José Luis Gómez

APUNTES SOBRE VIDA Y TRABAJO. ESBOZO DE UN TRAYECTO. DOCTOR HONORIS CAUSA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Nota di Eugenio Barba. *Ho proposto di pubblicare sulla nostra rivista la Lectio Magistralis di José Luis Gómez per diverse ragioni: l'importanza dell'avvenimento in sé; l'amicizia che ci lega malgrado le differenze nel fare teatro; le implicite riflessioni che da queste circostanze si riverberano sul modo di pensare la «storia sotterranea dei teatri».*

José Luis Gómez è un celebre attore di teatro, cinema e televisione. Come attore e come regista si è sempre dedicato alla messinscena dei grandi scrittori di teatro antichi e moderni. Nato nel 1940 a Huelva, in Andalusia, interruppe i suoi studi alberghieri in Germania per occuparsi di teatro, e lì ha recitato, in una lingua non sua, il teatro che sentiva più suo. Torna in Spagna dopo la morte di Franco. E dopo aver incontrato Grotowski.

Il paradosso fondamentale di Grotowski potrebbe definirsi così: fare del teatro un luogo per la ricerca dell'identità, ma passando attraverso la pratica dello sradicamento. Un luogo e un tempo per l'incontro attraverso l'esercizio della differenza e della solitudine. Un'esperienza collettiva fondata sulla demistificazione dei miti della collettività e dell'unanimità.

Per questo erigiamo case teatrali, dedichiamo tempo, intelligenza e denaro per renderle corrispondenti ai nostri valori, per renderle solide contro gli urti delle circostanze. Ma le erigiamo e le rafforziamo perché in esse non vogliamo rinchiuderci.

Nel 1995, José Luis Gómez ha inaugurato a Madrid una solida dimora teatrale: il Teatro de La Abadía. Una dimora non solo per gli spettacoli, ma per tutte quelle pratiche che costituiscono la cultura del teatro. Quell'anno ne abbiamo parlato lungamente insieme a Valladolid, mentre l'Odin Teatret, in tournée, rappresentava Kaosmos. *Scoprimmo la consanguineità fra le nostre storie, segnate dal bisogno di staccarci dalle terre natali e di ritornarvi da stranieri; il nostro disagio rispetto al teatro così come esso si configura nello spirito del nostro tempo.*

Certe amicizie sono la scoperta improvvisa di un'affinità preesistente e oggettiva.

Ritengo significativo, direi quasi simbolico, che la prestigiosa Universidad Complutense di Madrid, fondata alla fine del XIII secolo, abbia deciso, per la

prima volta nella storia di Spagna, di conferire il titolo di Doctor Honoris Causa a un attore. Come l'ha motivato, senza ironia, il professore di filologia Javier Huerta Calvo nella laudatio*: «el país de Lope y Tirso, Valle-Inclán y Lorca, Buero Vallejo y Arrabal estaba en deuda con las gentes de teatro».*

Ritengo ancor più significativo che l'attore onorato risponda con una Lectio Magistralis tutta in prima persona, che non si lascia intimidire dalle convenzioni accademiche, e insegue la domanda sottile e decisiva che riguarda i frutti duraturi dell'arte effimera. Affilando le armi della mente per la caccia a una risposta, il nuovo dottore si rivela uomo di scienza.

Come attore di teatro e di cinema, José Luis Gómez non solo è un artista celebre, ma largamente premiato. Mi si potrebbe obiettare: che c'entra, dunque, la storia sotterranea del teatro?

La storia sotterranea del teatro non è la storia del teatro sotterraneo. È saper vedere gli avvenimenti teatrali senza lasciarsi abbagliare dalle evidenze che affiorano, dalle opposizioni fra i celebri e gli oscuri, fra i premiati e i negletti, i successi e gli insuccessi. Cercando invece il filo nascosto che lega la biografia al mestiere, la decisione anonima alla storia, e che distingue la fame profonda dalla fama inevitabilmente superficiale.

Rector Magnífico de la Universidad Complutense,
Ministra de Cultura,
Vicepresidente de la Comunidad de Madrid,
Delegada del Area de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid,
Autoridades,
Académicos,
Muy queridos amigos y compañeros:

Nadie emprende la tarea de hacerse hombre de teatro con el propósito de estar un día en tan honorable situación como ésta; por lo tanto es una circunstancia, si bien aceptada con gozo, del todo sobrevenida. La universidad que, durante siglos, ha admitido los textos e ignorado a los artistas de la escena, los honra finalmente. Agradezco, conmovido, a esta ilustre Universidad y, sobre todo, a la vida el habernos traído a las gentes del teatro hasta este lugar y en el abrumador recuerdo de quienes nos han precedido en esta distinción.

