sea de ninguna parte. Quiero decir que, siendo cierto lo que dices, que los años de formación específica son muy contundentes y de gran importancia, creo que hay que luchar por seguir en movimiento toda tu vida, por seguir formándose. Y no estoy hablando de cursillos y demás, estoy hablando de seguir creciendo, seguir buscando ese diálogo lo más chulo posible contigo mismo, seguir descubriendo y descubriéndote. No parar jamás, no decir nunca “en mi época”, porque mi época es ésta y siempre será ésta. No pensar nunca que tu tiempo es algo que está en el pasado, porque tu tiempo es cada segundo que sigues vivo. Estar abierto al día en que vives, a su música, a su pintura, a su literatura, a su estética, a su arte. Recrearse en el pasado es propio de gente muerta y, además, es aburridísimo. Lo mejor, chaval, siempre está por llegar. Uno no es de ningún sitio y es de todos los sitios que ha visitado y de todos los

sitios que algún día visitará, de todos los cuerpos que, alguna vez, durmieron a nuestro lado y de todos los cuerpos que seguiremos abrazando. Uno está vivo y eso es algo muy serio para ser de donde estudió el jodido bachillerato.

R.M. Dijo Almodóvar, en la rueda de prensa de la nominación de los Oscar, que dedicaba esos premios a las personas vivas. Y, claro, no puedes dejar de pensar en la sociedad muerta que nos rodea. Y te preguntas si la gente joven es diferente, si se percibe algún cambio, algún cambio en la vida, en el teatro, en Valencia, en la Escuela...

A.J. No lo sé... Parece que... bueno, que algo está cambiando. Todo lo de la anti-globalización, las manifestaciones inmensas que estamos viviendo en el mundo entero contra la guerra de Irak, el hecho de que los gallegos, que son gente muy conservadora, le hayan plantado cara al gobierno con la historia del Prestige... No sé... hay datos que parecen apuntar una especie de saturación de la sociedad de la extrema comodidad y el silencio, de la sociedad de la muerte. Hay indicios de combatividad. Pero no soy especialmente optimista: dudo mucho que podamos parar la invasión de Irak. Esos hijos de puta se han empeñado en hacerse con el control del petróleo y no creo que millones de personas protestando en la calle les vayan a parar... Pero las manifestaciones son un signo de vitalidad. El hecho de que la gente salga a la calle y diga "ya basta" es genial. Pero, no sé: hay que esperar. A lo mejor el PP vuelve a ganar las elecciones, después de todas las barbaridades que ha hecho, y resulta que todo esto no ha servido de nada, que, en realidad, aún no hemos tocado fondo, que no existe la sensación de que la mierda nos haya llegado al cuello. Da la impresión de que los jóvenes están empezando a cambiar el chip después de una época de aceptación y silencio, pero no es algo que está aún claro. Son sensaciones que se concretarán o no. Veremos. En cuanto al teatro, veo mucho más complicado que nada cambie. No percibo que nadie esté demasiado interesado en que haya cambios profundos. Todo el mundo se queja, cierto, pero en busca de mejorar sus dividendos particulares. Siento que el teatro se ha convertido en algo que carece por completo de interés: algo que empieza a no merecer la pena siquiera visitar. No sé si voy a seguir mucho tiempo por aquí, me parece que no. Empiezo a tener deseos de buscar otros caminos. Éste, está empezando a dolerme. Y yo no creo en el dolor.

R.M. ¿Es inevitable que asociemos nuestro destino teatral a nuestro destino social?

A.J. Es inevitable. Estamos en manos de la gran patronal cultural, que es el estado o los diversos estados. Y eso no va a cambiar. En los últimos seis años el PP le ha dado un vuelco total al mundo cultural, pareciendo que no se lo daba. Lo ha convertido en una mierda absoluta. Con nuestra complacencia, claro. Y es precisamente esa complacencia lo que me hace desear no estar en ningún futuro próximo. Aunque cambiara el signo del partido en el gobierno, que está por ver, no creo que en el tema teatral cambiara la tendencia. No sé... no me gusta nada en lo que se ha convertido este “mundillo”. Pero la vida sigue existiendo y está ahí para que hagamos algo con ella. ¡Qué importa el teatro! Si te das cuenta, hemos hablado mucho más de la vida que de cualquier otra cosa. Y supongo que eso es lo importante.

