

La Habana. Año X.
25 de FEBRERO
al 2 de MARZO de 2012
ENLACES SUSCRIPCIÓN

10 años la Jiribilla **564**
revista de cultura cubana.


 Buscar...

BÚSQUEDA AVANZADA >...

No Anteriores

Noticias

Cartelera

libros mp3

libros digitales

la Jiribilla de Pa'pel

Videoteca

Especiales


ENTREVISTA CON CARLOS CELDRÁN
El teatro como verdad

Marianela González y Abel Sánchez • La Habana

Fotos: Cortesía de Argos Teatro, Félix Antequera y Maribel Amador

Cuando hace poco más de diez años, desde las páginas de La Gaceta de Cuba, se presentaba a Carlos Celadrán como "el director teatral del siglo" que se abría, el pacto de Argos Teatro con el gran público apenas había sido esbozado. Entonces ya era un entrevistado pródigo, un descreído de los grupos (creaciones, estados de cosas) eternos o perfectos. Lo sigue siendo. Ahora, quizá, con más convencimiento: foro cívico, verdad y gesto son palabras que olfatea, mastica y convoca una y otra vez al paladar. El sueño teatral que concibiera hace ya 15 años es hoy, también, la concreción de su propio sueño de país. Y desde él, cada semana lanza al lunetario exorcismos que el público toma y amasa, como al cuerpo mismo de la nación. Ese es el pacto.

En este aniversario 15, si fueras a poner sobre la escena Argos Teatro, ¿con qué biografía trabajarías?

La biografía de nosotros ha sido siempre estar atentos a las contradicciones que nos vienen de la realidad que vivimos en Cuba todos los días, como actores y como teatristas, como parte de todo un país. Atentos a esas contradicciones vamos eligiendo historias. Creo que la biografía más importante de Argos Teatro ha sido esa conexión con los problemas fuertes de la realidad de hoy, que es lo que nos ha dado la vitalidad como grupo. Ese ha sido el elemento más importante y vertebrado todo el trabajo de 15 años: la conexión siempre atenta a los problemas más sumergidos de la sociedad cubana.



Aire frío, 2012

Sin embargo, lo has hecho a través de autores que en su mayoría no son cubanos.

Paradójicamente, siempre he tenido que ir a muchas fuentes para lograr ese acercamiento. No tengo ningún prejuicio en elegir una u otra fuente dramaturgía, puede ser cubana o no. Los cubanos somos nosotros, los problemas los tenemos nosotros; por tanto, no me interesa de dónde venga la historia, no tengo un prejuicio con eso. Esa historia va a ser procesada por nosotros, va a ser filtrada por nuestros problemas y vamos a encontrar el comportamiento que la habite y la haga cubana a su vez. Eso es lo importante:

GALERÍA DE IMÁGENES

Aniversario 15 de Argos Teatro


GALERÍA DE IMÁGENES

Aire Frio


DOSSIER - ARTÍCULOS RELACIONADOS

El ojo de Argos

Maité Hernández-Lorenzo

ARGOS TEATRO:

Una galería de rostro humano

Norge Espinosa

ENTREVISTA CON CARLOS CELDRÁN

El teatro como verdad

Marianela González y Abel Sánchez

Aire frío para celebrar un centenario

Aimelys Díaz

Argos, el teatro que quiero hacer

Pancho García

La dramaturgia en Argos Teatro

Vivian Martínez Tabares



The page cannot be displayed

You have attempted to execute a CGI, ISAPI, or other directory that does not allow programs to be executed.

Please try the following:

- Contact the Web site administrator if you are unable to execute access.