He tenido la fortuna de trabajar en el teatro en diversas funciones, además de la de actor: sólo hablaré de esta última, pues es la que me formó.

...para comenzar diré que en el teatro nunca he tenido problemas con el vestuario... pero esta vez salgo a escena sin hacerme al traje, con solo una prueba... Y ya saben, normalmente son tres...

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.
Bajel pirata que llaman,
por su bravura, el Temido,
en todo mar conocido
del uno al otro confín...
La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento...

No, no se asusten, no la voy a recitar entera...

¡*La canción del pirata*! Con ella comenzó todo. Debía de tener nueve años. Era Navidad. No había clientes por esas fechas en la modesta pensión de mis padres, uno de los pocos momentos del año en los que la familia podía estar sola, sin el ajetreo habitual del negocio. El comedor estaba adecuado para la ocasión. Mi madre había puesto el belén y mi padre confeccionado platos especiales que aprendió de cocineros de hoteles importantes. Yo había preparado la sorpresa con secreta diligencia, asesorado por un cliente de la casa que me enseñaba a leer versos.

Me subí a una mesa, observé un instante a los espectadores a mis pies, levanté la mirada hacia el horizonte, que imaginaba tras la pared de azulejos ante mis ojos y comencé.

De pronto todos estaban conmigo. Podía sentir físicamente su atención, el asombro de mis padres, los ojos de mis hermanos, el fluir del texto dentro de mí a medida que lo enunciaba. Y sentía también el cosquilleo del momento, el vértigo de comerme una estrofa, y, tras leve despiste, seguir como si nada; y, ante todo, el desconocido poder y la súbita debilidad que me habitaban al mismo tiempo.

Ahí ocurrió por primera vez de modo reconocible. Una situación recordada por tantos niños, ¿no es cierto? Bien, pero ¿qué ocurrió?

Creo que al menos hasta la ocupación romana no había actores ni artistas en el árbol genealógico de la familia. De hecho no había ni árbol genealógico. Mi madre procuraba incentivar mi sensibilidad con una profesora de piano y sus lecciones personales consistían, ante todo, en su propia prudencia, austeridad y buenser y en la cuidadosa elección de los colegios; mi padre me exhortaba continuamente a la audacia, al trabajo y a la vida que tenía por delante.

De arte no se hablaba y nada se sabía. Poco importa, nadie, ni yo

mismo, de entre los presentes, pudo imaginar que, años más tarde y contra todo pronóstico, yo me emperrara en aprender a ser... ¡actor!

¿Se puede aprender eso? Muchos lo dudan. Quizás tengan razón: todavía estoy aprendiendo.

Pero resultó que los versos que me había prestado Espronceda se acabaron, el hechizo, por llamarlo de algún modo, se desvaneció y los aplausos y felicitaciones no pudieron sustituirlo. Recomenzó la vida cotidiana y el recuerdo de lo sucedido, se escondió en mi interior, como ascua dormida a la espera de un nuevo soplo.

Creo que fue la primera vez que tuve una experiencia medio consciente de... *lo efímero*...

Bien mediados los cincuenta y, acabado el bachiller, esperaba el ingreso en la recién fundada Escuela Nacional de Hostelería: me curtía como aprendiz en las cocinas del entonces Castellana Hilton. En aquellos tiempos las espinacas llegaban a los hoteles en grandes manojos llenos de barro. Alguien tenía que limpiarlas: yo.

Para pasar el tiempo recitaba en voz baja trozos de *La vida es sueño* tratando de corregir mi ingobernable acento andaluz...

> Cuentan de un sabio que un día
> tan pobre y mísero estaba
> que sólo se alimentaba
> de unas hierbas que cogía...

Y esto era porque ya iba al teatro, aprovechaba cada ocasión propicia para hacerlo mediante las entradas de «claque» ¿recuerdan aquella institución benemérita por la que se podían conseguir entradas gratuitas, en el gallinero, con la obligación de aplaudir, a una señal? : eran las únicas a las que podía acceder.