R.M. Lo cierto es que, cuando lees y trabajas todos los grandes hombres de la historia del teatro: Mamet, Grotowski, Artaud, Stanislavski... hablan más de la vida que del teatro. Así que a lo mejor va siendo hora de que nos preocupemos más de lo que nos rodea y menos del teatro, si queremos entender verdaderamente el teatro.

A.J. No estaría nada mal.

12 de febrero de 2003

**el manifiesto de la valldigna:
si mi abuela tuviera ruedas no sería mi abuela,
una bicicleta***

por

alejandro jonet

*Conferencia impartida en el I Encuentro Internacional de Dramaturgia
celebrado en Alicante en enero de 2003.

**el manifiesto de la valldigna:
si mi abuela tuviera ruedas no sería mi abuela, sería una bicicleta**

1. las cosas imposibles

helenio herrera escribió: “las cosas difíciles exigen un tiempo; las imposibles, más tiempo”.

y también escribió: “nada es difícil, basta comenzar”.

helenio herrera fue un gran futbolista y un gran entrenador. sus palabras, escritas en papeles desperdigados o en la pizarra de algún vestuario, tienen sentido más allá del reducido ámbito en el que fueron utilizadas: son una manera de entender la vida. un tanto anacrónica, claro, en una época tan posibilista como la que nos ha tocado vivir (¿para qué luchar por lo difícil, y mucho menos por lo imposible, si lo fácil y posible es bastante más rentable?), pero, probablemente, atractiva.

claro que una cosa es la manera individual de enfrentar la vida y otra, muy distinta, es aquella en que es necesaria la conjunción de diversas voluntades. y eso es algo que no se nos da muy bien a las gentes que deambulamos por estas latitudes.

supongo que cuando helenio herrera escribió: “las cosas difíciles exigen un tiempo; las imposibles, más tiempo”, partía de la base de que el deseo de que las cosas sucedan, existe.

y no es que el deseo garantice nada (olvidamos con facilidad lo que queremos y nuestras acciones nos alejan, cada vez más, de lo era nuestro objetivo), pero, al menos, existe la posibilidad de que algo pueda suceder.

2. el manifiesto

en septiembre de 1999 y en el marco del I encuentro de dramaturgia de la valldigna, se presentó el “manifiesto por una dramaturgia valenciana”. un

manifiesto que fue suscrito por los nueve participantes valencianos presentes en ese encuentro.

el documento lo había redactado yo unos meses antes y estaba destinado a algo bien distinto: una de esas imbecilidades que se le ocurre a algún político de “voy a reunir a los artistas para conocer su opinión acerca de lo que sea” y que se desconvoca con la misma facilidad que se convocó, presos como vivimos de la frágil memoria, el humor cambiante y los efímeros intereses momentáneos de quienes, mal que nos pese, rigen nuestra inestable vida.

nel diago conocía y estimaba el documento y me propuso ponerlo encima de la mesa con el fin de que lo que había nacido como una opinión individual, pudiera adquirir rango de propuesta colectiva. me pareció una buena idea y fue así como nació y se suscribió el “manifiesto por una dramaturgia valenciana”.

han pasado más de tres años y de nuevo nel diago, coordinador de la mesa de dramaturgia valenciana en este encuentro, me pidió que le echara un vistazo al manifiesto e hiciera una valoración de por dónde han ido las cosas en el tiempo transcurrido desde entonces.

he leído esas viejas palabras y me han hecho reír. mi madre, a veces presa de algún ataque de risa incontrolada que a nada lógico responde, suele decir: “me río por no llorar”. tal vez me ha sucedido algo así, aunque no creo: tanto la risa como el llanto son cosas serias, pero no están en la misma banda del dial; dudo mucho que se puedan confundir. no, más bien ha sido como esa risa que te provoca oír un buen chiste. porque, a fin de cuentas, el “manifiesto por una dramaturgia valenciana” no es otra cosa que un chiste cojonudo.

