

ENTREVISTA

CONVERSACIÓN CON IGNACIO AMESTOY (Madrid, 10 de febrero de 2010)

SAMUEL AMELL
The Ohio State University

SAMUEL AMELL — Ignacio, quisiera comenzar nuestra conversación preguntándote sobre tus comienzos en el mundo del teatro. ¿Cómo te iniciaste en ese mundo, y cuál fue tu formación teatral?

IGNACIO AMESTOY — Bueno, en primer lugar fue la afición hacia la interpretación, es decir, me fascinó la interpretación de actores como James Dean o Montgomery Cliff en el cine. Ya en el bachillerato tuve relación con el teatro en el Instituto San Isidro, aquí en Madrid, en el que había un gran ambiente teatral. Luego en Bilbao hice teatro universitario y teatro amateur —me fascinó el hacer ese trabajo— y a continuación me introduje en el método de Stanislavski. También me interesó la dirección del teatro y me interesó lo que éste podía comunicar, y entonces conecté con el mejor representante del método americano en España —que fue el profesor William Layton, en el Teatro Estudio de Madrid—. Mi vocación surgió a través de esa fascinación por la actuación, y la fascinación también por lo que el teatro podía contener.

Entonces vine a estudiar al Teatro Estudio de Madrid con William Layton, y a desentrañar lo que era el fenómeno teatral, el hecho teatral, a través del actor. También, indudablemente, me interesé por los ámbitos de la dirección teatral. Mi escuela puede decirse que fue esa esencia del teatro que es fundamentalmente el encuentro entre un protagonista y un antagonista. Ese protagonista que quiere algo del antagonista, y el antagonista no se lo quiere conceder. Esta reflexión fue la primera que tuve, y la desarrollé en el Teatro Estudio de Ma-

drid con el propio Layton, y también con Miguel Narros y con Alberto González Vergel, ambos directores de teatro muy destacados en el panorama teatral español. Otro de mis grandes maestros —y fundamentalmente el que me introdujo por así decirlo en la escritura teatral— fue Ricardo Doménech, que estaba también en el Teatro Estudio de Madrid. Fue en este ámbito en el que yo me introduje y tuve las primeras enseñanzas rigurosas con relación al teatro.

S.A. — ¿Entonces, tu vocación teatral viene de tus experiencias en el teatro Estudio o es más temprana, ya en Bilbao?

I.A. — Mi vocación primera —indudablemente— fue el universo cinematográfico, como toda nuestra generación, que hemos crecido un poco en el cine. Me fascinó el universo de la *nouvelle vague* francesa, y concretamente la película que para mí fue un poco mi camino de Damasco —por así decirlo— fue *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut. Mi interés por el teatro ya se había manifestado en el Instituto San Isidro, especialmente en cuanto se refería al fenómeno de la interpretación. Más tarde profundicé en ese ámbito a través del teatro en Bilbao. Allí llevé las aulas de cine y de teatro de la Facultad de Ciencias Económicas. En el aula de cine proyecté una serie de películas que incluyeron *El acorazado Potemkin*, que estaba prohibida en España en aquel momento. También hice una película en 8 milímetros —en super-8— que se llamó *Besos*, con actores de la propia facultad, etc., etc. Me interesaba el fenómeno de la actuación al tiempo que la creación cinematográfica.

Al poco tiempo, llevé el aula de teatro porque también —ya entonces— me interesaba el teatro. Allí llegamos a montar una versión de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, completada con actas de los procesos. Es decir que siempre me ha interesado el teatro histórico y el teatro-documento. Más tarde —en Bilbao— monté una serie de obras, entre ellas *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, antes de venir al Teatro Estudio de Madrid.

S.A. — Hablabas antes del cine, y pienso yo que el cine influye muchísimo a escritores más o menos de tu generación. Sin embargo, a muchos de ellos no es el cine francés —del que tú me has hablado— o incluso el cine soviético —como la obra de Sergei Eisenstein a la que antes te referías—, sino que ha sido el cine de Hollywood, por ejemplo me refiero al caso de Juan Marsé o al caso de Sánchez Ostiz, que cuando han hablado de esto siempre se refieren al cine clásico de Hollywood. Tiene alguna influencia en ti este cine.

I.A. — Bueno, indudablemente allí, en aquel momento histórico de España, había como —por así decirlo— dos bandos. Uno centrado en nuestro cine, de una revista importante que había en aquel momento —que si no recuerdo mal, el primer número se publicó con el guión de *La aventura* de Antonioni—. Y por otra parte estaba *Film Ideal*, que defendía de alguna forma el cine americano, los grandes del cine americano como John Ford, Howard Hawks, etc. A mí me convenció, siempre me ha convencido la nueva ola, y sobre todo Truffaut me ha fascinado. Y también me fascinó el cine italiano, sobre todo Antonioni. Antonioni me interesó mucho. Todos los aspectos de comunicación, etc. Es decir, que lo veía más en relación con el pensamiento europeo, y también en relación con una literatura que en ese momento —o en un momento anterior— se había producido: el planteamiento existencialista de un Camus o de un Sartre, muy relacionados también con el existencialismo del propio Unamuno. Entonces, indudablemente, ese conjunto cultural me fascinó.

Ahora... ¿qué pasaba con el cine americano? Indudablemente, que era absolutamente fascinante. No en vano, los mismos integrantes de la nueva ola se veían como en un espejo en el cine americano. Entonces, del cine americano hubo personalidades que me interesaron extraordinariamente desde el punto de vista de la magia cinematográfica, como puede ser un Alfred Hitchcock —absolutamente mágico—, de la misma forma que también un Truffaut.