Y ya me había acercado a una compania de las que se llamaban «de arte y ensayo» y participaba en un espectáculo en el papel de camarero, con dos frases por todo texto, que si no eran «Señorito, el chocolate» debían parecérsele. Me empené en dotar de alguna comicidad a mi exiguo papel fingiendo un tropezón antes del mutis. Fue mi única aparición en el Teatro Español, antes de reabrirlo muchos años después con *La vida es sueño*, la obra que recitaba en voz baja en las cocinas del Hilton.

Durante las vacaciones volvía al reencuentro con el infinito Atlántico en mi Huelva natal, participaba en una revista radiofónica, promovida por el Frente de Juventudes, que Dios tenga en su gloria, o intentaba, sin éxito, leer para la radio *Platero y yo*.

Con ocasión del fin de ciclo de la Escuela de Hostelería llegué a recitar para asombro de camareros, cocineros, recepcionistas y gobernantas recién promovidos, un *Ricardo III* digno de mejor causa.

Y poco después ya hacía prácticas en un renombrado restaurante de París, en la plaza del Odéon, justo enfrente del teatro cuya dirección acababa de asumir Jean-Louis Barrault: asistía al estreno que reinauguró la sala venerable: *Cabeza de oro*, de Claudel; leía *La náusea* y *El extranjero* y, en mi pulcro uniforme de camarero, rogaba a Jean-Paul Sartre y Albert Camus, clientes asiduos, que me dedicaran sus libros en la primera página.

Muchos años más tarde dirigiría en el Teatro Nacional del Odéon *La vida es sueño*.

Tras unos meses de nuevo junto al Atlántico onubense iniciándome en el alemán por mi cuenta, me vi en Frankfurt. Allí iba a cambiar mi destino.

El hotel Frankfurter Hof era conocido por su hostelería de alta calidad y mientras la practicaba mejoré día a día el uso de la lengua de Goethe.

Pero habían transcurrido pocas semanas desde mi llegada y ya había elegido obra y día de la representación en aquellos Städtische Bühnen de Frankfurt teatros municipales, así llamados porque tenían salas y elencos de drama, ópera y ballet.

Caí en la trampa que me había puesto el azar.

La obra era *Woyzeck*, ¡*Woyzeck*!, en una puesta en escena de Erwin Piscator; y, pocos días más tarde, *El balcón*, de Genet, dirigida también por semejante mito.

El impacto de aquellas representaciones en mí fue tremendo. Una catástrofe definitiva: ya nada volvería a ser como antes. Enfermé de incontinencia imaginaria: me soñaba, sin parar, en papeles imposibles sobre escenarios inalcanzables.

Casualmente, poco después, en una convención en el hotel de la comunidad israelita de Frankfurt, presencié una representación de mimo a manos de un brillante y, a la sazón, famoso artista de Tel Aviv.

Conversación inmediata:

Señor Molcho, ¿dónde podría aprender yo mimo?

Aquí, en Alemania. En Bochum acaban de abrir una escuela de arte dramático muy moderna. El maestro de movimiento, Klaus Boltze, es un buen alumno de Étienne Decroux y conocido mío.

¿No le molestaría darme la dirección?

Pido día de permiso en el hotel, en Frankfurt, y hora para una

entrevista con el director de la Westfälische Schauspielschule en Bochum.

Paul Riedy me habla, desde su estatura germánica, paternal, incrédulo y divertido:

Joven, está usted en el lugar equivocado: aquí el mimo es sólo una disciplina auxiliar.

¿El mimo no es teatro?

Bueno, sí, también; pero los textos de los grandes autores es nuestro objetivo. Nosotros formamos para eso.

Yo también quiero eso.

No se trata solo de querer. Usted todavía habla mal alemán. ¿Por qué no estudia en su país?

Me gusta más el teatro que se hace aquí. Aprenderé bien alemán.

Bueno, inténtelo: en siete meses hay exámenes de ingreso.

Vuelta a Frankfurt. Conferencia telefónica a Huelva.

Hola papá, ¿cómo estáis?

Bien, pensando mucho en ti, que estás tan lejos. ¿Ocurre algo? Escribe, que es mas barato. ¿Qué tal el hotel, cómo va tu alemán?

El hotel es fantástico, y el país..., fíjate ni rastro de la guerra. Con el alemán ya me defiendo. Y he ido bastante al teatro...

¿Al teatro? ¿Al teatro, en alemán? Pero bueno, ¿te fuiste hasta a Alemania para ir al teatro? ¿Todavía no te has quitado esos pájaros de la cabeza?