decíamos entonces: “si nosotros fuéramos institución...” y enumerábamos todo aquello que haríamos para que la dramaturgia valenciana dejara de ser una minúscula anécdota. apoyándonos en el extraordinario material con que se contaba (con una treintena de autores funcionando a toda máquina, recibiendo premios, empezando a publicar, estrenando en condiciones poco idóneas, pero estrenando y con el apoyo de una parte de la crítica y del mundo universitario), proponíamos una serie de medidas que parecían adecuadas y posibles: realizar, regularmente, producciones y coproducciones de textos de autores valencianos, incentivar a las compañías privadas para que pusieran en escena textos de autores valencianos, estructurar con el circuit teatral valencià la regular y

apropiada distribución de los espectáculos de textos de autores valencianos, establecer contactos con otras comunidades para que pudieran conocer los textos de autores valencianos, apoyar las colecciones que publicaran textos de autores valencianos, colaborar con esas editoriales para la adecuada distribución de los textos de autores valencianos e implicar en el proyecto a la sgae, la escuela superior de arte dramático y la universidad, resumiéndose todo ello en la siguiente frase: “y, sobre todo, publicitaríamos y venderíamos la denominación de origen “dramaturgia valenciana”, organizando presentaciones de libros, jornadas, coloquios, lecturas y representaciones, tanto dentro como fuera de la comunidad valenciana”. en la última parte del documento proponíamos la creación de un “espacio teatral contemporáneo”.

es posible que el “manifiesto” no llegara nunca a manos de ninguna institución y, si lo hizo, es posible que nadie lo leyera y, si alguien lo leyó, es posible que no le prestara ninguna atención y, si alguien le prestó atención, es posible que se partiera el culo de risa.

no es descabellado pensar que algo que se llama *teatres de la generalitat* o que se llama *conselleria de cultura* o que se llama *dirección general de promoción cultural* pueda estar interesado por un documento de ese estilo. tendría su lógica que las instituciones culturales y artísticas de una comunidad autónoma prestaran atención a los que trabajan en la cultura y el arte en esa comunidad. pero pensar que la lógica de los políticos y la lógica son una misma cosa es demostrar una ingenuidad muy próxima al retraso mental.

no creo que hace tres años fuéramos ingenuos. escribí ese documento y lo suscribimos los autores valencianos que participábamos en aquel encuentro, porque esas cosas se hacen, aunque nadie crea en ellas. porque, a veces, nos reunimos y celebramos congresos y encuentros o lo que sea, aunque sepamos que no sirven para nada, que a nadie que tenga poder de decisión en cualquier institución le interesa en absoluto lo que nosotros digamos y que, si, en ocasiones, subvencionan estos encuentros o se acercan para inaugurarlos o clausurarlos sólo es porque alguien les ha dado el coñazo previamente o porque la foto nunca viene mal del todo.

hace tres años, la dramaturgia valenciana vivía un momento de arranque que, de haberse vertebrado, hubiera podido desarrollarse de manera que hoy fuera algo bien distinto de lo que es: una amalgama desestructurada e insignificante. la

denominación de origen “dramaturgia valenciana” es hoy más quimera que nunca.

el hipotético “manifiesto por una dramaturgia valenciana” del 2003 debería decir algo así como “si nosotros fuéramos institución les diríamos a los dramaturgos valencianos que les vayan dando por el culo y que nos dejen en paz de una puta vez”. el resultado sería el mismo pero, al menos, sentiríamos que, por una vez, las instituciones nos han hecho caso y, a lo mejor, aumentaba algo nuestro ya de por sí considerable ego.

