



08/02/2009

## Josep Maria Pou

### "El teatro es la medicina para la neurosis de nuestro tiempo"

Texto de José Martí Gómez

Foto de Carlos González Armesto

**Reconocido actor, Josep Maria Pou es un hombre polifacético que también vuelca su incansable vitalidad en la literatura y en la traducción. Su precoz pasión por la radio le condujo al teatro, y hoy se cuenta entre los grandes intérpretes que atraen al público a las butacas con la seguridad de que asistirán a esa transformación mágica**

## **en la que desaparece la persona real y emerge el personaje inolvidable.**

Falta poco para que termine la obra. Desde el escenario del barcelonés teatro Goya, renovado al punto de que solamente han quedado en pie sus paredes maestras, llega la voz envolvente que surge del cuerpo poderoso de Josep Maria Pou, que si hasta el verano fue el genio de Orson Welles, ahora es Héctor, profesor en un colegio británico.

Dice Pou, nos pide Héctor: “Pasar el testimonio es lo único que podemos hacer. Recibirlo, mantenerlo y transmitirlo. Pasadlo, chicos, pasadlo. No es para mí ni para ti, sino para alguien más, algún día en algún lugar. Pasadlo. Este es el juego que quería que aprendierais. Pasadlo”.

El teatro está a rebosar. Esta noche lo llenan estudiantes de una facultad universitaria que se han entregado a la magia del texto de Alan Bennett y de los actores que interpretan Els nois d’Història (los chicos de Historia), que cuando termine de representarse en Barcelona saldrá de gira por toda España.

En esa gira, dice Pou mientras bebe agua mineral en una mañana lluviosa, unas noches será Héctor y otras noches, Welles. La magia del teatro, el oficio de actor, permite esos fascinantes desdoblamientos de personalidad.

No lleva paraguas. Usa sombrero. Muy británico, aunque en Gran Bretaña apenas se ven sombreros. Si en escena se contiene o desmadra según exija el papel, conversando Pou es un torrente de palabras apasionadas, de ideas que se engarzan como cerezas.

## **Impresiona ese párrafo final, el que exige pasar el testigo.**

Es la base principal de la enseñanza, de la educación, de la transmisión del conocimiento. Todo se concentra en ese párrafo final de la obra. Héctor, el protagonista, lo reivindica como un juego que es la responsabilidad que tenemos todos: pasar a las nuevas generaciones nuestro testimonio. El gran problema de la educación actual está en la falta de transmisión de testimonios, de conocimientos.

### **A raíz del estreno de esta obra debe de haber hablado usted con muchos profesores. ¿Qué le han dicho sobre el estado de nuestra enseñanza?**

Que están hechos un lío. Eso es lo que dicen todos. Un lío por tantas leyes de educación a cada cambio de gobierno. Los profesores ya discuten entre ellos sobre si es necesario, o no, tener vocación. Algunos dicen que uno de los problemas con los que se enfrenta la enseñanza es el de que a ese mundo ha llegado mucha gente sin estricta vocación de formar o de pasar el testigo. Están en la educación como una manera de ganarse la vida en un medio profesional con muchos periodos vacacionales. Yo creo que lo de ser profesor, maestro según la maravillosa palabra tradicional, tiene algo del oficio de actor: son dos profesiones muy difíciles de aguantar si no se escogen casi como elección de vida, como algo que surge de dentro por auténtica necesidad. ¿De dónde surge la necesidad de ser actor? Surge de la necesidad de contar cuentos, narrar historias, comunicarse con los demás. La vocación del maestro debe nacer de la voluntad de transmitir un testimonio, de pasar el testigo, de ser correa de transmisión.