No puedo, papá. Lo siento. Lo que quiero aprender de ahora en adelante es teatro, no hostelería.

El consiguiente silencio de mi padre fue largo, y su negativa a apoyar mi proyecto vital, comprensible. Su sueño de verme convertido en hostelero de postín se había truncado. No he olvidado su dolor.

Abandoné el Frankfurter Hof, y me trasladé a Bochum. La hostelería me sirvió para ganar mi sustento y pagar las clases particulares de actuación y dicción con las que empecé a preparar ingreso en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia.

Llegado el día D, de ciento cincuenta examinados, fueron admitidos once alemanes, un austríaco, un suizo y, ¡ay, azar!, un español que logró cruzar la puerta entreabierta.

Aquellos años de la primera formación fueron inolvidables, potenciados por el descubrimiento continuo y la sorpresa: el teatro, la literatura, la filosofía y la música abrían en mí perspectivas que nunca había sospechado. ¡Todo ello tenía que ver con el oficio que estaba aprendiendo!

La prosodia y la fonética alemanas, los largos enunciados de sus frases, supusieron un trabajo más que arduo, y tuve que aprender el valor de una cuidadosa artesanía.

Creo que hubo una conjura, silenciosa aunque nada indulgente, por parte de profesores y alumnos para ayudarme a superar las dificultades.

¿Pero qué me sucedía al comenzar a actuar? ¿Volvía a surgir el torbellino desatado con los versos de Espronceda?

No, ya era un proceso distinto, había perdido una inocencia que solo recuperaría mucho más tarde, cuando lo aprendido se asentó en mi interior.

Veía todo el teatro a mi alcance y ensayaba, veía ensayar, y, sí, empezaba a percibir algo de lo que ocurría en mí al asumir un conflicto dramático, registraba la calidad elusiva de mis emociones, la incipiente organización de mi cuerpo y mi mente. Aquel tiempo me hace recordar las palabras de Pedro el Rojo ante la Academia: «Se aprende, se aprende cuando no hay más remedio, se aprende cuando se busca una salida, se aprende sin descanso. Se castiga uno a sí mismo con el látigo, azotándose a la menor resistencia. La naturaleza simiesca saltó con fuerza fuera de mí y se alejó dando vueltas...».

En el fondo no había logrado más que perder el miedo.

Terminé los estudios en aquel inolvidable centro de formación con holgura, manejando la lengua alemana casi como lo propia y deseando ponerme a prueba sobre los escenarios. En las audiciones que la escuela organizaba, como fin de carrera, acudían los intendentes de muchos teatros en busca de jóvenes actores para sus elencos: fui enseguida contratado.

Antes de integrarme a los Teatros de la ciudad de Gelsenkirchen quise redondear mi destreza física en París, con Jacques Lecoq. Sus enseñanzas y su personalidad han sido una referencia toda mi vida.

Pasé por los teatros municipales o estatales de Nuremberg, Munich, Düsseldorf, Frankfurt y Hamburgo, incorporando papeles significativos de un repertorio de teatro de arte. Mi implicación en el trabajo físico me llevó a elaborar varios espectáculos de mimo con los que giré por Europa y a asumir las labores de dirección de movimiento, que compaginé con mi trabajo de actor. Ello me llevaría, no mucho tiempo después, a la dirección de escena.

Me sentía en casa con la compan´a y las palabras de Schiller, Büchner, Brecht, Goethe, Hofmannsthal, Fassbinder o Handke. Hasta que me percaté de que me eran casi más cercanas que las de Calderón, Lorca, Cervantes, Valle-Inclán o Buero Vallejo; éstas no

habían pasado por mí, no les había prestado mi voz. Pero mi país y mi lengua seguían habitándome. Once años habían pasado como un relámpago y era la hora de volver.

Antes quise satisfacer un deseo íntimo. Los escritos de Eugenio Barba sobre el trabajo de Jerzy Grotowski habían despertado en mí la necesidad de vivirlo personalmente. Me desplacé a Polonia y, en Wrocław, nevada y gris entonces, el actor santo y el teatro pobre se convirtieron en una referencia interior de conducta artística para siempre.

Proyecté con cuidado la vuelta a España. El Festival Internacional de Teatro de Madrid quiso acoger al hijo pródigo y el Instituto Alemán prestó una providencial colaboración que prosiguió durante años.