3. y todo lo demás

todo esto no es nuevo: estamos tan acostumbrados a cagarnos en las instituciones como las instituciones lo están de que nos caguemos en ellas. nos hemos habituado, los unos a la queja continuada, las otras a la sordera continuada. lo peor de todo es que no parecemos sentirnos muy incómodos en esa dinámica.

antonio muñoz molina escribió: “vivimos casi todos reblandecidos por lo que el gran robert huges llamó la cultura de la queja, intoxicados por el hábito individual y colectivo de quejarnos de todo y no considerar nunca que también a cada uno de nosotros nos cabe una responsabilidad en el estado de las cosas. como niños histéricos de tan mal criados, nos acostumbramos a buscar un culpable o una coartada para cada cosa que no hacemos y nuestra protesta de privilegiados es tan estéril como nuestra inactividad y nuestra palabrería”

cierto que hay motivos más que suficientes para nuestra queja: los rectores de las instituciones culturales y artísticas de nuestra comunidad son un verdadero asco, pero tengo verdaderas dudas de que los que nos movemos al otro lado de la barrera, seamos mucho mejores.

decimos que a las instituciones no les importa una mierda la dramaturgia valenciana (cosa cierta), pero tengo la sospecha de que a los dramaturgos valencianos también nos importa una mierda la dramaturgia valenciana.

no nos gusta lo que escriben los demás y nos pasamos la vida reivindicando lo que escribimos nosotros.

nadie levanta la voz para reclamar algo que no sea de su estricto interés particular.

no vamos a ver las obras de nuestros colegas y, cuando vamos, es para ponerlas a parir.

cuando tenemos que citar a algún autor contemporáneo, siempre será enzo cormann o koltés o sara kane o, en un alarde de cercanía, rodrigo garcía, lluisa cunillé o juan mayorga.

desconfiamos “ética y técnicamente” de los directores escénicos o, directamente, los consideramos “prescindi-bles”, una coartada perfecta para sentirnos al margen de las críticas negativas a nuestro trabajo.

y desconfiamos de los actores que, como todos sabemos y más desde que ben hetch lo inmortalizara en el título de una novela, son un asco. y decimos que “no están bien preparados para enfrentarse al teatro contemporáneo”.

no es que lo hagamos mucho peor que los demás artistas de este circo:

los directores de escena desconfiamos de los autores, que ni mucho menos son tan buenos como ellos se creen y que se convierten, además, en un puto incordio, porque lo que quieren, en realidad, es dirigir ellos la función y desconfiamos de los actores que nunca son suficientemente buenos para hacer aquello que hemos imaginado.

los actores desconfiamos de los directores, que son unos tiranos y unos ególatras con mucho menos talento del que creen tener y desconfiamos de los autores contemporáneos que nos hacen representar personajes “cuyo nombre es un número o una profesión” (eso si tenemos la suerte de que sea un personaje) en lugar de ser contratados para representar un chejov o un shakespeare, que eso sí que son personajes.

las compañías, excepto aquellas que se crearon en torno a la figura de un autor (que, además, dirige o actúa o ambas cosas), como albena, arden, malpaso, hongaresa, el club de la serpiente, teatro de los manantiales o l’horta teatre (que siendo un caso aparentemente diferente, en realidad no lo es), no muestran

ningún interés especial por los autores valencianos y sólo en ocasiones, y de manera circunstancial, ponen en escena algún texto de alguno de ellos.

quedaría el caso de dramaturgia 2000, una compañía que nace comprometida con la dramaturgia valenciana, pero con un compromiso excesivamente condicionado por otras circunstancias, que, con el tiempo, se convierte, en algo de naturaleza muy endeble.

las salas, dejando al margen las institucionales (de las que, por lo dicho anteriormente, se pueden deducir sus líneas de actuación), tampoco prestan ninguna atención a la dramaturgia valenciana: el micalet, repertorio internacional; espai moma, más de lo mismo (durante un par de años realizó un ciclo que se llamaba “autores: ahora y aquí” que, en las dos últimas temporadas ha desaparecido del mapa), carne teatre, sólo de manera circunstancial, la sala círculo, beckett y pessoa y teatro de los manantiales está por ver, pues ha iniciado una nueva etapa y cambiado la ubicación de la sala, pero no parece especialmente comprometida con la dramaturgia valenciana.