### **¿Usted por qué es actor?**

No llegué a esta profesión tras una caída del caballo, como san Pablo. Lo mío fue paulatino. Soy de la generación que todos los domingos por la tarde iba al centro parroquial de su pueblo para ver la obra que representaba un grupo de aficionados que ensayaba a la salida del trabajo. Mi vocación era la radio. A los 17 años me había pateado todas las emisoras de Barcelona con mis guiones y mis concursos. Es una pasión que sigue viva. Durante quince años llevé un programa en Radio Nacional y he colaborado con la cadena SER. Plantearme el teatro como oficio o forma de vida llegó por casualidad: hice el servicio militar en el Ministerio de Marina, en Madrid, y al tener las tardes libres me matriculé en la Escuela de Arte Dramático para llenar ese tiempo libre y pensando que me educarían la voz y eso me serviría para poder trabajar en la radio al ser licenciado. Dos semanas antes de finalizar mi servicio militar, que en Marina era de veinticuatro meses, hice el examen final en la Escuela de Arte Dramático, en la que había tenido profesores magníficos, y José Luis Alonso, director del Teatro Nacional María Guerrero, me ofreció trabajo en la compañía. Al aceptar su oferta decidí la carrera que iba a seguir. Debuté con un papel en Romance de lobos, de Valle-Inclán.

### **Además de la vocación, ¿hay otros puntos de similitud entre el maestro y el actor?**

Siempre se ha dicho que el escenario es un púlpito, pero también es un estrado, como el lugar en el que se sienta el maestro. He llegado a la conclusión de que es mucho más importante la palabra compromiso que la palabra vocación. Se puede llegar, sin vocación, a ser un buen maestro o un buen actor cuando con el paso del tiempo van descubriendo lo que es el compromiso.

### **Usted ya no ha cogido el tiempo en que ser cómico era ser carne de cementerio civil, viajes penosos, fondas miserables, rechazo social...**

No. Pero en los tres años y medio en los que estuve en el María Guerrero, una compañía formada por cincuenta personas, conviví con muchos actores y actrices que habían vivido esos años a los que se refiere. El María Guerrero fue mi gran escuela teatral y de la vida. Dos funciones diarias, un estreno cada tres meses, giras por España... Era duro por excitante. Estrenábamos y a la tarde siguiente ya se iniciaba la lectura de la obra siguiente, hacíamos la función de noche y se ensayaba la nueva obra con el suplicado, palabra que equivalía a decir que era voluntario, pero que si no ibas te ponían falta. Entrábamos en el teatro a las tres de la tarde y salíamos a las tres de la madrugada. Eso no se resiste sin vocación o compromiso. En aquella compañía había actores y actrices de todo tipo, y la mayoría eran personas mayores que habían vivido un pasado duro y de alguna manera lo seguían viviendo sin poder desprenderse de la memoria de sus años de penuria. En la primera gira que hice con ellos, el verano del 71, me sorprendió que la jerarquía que las primeras figuras mantenían en los autocares no se mantuviese en los hoteles: seguían buscando modestas pensiones que conocían de sus tiempos de penuria y pasaban el día en la calle, de café en café, porque las pequeñas habitaciones eran incómodas para matar las horas.

### **¿Qué pasaba en los autocares?**

Eran dos, en los que cada actor y actriz ocupaba un asiento en función de su sueldo, que equivalía a su categoría. Las figuras iban en los asientos delanteros, y los jovencitos que empezábamos

en el oficio, mindundis para los veteranos, ocupábamos la parte trasera.

### **¿Añora algo de aquella época?**

No añoro la desaparición de las funciones de tarde y noche, pero sí que se haya perdido el repertorio. Quisiera recuperarlo en el Goya. Hay un montón de textos teatrales de los años cincuenta y sesenta que no se representan habitualmente y son la base de gran parte del mejor teatro que tenemos ahora. Tamayo y José Luis Alonso estrenaron a Priestley, Arthur Miller, Tennessee Williams, Jean Anouilh, que ha desaparecido por un tubo, Terence Rattigan, Betti, Pirandello... Autores de obras que los menores de 50 no han visto. A un teatro le da personalidad su programación, y yo quisiera, como director artístico del Goya, poder alternar los contemporáneos, el teatro que ahora se está haciendo con éxito en el mundo, con la recuperación de textos de los años cincuenta y sesenta.