HTTP Error 403.1 - Forbidden: Execute access is disallowed by Internet Information Services (IIS)

Technical Information (for support personnel)

- Go to [Microsoft Product Support Services](#) and search for the words **HTTP** and **403**.
- Open **IIS Help**, which is accessible in IIS Manager topics titled **Configuring ISAPI Extension** and **Securing Your Site with Web Site Permitted Messages**.
- In the IIS Software Development Kit (SDK) search for topics titled **Developing ISAPI Extensions** and **Debugging ISAPI Extensions and Filters**.



encontrar cualquier dramaturgia que nos permita, a través de ella, llegar a la esencia de nosotros mismos. Siempre necesito para esto tejidos dramáticos sólidos, fuertes, que a veces no he encontrado en la dramaturgia cubana y he tenido que recurrir a clásicos o a la dramaturgia contemporánea extranjera, para que me creen una estructura a la que pueda inyectarle los problemas de los que necesito hablar de un modo profundo, complejo, intenso, dramáticamente. De ahí la recurrencia a esas estructuras y fuentes, como un pretexto, una vía para llegar a la esencia del problema, para reflexionar sobre el presente.

¿Para ti, eso es lo que convertiría a un texto en clásico?

Exactamente: la posibilidad de ser versionado y apropiado para hablar de nosotros mismos, los que vivimos aquí ahora mismo.

Entonces, ¿un texto como Chamaco podría ser clásico?

Eso es otra cosa. Me refiero a las dramaturgias clásicas, propiamente, aquellas que tienen 60 o 70 años y de las que uno podría decir: ¿Qué tiene que ver esta obra con el presente de Cuba? Pues sí, tiene que ver, porque en la historia hay una serie de contradicciones hilvanadas dramáticamente que puedes procesar para que empiecen a hablar de un modo dinámico y complejo al público de hoy, y retroalimentar al presente con una visión que venga desde el tiempo. Una especie de parábola.

Lo que ocurre con la dramaturgia actual es distinto, va directo. Las obras de Abel González Melo o hasta un texto de Virgilio Piñera —que es cubano y lo tenemos todavía cerca, porque solo han pasado 40 o 50 años de su estreno— entran directo en el presente. Cuando trabajas con un texto contemporáneo hablas con las palabras de hoy, con los problemas de hoy, la estrategia es distinta. Aunque esencialmente es lo mismo: también debes elegirla con una intención, no por el gusto de hacer la obra, porque sea buena en sí misma o por sus valores literarios; eso me gusta, pero es una cuestión personal y yo trabajo siempre con una preocupación social, convoco a un público para que venga a entender y a reflexionar conmigo, siempre tengo esa preocupación y elijo un texto por eso.



Chamaco, 2006

Aunque prefieres las obras clásicas, uno aprecia un intento por no dejar de lado los textos contemporáneos, ¿es intencional?

Cuando me enfrento a ellos, trato de trabajar siempre desde el presente; trato al clásico y a la obra contemporánea con la misma idea de dialogar con el presente. La diferencia está en que al trabajar con un clásico me tengo que esforzar más, hay que hacer un trabajo más arduo para encontrar los comportamientos de los actores desde hoy. Por ejemplo, si haces Electra, no puedes emplear parámetros de conducta de una Electra clásica, porque ese contexto no lo tienes detrás, debes buscar nuevas referencias, otro modo de moverse, de actuar, de manejar sus sentimientos, sus manos, cómo debe ser físicamente, cómo se va a caracterizar... Ese parámetro de algún modo hay que encontrarlo en nuestra realidad, desde adentro y desde fuera del actor, desde su mundo interior, su biografía personal, y también del comportamiento físico. Eso con el texto clásico

te obliga a un proceso de ensayo muy complejo, muy intenso, para lograr llegar al presente de un modo sintético.

Pero con un texto contemporáneo es relativamente más sencillo, porque el referente es directo, son personajes que están ahora mismo en el escenario social cubano y los puedes trasladar inmediatamente, el actor tiene de donde referenciarlo, de donde tomar y aferrarse, molde y paradigma. Sin embargo, me enfrento al clásico como una obra contemporánea, me enfrento a Ibsen como si estuviera trabajando con un texto de un autor cubano, siempre termino haciendo lo mismo, presentándolo como una obra de hoy, recién escrita.