y en el caso de la crítica, si damos por buenas las palabras de nel diago, que escribió: “nosotros los críticos (...) tenemos la obligación de separar el grano de la paja, la responsabilidad de definir lo que es válido y lo que no va más allá del mero artificio circunstancial. podemos equivocarnos en nuestro juicio, evidentemente, pero como individuos, raramente como colectivo”, sólo hace falta echar un vistazo a las críticas de los espectáculos de textos valencianos en los últimos tres años, para comprobar que su idea “colectiva” de la dramaturgia valenciana es más bien pobre.

4. si mi abuela...

éste es el panorama en febrero de 2003. las cosas estaban mal en septiembre de 1999; hoy están mucho peor. y no existe ninguna voluntad (excepto la de algún francotirador voluntarioso que no es otra cosa que insignificancia testimonial) de que nada distinto suceda.

¿por qué no aceptamos de una vez que somos un puñado de cretinos egocéntricos, probablemente buenos artistas, pero cretinos y egocéntricos, con la mirada perpetuamente perdida en los alrededores de nuestro propio ombligo y nos dejamos, de una vez, de pretender ser lo que no somos?

el “manifiesto por una dramaturgia valenciana” está muy bien. podríamos, incluso, escribir un manifiesto cada semana y todos estarían muy bien. pero no servirían para nada. somos lo que somos, tenemos el teatro que nos merecemos y los políticos, las instituciones y el gobierno que nos merecemos y es estúpido decir que queremos que las cosas cambien porque no es verdad, porque lo único que nos preocupa es que “nuestras particulares cosas” evolucionen hacia más reconocimiento, más contratos, más subvenciones, más fama, más dinero.

el manifiesto de la valldigna es un chiste porque nunca tuvo la más mínima oportunidad de ser otra cosa que lo que es: un chiste.

de niños, en mi tierra, decíamos: “si mi abuela tuviera ruedas no sería mi abuela, sería una bicicleta”. pero no lo es. es inútil pensar “sería cojonudo que fuera una bicicleta”, porque no lo es. y no pasa nada porque no lo sea.

no estaría mal dejar de quejarnos de una vez, dejar de gritar “¡a dónde hemos llegado!”. ya lo dice rodrigo en su extraordinario *rey lear*: “todas las épocas dijeron / a dónde hemos llegado / y todas las épocas / no se han movido nunca del sitio”.

**ya ves:
nada sucedió como nos hubiera gustado que
sucediera.
dime que es verdad, por favor.**

por

alejandro jorner

Algunos datos para una historia que a nadie interesa demasiado:

El día 20 de marzo de 2003 se estrenó, en el Teatro de los Manantiales de Valencia, *Augustus Monk a punto de perder la memoria*, una obra teatral de Alejandro Jornet.

El montaje, una producción de Corporación Genética y Malpaso, fue co-dirigido por el propio autor y Eva Zapico.

Después de esta producción, Malpaso, la compañía que Alejandro Jornet había fundado nueve años antes, se disolvió.

Alejandro Jornet dijo que era la última obra de teatro que escribía y la última que dirigía.

Dijo también que continuaba su labor como pedagogo en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia y su trabajo de actor.

Y dijo, por último, que buscaría nuevos caminos por donde transitar.

Cuando se le preguntaron las razones de estas decisiones, nos remitió al poema titulado *ya ves: nada sucedió como nos hubiera gustado que sucediera. dime que es verdad, por favor*. Solía hacer estas estupideces. Pero, por si acaso, aquí está el poema:

ya ves: nada sucedió como nos hubiera gustado que sucediera. dime que es verdad, por favor.

de alguna manera, siempre he sabido de la fragilidad.

y he caminado por inercia, lo sé.

pero es que asusta pulsar *pause* y que se convierta en un *stop* definitivo.

justificarse es de idiotas, dices

y, aún así,

quién no tiene un millón de justificaciones de mierda

para explicar lo que nadie necesitó

que le explicaran jamás.