### **Ha representado obras de autores italianos, alemanes y franceses, pero desde hace algunos años tiende usted al teatro anglosajón. ¿Por qué?**

Porque, al margen de que me encuentro más cómodo con el inglés, los grandes autores teatrales de hoy están en Inglaterra, en primer lugar, y en Estados Unidos. E influye otro factor: siendo muy joven, cuando empecé a ganar dinero trabajando como actor, me lo gasté viajando por el mundo viendo teatro: Londres, París, Viena, Berlín, Nueva York... y en esos viajes el teatro que me llegaba, me emocionaba, me convencía, era sobre todo el que se hacía en Londres. Es algo que descubrí pronto.

### **¿Sigue sintiendo por el teatro musical la misma pasión de aquellos años, cuando descubrió los grandes musicales que se representaban en Londres?**

La pasión ha pasado un poco, pero aún sigo recordando el impacto que en 1981 me produjo ver en el Palace londinense Jesucristo Superstar, obra que revolucionó el teatro musical.

### **¿No abomina de Lloyd Webber?**

No. Creo que ha hecho cosas muy buenas. El fantasma de la ópera es un homenaje a la magia del teatro, y *Aspects of Love* debería recuperarse. Webber hace ahora una música ilustrativa. Ante las críticas que le acusan de hacer una obra empalagosa busca nuevos caminos y no acaba de encontrarlos. El maestro del teatro musical es Sondheim. ¡Qué maravilla *Sunday in the Park*, con aquel final del primer acto reproduciendo el cuadro de Georges Seurat! Hoy sigo siendo fan del teatro musical, pero con espíritu crítico. Creo que está perdiendo el concepto teatro.

### **¿Cuándo descubre el Nueva York teatral?**

Más tarde. Hoy puedo decir que me gusta más el teatro que se hace allí que el de Londres, pero cuando hablo de teatro no me refiero concretamente a Broadway, aunque tiene cosas muy buenas, sino a la corriente teatral que se extiende más allá de Broadway.

En Londres, la gente va al teatro como a una fiesta. Se palpa en el bar, con las copas que se beben en el intermedio o al final de la función.

El rito, el ceremonial, es consustancial con el público inglés. Para ese público, el teatro es un hecho muy habitual, forma parte de sus vidas, y son conscientes de que al ir al teatro forman parte de un pequeño rito o ceremonia. Eso es fundamental. El público de la copa en el bar y el que sigue la representación de una obra de Shakespeare leyendo el texto a la luz de una pequeña linterna. En España, durante los primeros años de la transición, se quiso romper con muchas cosas. “El teatro no funcionará hasta que la gente se habitúe a ir como si fuese a un supermercado”, se oyó decir. Ese punto de vista partía de un error: el público que va al teatro tiene que ser consciente de que entra a formar parte de una ceremonia colectiva, de un rito que tiene un protocolo especial, y que aquello que va a vivir es único y no se va a repetir nunca más. Si el espectador no es consciente de eso, se pierde algo. El que va al teatro con la misma disposición del que va al cine a una sesión de las cuatro de la tarde se equivoca. Al teatro se ha de ir con la sensación de que uno va a participar no digo ya de una misa, pero casi.

**Usted, ciudadano Pou, es ahora el profesor Héctor como antes fue el hombre enamorado de una cabra u Orson**

## **Welles. ¿Por qué nos creemos que ha dejado ser el ciudadano Pou cuando le vemos en el escenario?**

Ese es el gran milagro del teatro. El espectador acude con ganas de ser engañado, de ser absolutamente cómplice de lo que pasa en escena. Es un juego maravilloso: se abre el telón y aparece en escena un señor que dice ser quien no es, y desde su butaca el espectador sabe que cuando Pou dice: “Soy Orson Welles”, sigue siendo Pou, pero le cree, juega a creerse que soy Orson Welles. En una función teatral hay muchas complicidades, y de algunas de ellas el espectador no es -consciente.