Recuerdo que cuando hice *La señorita Julia*, de Strindberg, hace muchos años, la gente empezó a decirme: "¿Qué haces montando *La señorita Julia* ahora? ¿Tú que siempre estás hablando de preocupaciones actuales... un texto de Strindberg, qué tiene que ver eso contigo?" En ese entonces yo era un director mucho más experimental en un sentido poético, escénico, trabajaba menos con el texto, con su densidad, y sorprendió mucho esa decisión; pero recuerdo que al final salí muy satisfecho de esa experiencia, porque muchos espectadores me decían: "Parece una obra recién escrita, si no supiera que es Strindberg pensaría que es un guión que se ha escrito para ustedes". Eso es un éxito, hacer olvidar el tiempo transcurrido, hacer olvidar al autor y a su universo para que vuelva la obra a cargarse de nuevo sentido. Ese es el objetivo. Me enfrento siempre a los textos con esa voluntad y esa vocación, no pienso que voy a hacer un clásico ahora y un contemporáneo después, siempre estoy pensando qué voy a decir a través de ellos, de qué voy a hablar, qué tiene esa historia que me parece interesante ahora mismo. En *La señorita Julia* eran las relaciones muy complicadas que había entre el poder y los personajes, esas contradicciones me parecieron muy interesantes y las saqué porque sentí que estaban en algunos de los niveles de la realidad que vivimos.



La Señorita Julia, 2001

En el texto que escribiste por los 15 años decías que uno de los propósitos era definir lo que "para nosotros el teatro debía plantearse con urgencia redoblada hoy en Cuba: el escenario de la civilidad". Te refieres a eso como un "sueño teatral"; pero uno puede darse cuenta de que no es solo teatral... ¿En qué cree Argos Teatro como posibilidad, aun para el teatro?

Creo que el teatro tiene que ocupar en Cuba un lugar central en la sociedad, no puede ser un fenómeno marginal de élites. Está bien que existan zonas de teatro experimental, que investiguen como laboratorios y ahonden en ciertas poéticas, pues eso lo retroalimenta; pero debe ocupar un lugar central, como un foro cívico, un foro donde se presenten y se debatan conflictos acuciantes de la sociedad, comportamientos, valores, éticas, discursos que dialoguen con nuestros problemas más centrales. Dramaturgos, directores y actores tienen que proponerse ese sueño, que el teatro vuelva a ocupar ese rol, porque mientras no vuelva a estar ahí, siempre será un hecho muy marginal en nuestra cultura. La música o el baile serán centrales, el teatro no. El teatro es fundamental para

pensar la sociedad, porque el libro es un hecho en solitario, mientras el teatro es una catarsis colectiva y requiere que tenga esa centralidad.

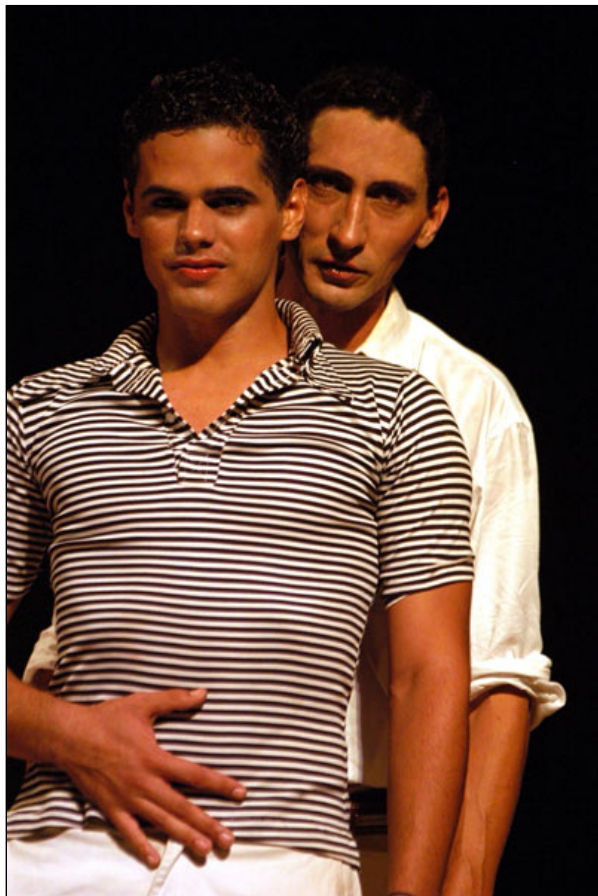
Por los muchos problemas que tenemos, siempre he tratado de hacer un teatro que busque textos e historias; que prepare actores para ocupar ese sitio, discutir problemas centrales, medulares, que puedan ser leídos por todo tipo de espectador sin que por ello pierda complejidad. Un teatro que involucre a una persona sin cultura u otra muy entrenada o un intelectual o un estudiante, que todos participen del acto, de la historia. Un teatro capaz de llegar desde su universo al problema que se está discutiendo: al problema ético, moral, ideológico, político, cívico, al nivel que se discuta.