omitir las miserias es un acto de decoro,

pienso.

absurda paradoja en una vida

indecorosa por definición.

hemos escrito la historia que no sabíamos escribir,

esperando que el manual,

que nunca supimos buscar,

nos diera alguna pista

más o menos fiable.

y así nos ha ido.

queda, eso sí,

tu mirada agitada en un tiempo

que ahora intento olvidar

y la brutalidad de algunas, tantas, palabras

que nunca debimos pronunciar.

o no queda nada: la barbarie de la memoria

en todo caso.

cuánta palabrería

sólo para decir que me voy de las cosas que algún día compartimos.

por haberlas compartido,

claro,

y por cientos de razones que
no quiero enumerar
para no sentir que miento
aún diciendo la verdad.

me empeño en desconocer, leo escritos que no entiendo,
recorro, por intuición,
el desierto que me habita
y malogro a mis amigas.
son tiempos de confusión.
pero el caso es que no encuentro ni el tono ni la manera.
y sé que va siendo hora
de renunciar al lamento,
si no quiero convertirme en una especie de calco
de todo lo que detesto.

me voy
de las cosas que me duelen
y, como soy gilipollas, me quedo con el dolor que no sé dónde ocultar.

será cuestión, me imagino,
de encender la tele un rato
o dormir acompañado.
de cerrar estos mil años de una manera decente
o de intentar encontrar,
en la puta oscuridad,
alguna luz de neón.
será cuestión, dicen todos, de despertar de una vez.

pero dime, por favor,
que nada de ese diciembre
sucedió como esperabas,
que fueron las circunstancias.
me gustaría creer,
aunque sea vanidad,
que, en esta historia de mierda,
no me he muerto sólo yo.

Unas notas biográficas sobre Alejandro Jorner

por

Juan V. Martínez Luciano

UNAS NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE ALEJANDRO JORNET

JUAN V. MARTÍNEZ LUCIANO

Hace poco más de diez años que conozco a Alejandro Jornet. Desde que, como él dice, "aterrizara en Valencia, en 1983, procedente de Barcelona", había oído hablar de él, y creo recordar que habíamos coincidido en algunas ocasiones. Por aquel entonces, todavía era Alejandro A. Jornet, y yo sabía de alguno de sus textos y de alguna de sus direcciones escénicas, pero no lo conocía.

Fue a raíz de *El resto es poesía*, de Heiner Müller –que pude ver en la Sala Palmireno, y que recibiría el premio del "IV Concurs d'Ajudes a la Creativitat" de la Universitat de València, 1991–, cuando comencé a interesarme por su persona y su obra, y empecé realmente a conocerlo. A partir de ahí, *Calambur*, de Max Aub – premio del "VI Concurs d'Ajudes a la Creativitat" de la Universitat de València, 1993–, junto a *Buenas noches*, *Lady Jane*, *Jaque al rey* y *Finita la Commedia* –Premio Nacional de Teatro Joven, Sevilla 1993–, escritas por él mismo, hicieron que comenzara a descubrir y a valorar al Jornet director, y que siguiera con mucha atención su carrera profesional.

En 1994, tuve mi primera entrevista con él. Tenía que dirigir *Sueño*, de Josep Pere Peyró, que ese año había ganado el correspondiente "Concurs d'Ajudes a la Creativitat", y hablamos, fundamentalmente, de gastos y condiciones de producción, ya que yo dirigía entonces el Servei d'Extensió Universitària que corría con los gastos de la producción. Fue una extraordinaria experiencia que culminó, gracias al trabajo de Alejandro y del equipo formado a su alrededor, con sendas nominaciones a "Mejor Director" y "Mejor Espectáculo" en la convocatoria de los Premis a les Arts Escèniques de 1995. Extraño si se piensa que la modesta producción *Sueño* competía con todas las otras producciones públicas y privadas realizadas en la Comunidad Valenciana aquel año, y gratificante cuando uno se para a pensar en la capacidad de su director para realizar aquel trabajo con un modestísimo presupuesto universitario.