## **¿Debería serlo?**

Creo que sí. Es lo que da al teatro un hecho diferenciador absolutamente único. En estos momentos, con la crisis en la que estamos metidos, en este cambio de mundo propiciado por la técnica, reconforta ver cómo crece el número de espectadores que va al teatro. Hay hambre de teatro como consecuencia de la revolución tecnológica. El cine se acabará viendo en casa. Una obra de teatro nunca se podrá bajar por internet.

## **En ese mundo en crisis, también está en crisis el valor de las palabras. Y el teatro son palabras...**

“Palabras, palabras, palabras...”, dice Hamlet a través de la pluma de Shakespeare.

## **Si el teatro son palabras y las palabras están en crisis, ¿por qué hay hambre de teatro?**

Es tiempo de exceso de palabrería hueca en las televisiones, en los discursos o declaraciones de ciertos políticos, y digo ciertos porque creo que hay políticos salvables y me niego a decir que todos son una mierda. Ante tanta palabrería hueca que quiere pasar por verdad absoluta, el público que va al teatro sabe que las palabras que escucha no son de verdad y lo admite porque es consciente de que no quieren engañarle ni convencerle. Ya ha decidido, en el momento de ir al teatro, que quiere ser engañado. Volviendo al tema de los debates de los años sesenta/setenta: se dijo que había muerto el texto y que el teatro era una cosa gestual y de efectos visuales, y ha

sido el público, al paso de los años, el que ha dicho: “No, no, eso no; queremos un teatro de texto y de ideas en el que se nos digan algunas cosas”. Hoy, en esta sociedad rara y complicada en la que vivimos, superficial muchas veces, sin tiempo siquiera para pararse a leer y a pensar, el público agradece sentarse dos horas, detener voluntariamente dos horas de su vida en una sala a oscuras en la que comparte un espacio con gente a la que no conoce y, reposadamente, escuchar cómo en voz alta le cuentan una historia interesante, y ahí podríamos volver a la crisis de la escuela de hoy, en la que se ha dejado de leer en voz alta. Desde un escenario lo que se está haciendo, cuando se tiene un buen texto y se consigue la magia de una buena representación, es lanzar ideas, motivos de reflexión, a modo de las peladillas que se tiran en las puertas de las iglesias al acabar un bautizo.

### **¿Está seguro de que todo el público quiere ideas?**

Sé que existe un público que no tiene tantas ganas de guardarse las ideas que le tiramos a puñados desde el escenario, pero, milagros del teatro, esas ideas, como las peladillas, se meten en el bolso o en un bolsillo de la chaqueta y es posible que pasados unos días, cuando esa persona ordene su bolso o meta una de sus manos en el bolsillo de la chaqueta, encuentre un par de palabras de la noche que fue al teatro y al recordarlas le provoquen un motivo para la reflexión. A mí también me gusta hablar de preguntas.

### **Hablemos.**

Creo que hoy vivimos un momento en el que todos deseamos encontrar respuestas a un montón de cosas que no entendemos, y a mí me gusta que desde el escenario se lance preguntas para que cada uno busque su respuesta. Ese es el valor de la palabra acompañada de ideas.

### **Los sociólogos coinciden en que vivimos un momento en el que han muerto muchos valores que no hemos sabido sustituir y que de ahí viene la angustia...**

La gente necesita agarrarse a algo. Y la respuesta está en Shakespeare, en Chejov, en O’Neill..., en los grandes autores que han reflexionado sobre todo eso.



**La actriz María Casares me dijo, hace muchos años, que todas las pasiones del ser humano de hoy ya nos las describió Shakespeare.**

Es verdad. Y el teatro es la medicina para la neurosis de nuestro tiempo.