El teatro en Cuba, por la precariedad en que vivimos y lo difícil que resulta hacerlo, tiene que proponerse ese impacto porque si no es totalmente gratuito. Mientras en ciudades como Londres, París o Berlín, que tienen grandes teatros y una tradición enorme, sí puede que haya muchos teatros, varios discursos poéticos y otros muchos lujos, aquí tenemos que concentrarnos en que sea un acto contundente. De lo contrario se diluye, no cumple ninguna función movilizadora, estimulante, intensa. Ese siempre ha sido nuestro sueño.

Entonces, ¿podríamos decir que en tu teatro, la ética condiciona la estética de la escena?

Es una pregunta compleja. Nosotros buscamos una poética que transparente y refleje los problemas que estamos discutiendo y que sea un discurso que sin perder complejidad sea entendido, logre llegar, movilizar desde el entretenimiento. Esa es la poética. Quizá la finalidad de lograr un teatro cívico, de lograr un teatro central visible para todos, un teatro tipo foro, ágora, donde se pueda convocar a la sociedad o a un grupo social amplio, a discutir problemas o a meditar sobre problemas, eso sí lleve un tipo de poética, un tipo de recursos.

Quizá yo no me abro a otros recursos que pudiera investigar y voy siempre por un discurso más transparente, más diáfano, más directo, que no pierda complejidad, porque la complejidad está dentro, en la forma en que se maneja el montaje de las contradicciones. Pero sí hay una ética de los recursos, si tuviera que definirlo. Me interesa comunicar, llegar, movilizar y obtener una reacción precisa en el espectador, una reacción intencionada.



Vida y Muerte de Pier Paolo Pasolini, 2004

Cuando en plena tarde de domingo un espectador llega a la sede de Ayestarán después de una combinación de transporte casi surrealista, lo hace porque acepta de antemano una especie de pacto: estar ahí es un ejercicio de exorcismo que parte justamente de asumir los exorcismos que despide la escena de Argos Teatro, a los que tantas veces te has referido.

Es lo que intentamos siempre, que el público que nos vaya buscando sepa que va a encontrar un universo de problemas, que va a buscarse un problema cuando entre allí. El público sabe que entra en un universo que, sin dejar de entretenerlo, va a provocarle algo; de lo contrario, me parece un acto totalmente gratuito, excesivo. Con eso tengo una especie de rigor: el teatro debe sacudir a la gente.

Cuando saliste del Grupo Buendía para crear tu propio espacio, ¿fue porque percibiste una carencia de cierto tipo de teatro en Cuba o porque era este el teatro que querías hacer?

Estuve diez años trabajando en el Buendía y colmó muchísimo todas mis expectativas. Fue mi laboratorio. Allí aprendí realmente lo que es el hecho escénico, a dirigir y a conocer el teatro por dentro, el teatro artesanal, el que uno arma con las herramientas propias de la escena; pero es un teatro que está más volcado a los lenguajes escénicos, a la investigación sobre la imagen, sobre el mundo visual, una investigación muy particular que Flora Lauten había desarrollado. El Buendía me permitió viajar por el mundo con los espectáculos que hacía y empecé a ver mucho teatro. Comencé a descubrir que había una parte mía, la del lector, que me hacía necesitar la presencia de la palabra como discurso en el escenario, como transmisora de verdad. La imagen es muy bella y muy necesaria; pero para mí no era suficiente, pues resultaba un poco solipsista, se quedaba en sí misma. Yo, como espectador cubano, necesitaba que me definieran con palabras lo que soy, lo que me falta y a lo que debo aspirar. Lo mismo ocurre cuando leo literatura: esa pasión por los textos me hizo sentir que debía volver al equilibrio entre la imagen y la palabra, entre la verdad de la imagen y la que porta en sí misma la palabra. Por eso traté de volver a la textura de las obras de grandes escritores.