El informe para una academia, de Franz Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, ambas historias ejemplares de emancipación, podían ser bien entendidas, en un sentido político, por los ávidos espectadores españoles, tan largo tiempo gobernados por el Gran Tutor.

Con el estreno de estas dos obras creí que el camino estaba allanado para un trabajo estable y fructífero en mi país y en mi lengua. No podía estar más equivocado. Pero no importa, el gris de los uniformes de los agentes del orden público coloreaba el entorno, la mayoría estábamos aquí en el mismo barco, y tocaba remar contra la marea.

Quiero rescatar una anécdota muy íntima de aquel estreno. Mis padres vinieron de Huelva para asistir. Nunca se habían sentado en un palco de un teatro como el de la Zarzuela. Al aparecer el simio de Kafka, según me contaría ella posteriormente, mi padre cogió la mano de mi madre en silencio.

Finalizada la representación entraron en el camerino y me miraron con los ojos brillantes, sonrientes, mudos. Quizás dudaran que fuera yo la misma criatura. Mi padre, en un acceso de timidez que le desconocía, acertó a decirme: «Oye, PepeLuí, ezaz oreja que llevabah, no eran lahtuyah, ¿verdad?».

A partir de aquellos dos espectáculos el desarrollo de mi trabajo acaba de ser referido con gran generosidad. No me toca añadir nada. Pero sí quisiera hablar algo de las entrañas de mi oficio, tal y como mi experiencia las ha vivido, rompiendo así una costumbre extendida entre los míos de hablar poco y escribir menos de algo que nos importa tanto.

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

¿Por qué abraza uno el oficio de actor? No estoy seguro de que la vanidad juegue un papel decisivo al comienzo: más bien el deseo o la necesidad de vivir vidas extraordinarias –ése creo que fue mi caso– o el impulso de repetir una experiencia insólita –el éxtasis de Espronceda. Uno intenta acceder a la profesión creciendo solo con la ayuda de la experiencia, o mediante el aprendizaje de las técnicas que los actores y directores, han ido acuñando. Si se posee el don del talento ambos caminos parecen posibles. Personalmente creo que el aprendizaje técnico proporciona una visión amplia y multiplica el don. En el don multiplicado y las destrezas aprendidas, acecha el enemigo temible de la vanidad; temible, sobre todo, porque está ligado a la persona que se es. El atractivo de ese don y esas destrezas parece irresistible. Creo saber de lo que hablo: puede acabar con uno.

Mi atisbo temprano de lo efímero sólo se hizo consciente mucho más tarde, ya en la madurez: cuando pude, ocasionalmente, convertirme en observador de mí mismo. Con las técnicas creía poder alcanzar, algún día, un estado duradero de conexión con la situación y la verdad escénicas. Durante mucho tiempo fueron solo destellos fugaces. Únicamente eran las metas hacia las que había que moverse, sin bajar la guardia: como en el satori budista, no hay que pensar en él y trabajar humildemente cada día.

El carácter efímero de la experiencias, en presente, del actor y del espectador los vincula de modo poderoso, ata carne y tiempo y les permite compartir el privilegio y fugacidad de una duración fuera de la vida ordinaria. Es uno de más grandes resortes del teatro.

Sigo agradecido a la conciencia corporal que me procuraron los años de vagabundeo y aprendizaje y que trato de conservar en lo posible con la dedicación conveniente. Demasiado tiempo anduvo atrapada esa conciencia en la gratificación de las facultades de movimiento despertadas; pero la esencia del trabajo del actor es de otra naturaleza, es fundamentalmente interior. Cada período de la vida del actor genera, sin duda, una forma de logro –la flor, de la que ha-

blaba el maestro de Nō Zeami que va transformándose de mediar la necesaria atención y trabajo en otra y en otra y en otra...

La preparación del actor en el tiempo previo a la representación es de gran responsabilidad, decisiva: no puede tratarse solo de un calentamiento muscular o vocal, la conexión cuerpo-mente es imprescindible y sutil, y con sutilidad hay que proceder para este fin.

Apenas regresé me percaté del precario desarrollo del habla escénica en España. Tras años de actividad intensa, en el teatro y en el cine, la fundación del Teatro de La Abadía, obra de no pocos, marca el inicio de un proyecto en pleno desarrollo ahora, en el que ha sido posible para mi, y para muchos, seguir aprendiendo, aprender transmitiendo, estimular y dar rienda suelta a la pasión de aprender.