### **¿Neurosis y ego son consustanciales al actor?**

Supongo que sí, porque sin una cantidad importante de vanidad no puedes enfrentarte al público. Salir al escenario, en un teatro lleno, acojona, y superar cada día ese trance que llega a producir callo sólo se consigue si estás convencido, o te obligas a convencerte, de que eso que tú vas a hacer en el escenario no hay nadie del público que sea capaz de hacerlo. Eso requiere tener cierta sensación de superioridad neurótica que conforma un ego necesario, imprescindible para poderse exhibir en público sin ningún tipo de pudor.

### **¿Y la neurosis cómo se la trata?**

Los actores tenemos la ventaja de conocernos a nosotros mismos mucho mejor que los que no son actores. Incluso diría que mucho mejor que los psicólogos y los psiquiatras. Cada personaje requiere un trabajo de introspección por parte del actor. Más que neurosis diría que los actores tenemos un cierto grado necesario de desequilibrio, de inseguridad. La inseguridad yo la tengo instalada en mi interior de forma enfermiza.

### **Se deben de ahorrar un pastón autopsicoanalizándose...**

Eso sí. Y encima te pagan hasta los ensayos.

### **¿Es una terapia representar personajes políticamente poco correctos?**

Me gustan esos personajes por lo que tienen de perdedores, por lo capaces que son de apartarse de la norma. Y además son personajes que dicen cosas interesantes.

**Héctor, el profesor que usted interpreta, habla a sus alumnos de libertad de pensamiento y toca los genitales de los que lleva en la moto. No lo veo claro.**

De alguna manera la amoralidad que supone no estar sujeto a las leyes morales lleva implícito un concepto de libertad. A mí, la libertad de pensamiento me parece deseable y recomendable. Siempre que no invada territorios de los demás de manera perjudicial, me parece que cada uno es libre de hacer lo que quiera. Héctor creo que es un pobre hombre que ha perdido el sentido de la realidad, un profesor que siendo auténticamente vocacional ha creado con sus alumnos unas complicidades que le llevan a engañarse incluso en el juego sexual que mantiene con ellos. Un juego que él ve inocente, pero que, lógicamente, desde fuera no se ve así. Cuando vi la obra en Londres me golpeó. Me pareció que era un homenaje al mundo de las palabras, al oficio de enseñar. Todo ello, con una estructura dramática de primer orden. “Es cinematográfica porque aparecen muchas escenas”, han dicho algunos críticos. ¿Olvidamos las muchas escenas que hay en las obras de Shakespeare? Recuerdo que cuando lo vi por primera vez salí del teatro flotando. Es algo que también me pasó cuando vi La cabra en Nueva York. Hay obras que me dejan en un estado de enajenación. Diría que las busco para poder entrar en ese estado.

**¿No se ha arrepentido nunca de elegir el oficio de actor?**

No. Todavía no. Quizás porque no he tenido tiempo de pararme a reflexionar.

**¿Por miedo?**

Por ser hiperactivo, y porque cuando veo que no estoy haciendo tres cosas a la vez tiendo a creer que mi vida es inútil. No he parado nunca.

**Hago de psicólogo: ¿esa necesidad vital de hiperactividad puede esconder miedo a parar por lo que de negativo traiga la reflexión?**

No me he parado a pensarlo. Lo que sí sé es que he hecho radio, interpreto, traduzco, escribo y me gustaría poder hacer más cosas.

---

*El Magazine se distribuye conjuntamente con 22 diarios de toda España, con una tirada de un millón de ejemplares.*

*La Vanguardia*

*La Nueva España*

*Levante-EMV*

*Faro de Vigo*

*Diario de Cádiz*

*Información*

*La Provincia-Diario de las Palmas*

*Diario de Mallorca*

*Diario de Sevilla*

*La Opinión de Murcia*

*La Opinión de Zamora*

*La Opinión de A Coruña*

*Diario de Jerez*

*Diario de Ibiza*

*La Opinión de Málaga*

*El día de Córdoba*

*La Opinión de Granada*

*Europa Sur*

*La Opinión de Tenerife*

*Huelva Información*

*Nueva Alcarria*

*La Voz de Almería*