Aunque esto no vino de golpe, lentamente comencé a ver espectáculos fuera y me di cuenta de que ese era el camino que yo quería. Vi a Peter Brook en París, un espectáculo maravilloso suyo, y noté cómo equilibraba todo: era un gran director experimental; sin embargo, se despojaba de todos los artificios para que la historia estuviera presente y fuera la verdadera imagen lo que te quede del espectáculo. Para lograrlo había una visualidad hermosísima, pero no era lo importante, y eso me impactó. Ese espectáculo en particular me abrió una dimensión y pensé: quiero hacer eso para Cuba, lograr un teatro donde la historia sea tan precisa que se convierta en la imagen total. No quería desarrollar un lenguaje muy hermoso porque sentía que eso me sobraba, me asfixiaba. De ahí mi paulatina transición, que fue lenta y difícil, porque tuve que reaprender y buscar técnicas que ya otras personas habían desarrollado, volverlas a retomar para mí y lograr entenderlas para poder hacer lo que yo quería: el despojamiento del actor; lograr algo raigal, preciso, exacto en su comportamiento escénico, que pudiera encarnar los textos, que lograra pasar los textos no por la representación, sino por su propia biografía y decirlo con la verdad que esa biografía le puede dar al papel. Es decir, quebrar el límite entre representación y autenticidad, algo que es muy difícil cuando trabajas con un texto que no es tuyo, y empiezas a actuarlo. Ese es el demonio del teatro. Entonces tratamos de eliminar teatralidad, representación, mentiras, e ir buscando algo que fuera más cercano a la persona que está encarnando ese papel.

Es el proceso más difícil del ensayo, porque parte de una investigación que se hace desde el actor hacia el papel, desde su realidad y la realidad colectiva del grupo para llevarla a la obra, para que el texto sea habitado y no se quede en una simple representación bien hecha, profesional, convencional, sino que haya algo más, un expediente de la realidad que lo atraviese. Hay quien me dice que hago un teatro realista convencional, y hasta cierto punto es así, pero también es un teatro de investigación, si bien no como en otros grupos que están investigando todo el día en un tipo de entrenamiento muy físico o vocal. Nuestro entrenamiento es de análisis. Pasamos horas, no solamente verbalizando, sino improvisando, analizando, racionalizando para abrir puertas a lo desconocido de cada comportamiento del papel, de cada movimiento está estudiado su porqué: qué devela, para qué es. Lo analizamos no solo desde la obra misma, sino desde nuestra realidad, desde el equivalente que eso pudiera tener hoy. Todo ese análisis colectivo, que lleva horas de meditación, es una gran investigación, porque se trata de una afinación colectiva que hay que tener como equipo sobre un material.

Para eso tienes actores como Pancho García, quien justo cuando se le confería el Premio Nacional de Teatro 2012, decía que para no anquilosarse había decidido llamar a tu puerta. También, actores jóvenes muy talentosos. Cuando uno ve el resultado, es un engranaje total.

A veces se logra más y otras menos, es difícil. Me han dicho que los niveles actorales a veces están parejos y otras no. A mí me encanta que todo el mundo esté al mismo nivel, pero lo más importante no es ese resultado estético, sino que todos los actores defiendan el espectáculo, que hayan entendido el porqué de la historia y dónde la estamos desembarcando, a qué territorio del público estamos llevándola. A veces hay un actor que no está todo lo bien que debería según los estándares teatrales, pero sé que entiendo por qué lo puse ahí y el espectáculo funciona. Quizá ahora en Aire frío hay un equilibrio, pero no todos los espectáculos lo han tenido. Lo importante es que todos estén en el mismo camino, que haya una puesta en escena que tenga un porqué y un contexto que lo justifique.



Aire Frío, 2012

Argos Teatro, como grupo, tiene una estructura bastante dinámica, ¿por qué ocurre esto?