Solo en La Abadía y con la ayuda de mis compañeros actores pude ahondar en el tema, más allá de lo aprendido anteriormente.

El escenario es el ámbito y reducto natural de la palabra en acción. La palabra así emitida entrañada, como diría María Zambrano es la herramienta más eficaz que posee el actor frente al espectador. La palabra en acción nada tiene que ver con la declamación, el recitado; no se emite desde la garganta o la lengua, antes bien se libera como dardo hacia el otro desde el cuerpo sensibilizado, desde el corazón; esa palabra ha de ser racional, enérgica, volitiva; es decir acción interior. Se trata de uno de los puntos más difíciles del trabajo actoral. Su culminación quizás.

Sólo así se hace justicia a los textos de los poetas. Con el creciente dominio del lenguaje y del habla escénicas, nos acecha la glotonería textual y la repostería expresiva: la palabra ha de permanecer sencilla y vital. A veces olvidamos que utilizamos una creación ajena. Nada más aleccionador que experimentar alguna vez el «quedarse en blanco», vernos sin un texto que por su calidad no puede ser improvisado banalmente o pasado por alto sin sonrojo.

Recuerdo esta experiencia como un momento verdadero de «muerte escénica».

Pienso que nuestro trabajo, en el fondo, consiste en «dejarse afectar» por destinos humanos, trayectos únicos o terribles que se cumplen en el plazo preciso de la representación. Tal disposición tiene un costo y una recompensa que, en mi opinión, no es la del aplauso; pero, ante todo, ese viaje fascinante, muchas veces arduo o doloroso, implica un aspecto, sacrificial, me gustaría decir, que vincula a todos los implicados con los orígenes sagrados del teatro.

Naturalmente que esta noción está alejada de la conciencia ordinaria en la que se ejerce el oficio, pero palpita en el fondo de la cosa.

Cada personaje y destino despertará ecos de tu propia vida, y te dejará huella, lo recordarás con la misma viveza que a personas reales; a través de él, descubrirás en ti mismo zonas luminosas y zonas oscuras, de riesgo, que ignorabas. Pedro el Rojo, Edipo, Hamlet, Segismundo o Hamm, te acompañarán, quizás, hasta el fin de tus días.

Creo que solo recientemente he aprendido a valorar cuánto se esconde tras el carácter efímero de la experiencia escénica. Había logrado observar aspectos de la conciencia en mi proceso actoral que en mi vida ordinaria se me escapaban.

Sé que es imposible mantenerse atento y presente las doce horas del día. Pero el escenario ofrece, en el tiempo acotado de la representación, un campo donde la atención al propio cuerpo y a la acción dramática resultan ineludibles. Solo así estarás presente. De otro modo desapareces como actor y personaje. Con la atención bien alta tu presencia se acrecentará a los ojos del espectador; aunque no consiga establecerse como estado permanente estarás al acecho, cuando se debilita o fluctúa, para redirigirla de nuevo, hacia tu compañero de escena, hacia tu acción. Tu cuerpo y tu mente son los soportes esenciales de tu presencia así acrecentada. Y vivirás ese presente intensificado de la representación como un privilegio que raramente te es dado alcanzar en la vida. Y el espectador lo compartirá contigo.

En La Abadía he utilizado con frecuencia algunos párrafos de un extraordinario libro que el Presidente de nuestra fundación me regaló, a poco de serlo. Los leí e hice llegar con asiduidad a mis compañeros actores y a mis compañeros técnicos de la escena con el propósito de compartir todos una determinada conducta en nuestras tareas. El libro, de Joseph Conrad, es *El espejo del mar*, y el fragmento escogido glosa el hacer de los legendarios constructores de barcos de madera del pasado:

> La pericia de la técnica es más que honradez; es un sentimiento, no enteramente utilitario, que abarca la honradez, la gracia y la regla y que podría llamarse el honor del trabajo. Está compuesto de tradición acumulada, lo mantiene vivo el orgullo individual, lo hace exacto la opinión profesional y, como a las artes más nobles, lo estimula y sostiene el elogio competente.
>
> Hay un tipo de eficiencia, sin fisuras prácticamente, que puede alcanzarse de modo natural en la lucha por el sustento. Pero hay algo más allá, un punto más alto, un sutil e inconfundible toque de amor y de orgullo que va más allá de la mera pericia; casi una inspiración que confiere a toda obra ese acabado que es casi arte, que es el arte.

Muchas gracias por su atención.