No ha sido éste, por cierto, el único reconocimiento que Alejandro ha tenido: fue nominado como "Mejor Director", en los Premis a les Arts Escèniques de 1998,

por su texto *Retrato de un espacio en sombras*, que recibiría, así mismo, una nominación como "Mejor Espectáculo" en esa convocatoria, y que también le haría conseguir el Premio de la Crítica de Valencia a la "Mejor Dirección". Premio, por cierto, que ya le habían concedido dos años antes por su dirección de *Historia del zoo*, de Albee, y premios que, de alguna manera, jalonan su carrera como director avalada por casi una cincuentena de montajes entre los que, además de los mencionados, destacan *Cocodrilo*, de Paco Zarzoso, *La mala vida*, del propio Alejandro y Jorge Picó, *Fuera de juego*, de Toni Misó, y los más recientes *Aeropuertos* y *Augustus Monk a punto de perder la memoria*, ambos escritos por él mismo.

Mi segunda entrevista larga con Alejandro A. Jornet –todavía tardaría un par de años en dejar de utilizar la A inicial de su primer apellido– tuvo lugar a finales de 1995 en la desaparecida cafetería Chacalay, y en esta ocasión fue con el Alejandro autor, al que acompañaban aquella tarde Paco Zarzoso y Roberto García. Hablamos de su proyecto "Ínsula Dramataria" y de una publicación que, pocos meses más tarde, se haría realidad con el nombre de *Islas* iniciando la Serie Textos para la Colección "Teatro Siglo XX". Era una colección de textos breves escritos por ellos tres, además de Chema Cardeña, Carles Pons, Ximo Llorens y Carles Alberola que, poco después –por iniciativa del entonces director de Teatres de la Generalitat Valenciana, Juan Alfonso Gil Albers–, dieron pie a una magnífica serie de lecturas en la Sala Moratín, lecturas que coordinó el propio Alejandro y en la que participaron todos los autores con la excepción de Chema Cardeña.

Lo cierto es que, aunque el proyecto "Ínsula Dramataria" no llegó a cuajar, de aquella conversación surgió no sólo el volumen *Islas*, sino varios de los primeros volúmenes de la colección, publicados entre 1997 y 2000, que contenían textos de Alejandro –que para entonces ya era sólo Alejandro Jornet–, Paco Zarzoso, Roberto García, Ximo Llorens, Chema Cardeña, Carles Pons, Juanjo Prats, Eduardo Zamanillo..., a los que se irían uniendo Juli Disla, Jorge Picó, Toni Misó, etc. dieron contenido a esa Serie Textos que, en cierto modo, fue una buena muestra de eso que –debido, sin duda, al prólogo que para *Islas* escribió Nel Diago– se denominaba la "Nueva dramaturgia valenciana".

Mientras tanto, Alejandro seguía obteniendo reconocimientos por sus textos: finalista del "Durango-Baqué 1995", con *Noticias del desorden* (escrita con Roberto García); ganador del "Enrique Llovet 1996", con *Retrato de un espacio*

en sombras –que ganaría también el de la "Crítica Valenciana", y una nominación como finalista de los Premis a les Arts Escéniques de ese mismo año–; finalista del "Tirso de Molina 1998" por *La mirada del gato*, con el que ganaría el "Carlos Arniches" de ese año, etc.

A partir de la publicación en 1997, en la colección "Teatro Siglo XX", del volumen que contenía *Efímeras superficies de trabajo* y *Retrato de un espacio en sombras*, mi relación con Alejandro se convirtió en una relación de estrecha amistad que, a lo largo de los años, se ha visto enriquecida por proyectos en común (ediciones, direcciones, congresos, encuentros, seminarios, etc.) y, sobre todo, por todo aquello que dos buenos amigos comparten: comidas, cenas y largas conversaciones que, en general, han girado en torno al estado de la escritura dramática o del teatro en general en nuestro entorno, mientras tomábamos consecutivos e innumerables téis con limón, en el caso de Alejandro – ya hace un tiempo que es Alejandro jorner–, y cafés solos en el mío.