Por eso mismo que decía: no se basa en una investigación sistemática sobre un entrenamiento progresivo físico-vocal determinado. Otros grupos se cierran e investigan mucho sobre ello, y si esos actores no están, el grupo deja de existir. Nosotros somos un equipo y siempre hay gente que se mantiene de un espectáculo a otro, pero también hay algunos que entran y salen. Creo mucho en esa libertad, porque para mí es muy importante el clima de análisis, de discusión, de meditación que se genera alrededor de una historia, entre las personas que quieren discutir. Creo más en el análisis de esa historia que en el entrenamiento teatral propiamente. Me interesa más trabajar con personas inquietas, a quienes les vea potencialmente la posibilidad de entender el papel, que trabajar diez años con una persona para desarrollar un gran virtuosismo. Es más un diálogo, así funciona el grupo, empezamos a discutir la historia, los actores se van afinando con ella y vamos construyendo las biografías de los personajes; todos le van aportando elementos y se crean guiones dentro del guión, para crear el espacio, el diseño, etc. Es un clima de discusión y análisis, donde debe haber libertad, confianza, intensidad y rapidez. Me aburren los procesos demasiado largos: el público está en la puerta, los problemas están pasando por la calle y hay que salir al aire.

Antes, en otros grupos que estuve, me pasaba dos años investigando, y eso me cansó, pues cuando ocurre quiere decir que solo interesa la forma. Entonces trato de buscar un equilibrio entre la forma y lo que se está diciendo, a veces no es perfecto pero está vivo, es urgente y necesario. A veces logras que quede perfecto, que es lo ideal; pero lo importante es que sea intenso, rápido, dinámico, sincero, abierto, donde todos puedan decir lo que piensan, lo que sienten, en esa especie de caldera de discusión. Del clima de ese diálogo nacerá la fuerza del espectáculo. Si yo censuro, si yo no quiero escucharte, si no me interesa que toques este tema, si no se analizan a fondo los problemas que están detrás de las palabras y de los comportamientos, entonces el espectáculo estará mermado. Quizá después no se digan todas esas cosas y yo balancee el contenido en función

del espectáculo, pero el análisis debe ir a fondo. Esa es la clave del principio de dirección de nosotros. Se trata de tener mucha confianza dentro del grupo, es un espacio donde cada cual puede ejercer la civilidad, porque ahí eres un ciudadano que está ejerciendo su derecho a pensar sobre esa historia y eso es una investigación, una experimentación social y teatral. Dejo que avance adonde tenga que llegar, para luego convertirlo en un hecho escénico. Por eso los actores se sienten muy comprometidos a la hora de defender un papel, porque saben de qué están hablando.

Cuando un grupo llega a una edad como esta, consolidado; cuando el público lo busca porque conoce la calidad, y cuando la crítica casi siempre es favorable. ¿Cómo sabe que va por el camino correcto?

Eso es así en apariencia: a veces me dicen atrocidades.

[Ríe]

Presentamos una propuesta muy despojada de artificios, sacrificamos conceptos de belleza y visualidad en aras de la síntesis. Y eso tiene un precio: cualquier cosa que quede mal es muy visible. Además, pones al público en la posición de entender y ser inteligente frente a eso, porque no le das la posibilidad de enajenarse. Entonces puede discernir muy rápidamente qué zona del espectáculo es más débil que la otra. Si todo está dentro de una estructura determinada que puede dar una ilusión de belleza o sublimidad, el público no puede discernir; pero cuando todo lo pones a niveles de realidad o síntesis, muy despojadas de otros elementos, ellos saben cuáles son las zonas débiles.

Cuando las funciones terminan, los espectadores son implacables, no solo los amigos. La crítica sí nos respeta porque hay una propuesta inteligente y rigurosa. Pero la gente siempre critica mucho, porque creen que como soy tan sincero al decir lo que digo, ellos tienen el derecho de hacer lo mismo. A veces preferiría que me mintieran, porque no me perdonan nada. A pesar del éxito aparente que ha tenido Aire frío, se me han acercado personas muy emocionadas, que también me han señalado detalles. Yo no padezco de la enajenación porque a nosotros todo nos lo dicen. Hay un feedback muy rápido, muy directo, que a mí me encanta. Pero es difícil, lo tengo todo el tiempo y no me hago ilusiones pues siempre tengo la verdad delante. Conozco las zonas en que lo hemos logrado y también, las que no.