En todas esas conversaciones, sin embargo, hemos hablado poco de sus textos – de mi opinión sobre sus textos–, y no sé muy bien por qué. Quizá porque siempre he sentido cierto pudor de hablar de las obras delante de sus autores, quizá porque mi condición de profesor universitario de literatura y teatro británicos me tiene acostumbrado a hablar ante un auditorio de jóvenes sobre autores algo lejanos a nuestra realidad más próxima. Lo cierto es que nunca –o casi nunca– le he dado a Alejandro opinión alguna sobre sus textos, y ya va siendo hora.

Creo que la principal característica de los textos de Alejandro, al menos desde mi punto de vista, es la sinceridad, o quizá debiera decir el compromiso con la sinceridad. Sinceridad para consigo mismo, y sinceridad para y con sus personajes. Y por eso, creo que sus textos se han centrado en los últimos tiempos más en lo personal que en lo social –sin olvidar el distinto, pero evidente, compromiso en obras como *Aeropuertos*, por ejemplo–, o quizá debiera decir en las relaciones personales. "Las relaciones humanas no son tan complicadas como las pintan: a menudo son irresolubles, pero no complicadas", decía Alejandro – citando a Michel Houellebecq– en el programa de mano que anunciaba la lectura en la SGAE, de su obra *Mientras llueve sobre los cerdos*. Y pienso que Alejandro está firmemente convencido de esta afirmación, tanto en su biografía personal como en las de sus personajes. Por eso, quizá, de todas las características que ilustran su escritura la que más me ha llamado la atención en el

conjunto de su obra sea la de la coherencia. Coherencia personal y coherencia autorial, por tanto, en todos sus textos desde, al menos así lo creo yo, *Retrato de un espacio en sombras*.

Jamás ha ocultado alejandro su interés por una serie de escritores que, de alguna manera, inspiran –insisto, inspiran– formalmente su escritura. Por eso, creo que no sería desacertado decir que sus últimos textos recuerdan a Rodrigo García, a Bukowski (citado por el propio autor en alguna ocasión), o a otros autores europeos contemporáneos como Vinaver, Cormann, etc. El discurso típicamente fragmentario, su sintaxis más "oral" que "literaria", por decirlo de alguna manera, se acopla perfectamente a las situaciones/secuencias/escenas de sus obras, escritas siempre teniendo en cuenta ese ritmo determinado que marca su poética personal. Poética que se aprecia también, por cierto, en la presentación impresa de sus textos, muy cuidada –y lo digo como editor–, que adquiere un significado visual muy importante.

Una última reflexión. Al principio de la quinta y última escena del mencionado *Mientras llueve sobre los cerdos*, decía alejandro: "...voy a decir todo esto para que, quien dirija este texto, haga lo que le salga del coño." Pues bien, no consigo imaginar un texto de alejandro jorner que no esté dirigido por alejandro jorner. No he tenido la oportunidad de ver ningún montaje de un texto suyo dirigido por otra persona, pero me habría encantado, por ejemplo, poder ver la versión que de *La mirada del gato* se hizo en Argentina. Son tan personales sus textos, en este sentido, que resulta difícil imaginarlos "en manos" de otro director o directora, y pienso que sólo una persona con el mismo mundo poético, pero sobre todo con su sinceridad y coherencia, podría "poner en pie" uno de sus textos.

Hace muy pocos días, con motivo de la preparación de este volumen –y para que yo pudiera repasar mis datos para esta peculiar "nota biográfica"–, tuvimos una charla en la que alejandro me anunció su "retirada" de la dirección teatral y de la escritura dramática. Quedamos, sin embargo, en que nos veríamos, dentro de pocas semanas, para preparar, a modo de cierre de esta última etapa suya como creador, una edición de sus últimos textos.

alejandro, espero sinceramente que esa edición –¿para finales de este 2003?– sea tan sólo un punto y aparte. Por mucho que me esfuerce, no te imagino dejando de escribir teatro...