A veces es una preocupación del público la sala tan pequeña de Argos Teatro. ¿Sientes que tus necesidades de creación requieren una sala más grande?

Nosotros trabajamos en esa sala hace solamente unos años, antes trabajábamos en el Noveno Piso, que es una sala enorme. Allí tenía el público muy cerca y el escenario era muy grande, lo que permitía otra composición del espectáculo, que para mí como director era mucho más liberadora, podía expandir las composiciones y los movimientos, creaba profundidades, diagonales. Era mucho más placentero trabajar en esa escala y, como espacio, tenía la virtud de que el público estaba arriba: en un escenario grande siempre tienes la platea lejos, pero aquel reunía las dos cosas, era perfecto. Luego fue cerrado y tuve que ir a esta sala. Cuando llegué sentí el shock de tener que trabajar en una escala muy pequeña, pero fui encontrando cómo trabajar ahí y lo que hice fue reducir más el espacio. Es decir, empecé a comprimir los escenarios. Al hacerlo los potencio y les doy más fuerza. Ya sucedió en Talco, y en Aire frío pasa lo mismo: al comprimir aún más el proscenio, por algún efecto, se dilata; no lo puedo explicar, el espacio del teatro es muy misterioso. Ahora, si lo pongo en el espacio real, se me convierte en un teatro de escuela, de aficionados, en una especie de teatro de cámara que no me gusta. Prefiero el concepto del foro, que se puede ver en Aire frío, es como una plaza pública. El teatro de cámara, que es como una especie de teatro de elite, un conciliábulo al que van los iniciados, está bien para la juventud, pero ya yo lo hice. Las paredes y los muros nacieron allí. Me encantaría otra sala; pero ya que tengo esa, la estoy explotando y me ha dado otra visualidad. Me ha generado un universo nuevo de problemas visuales que me tiene encantado, aunque me gustaría volver en algún momento a una escala mayor.



Talco, 2010

A diferencia de otras artes, como el cine o la literatura, el teatro es mucho más efímero. Cuando pase el tiempo, ¿qué crees que quedará de tu trabajo?

Pienso que nada. Y no me preocupa. A veces me angustia un poco, sobre todo cuando al pasar cinco años veo que los jóvenes y los espectadores nuevos que llegan al teatro no saben nada de lo que he hecho. Eso me confunde, no solo por un problema de ego, sino porque no van a entender bien lo que estoy haciendo si no han visto lo anterior. Pero mi única preocupación es con la acción: yo vivo en el presente y hago una acción que me sirve como un gesto que me justifica. Me he convencido tanto de eso que creo que lo que queda después es polvo, porque si sumas los siglos, ¿qué queda? No puedo pensar en eso, trabajo todos los días y hago una acción que me justifica, que me lleva a entenderme y que disfruto. Todo otro gesto es tonto. Incluso el del cine, que pretendidamente es tan eterno: de las películas de hace 40 años, lo que se ve es una síntesis, porque si no son clásicos nadie se sienta a verlas. Mientras más información se acumule con el paso del tiempo, menos oportunidad tendrás de ver lo que se ha hecho. Me parece que el teatro es una metáfora de la vida: escríbelo con intensidad, porque se va a olvidar.

La gente que hace teatro está muy obsesionada con el espectáculo presente, con lo que está haciendo ahora mismo, vive esa obsesión de que todas las noches le quede bien y triunfar cada noche. Eso es una dinámica que te consume, cuando terminas una obra pasas a otra, y la trascendencia no juega ahí.

No sé si debería ser cuidadoso con un legado, si debería escribir más, no sé si tenga esa capacidad, porque me considero un director, no un teórico. Soy un director que cumple con lo que tiene que hacer y eso lo tengo claro a esta edad. Quizá cuando tenía 30 pensaba otras cosas de mí, pero ahora tengo claro lo que soy, así que me voy quitando mitos. Hago lo que siento y si se olvida, pues que se olvide. Creo que lo estoy haciendo bien.

[» ENVÍENOS SU OPINIÓN](#)
[» EDICIONES ANTERIORES](#)
[» IMPRIMIR](#)