Me interesó la calidad estética, moral, de un John Ford, por ejemplo desde los tiempos de *La diligencia* hasta *El ocaso de los Cheyennes*. Es decir, desde los comienzos hasta el final, siempre es fascinante su trayectoria. Howard Hawks llegó a ser un director mítico que lo mismo podía hacer un cine negro que hacía *Hatari*. Y desde luego entre los cineastas norteamericanos uno que a mí personalmente me fascinó siempre y me fascina —en relación con el melodrama— fue Vincent Minnelli. Sin lugar a dudas me parece uno de los grandes directores del cine. Yo creo que en mi teatro tiene una gran influencia Minnelli. Hay diferentes obras en Minnelli: está esa producción —digamos— muy hiperbólica de *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, pero al propio tiempo, hay obras muy esenciales como pueden ser *Dos semanas en otra ciudad*. Entonces, en toda esa magia que es capaz de introducir, y sobre todo en el cuidado estético de sus producciones —del tratamiento del color hasta la cuidadosa elección de los actores—, era fascinante. Otro director que indudablemente me fascinó —hablando de James Dean como hemos hablado antes— sería

Elia Kazan. Ese universo cinematográfico me ha preocupado siempre, sobre todo en aquellos momentos formativos.

S.A. — Yendo a estos momentos formativos, dentro de otros autores de teatro, ¿consideras a algunos como tus maestros?, ¿qué influencias ha habido? Varias veces has hablado en entrevistas e incluso has escrito sobre Buero Vallejo, por ejemplo.

I.A. — Bueno, desde luego, Buero ha sido mi gran maestro. Siempre tenemos esos puntos de referencia. Hablaba antes de Unamuno, ¿no? Indudablemente también lo es. Buero Vallejo me fascinó siempre. Conocía a Buero Vallejo en profundidad ya desde los tiempos del Teatro Estudio de Madrid, por la devoción precisamente de Ricardo Doménech por él y su obra. Entonces, profundicé de una manera exhaustiva en su obra. Qué duda cabe que Buero Vallejo es el punto y aparte en la literatura dramática del siglo XX, después de la guerra, después de aquella ebullición sin duda importante que se produce en la Edad de Plata —que puede comenzar con Unamuno y su regeneración del teatro español, también con Azorín y su teatro vanguardista, Valle-Inclán y su esperpento—, y luego con la generación del 27, con Federico García Lorca y con Alberti o con Salinas también, ese teatro verdaderamente esencialista de Salinas.

A partir del teatro de Unamuno se establece esa relación con Buero Vallejo. Buero muchas veces —comentando sobre mi propia obra en relación con la suya— decía “bueno, tenemos el aire de familia unamuniano.” Allí, indudablemente, está esa conexión con Buero, y ciertamente mi primera obra de teatro —*Mañana, aquí, a la misma hora*— es una especie de homenaje a mis dos grandes maestros. Es decir, por una parte a Buero Vallejo en la literatura dramática y por otra a lo que el Teatro Estudio de Madrid significó para mí. Es decir, por una parte literatura dramática, y por otra parte hecho teatral. Esa primera obra trata de dos actores y un director que van a montar en el año 79 *Historia de una escalera*, 30 años después de haberse escrito o conocido la obra —en el 49—, que por otra parte comienza en 1919. Allí tenemos ese paso del 1919 al 49, y al 79. Y entonces ese director y esos actores van a montar *Historia de una escalera*. Ese fue de alguna forma mi homenaje más claro a Buero Vallejo, en donde por otra parte —también en una especie de préstamos— utilizaba en los diálogos de los personajes fragmentos de casi todas sus obras, en un planteamiento bastante posmoderno para aquel instante.

S.A. — Precisamente hablando de esta primera obra tuya —*Ma-*

ñana, aquí, a la misma hora—, tu producción teatral se extiende a lo largo de tres décadas. Desde antes de escribir hasta la obra que ahora tienes entre mano, ¿cómo ves tú la evolución de tu teatro a lo largo de estas tres décadas?

I.A. — Bueno, en primer lugar está ese entrar en el teatro y en la autoría teatral con *Mañana, aquí, a la misma hora*, y luego a continuación de ese momento hay como dos vertientes. Por una parte, mi preocupación por mi origen vasco —precisamente de los temas vascos y el tratamiento de los temas vascos en el teatro— y sobre todo del fenómeno de la violencia en el país vasco; y por otra parte el tratamiento de temas históricos o no históricos, pero casi siempre con la vertiente de la mujer, algo que también ocurre en las obras vascas. Hay una primera etapa en la que quise —después de hacer mi segunda obra, que se llamó *Ederra*, que en euskera quiere decir “hermosa”—, pasar del tendido a la arena para tratar en el propio País Vasco y con actores de allí temas relacionados con la problemática de la violencia. Ahí hay toda una serie de obras que comienzan con *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, sigue con *Durango, un sueño 1439*, a continuación *Betizu, el toro rojo* o *La zorra ilustrada* o *Samaniego en el Madrid de Carlos III*, es decir una serie relacionada con el País Vasco, y muy en relación precisamente con un teatro muy directo, no hecho desde el gabinete sino hecho en combinación con los directores y los actores que iban a poner en escena ese teatro.

Esto tenía sus dificultades porque, indudablemente, allí el proceso de elaboración es muchísimo más complicado que el proceso de elaboración en el propio gabinete. Había que consensuar los propios textos con aquellos actores que iban a llevarlos a escena y con los directores. Algunos actores, en algún determinado momento, decían “bueno, yo esa palabra o ese giro no puedo decirlo en mi pueblo,” precisamente por la violencia y por la extorsiones que podía llevarse a cabo o generarse. En ese sentido, una obra como *Betizu, el toro rojo*, trata de la peripecia vital de un militante de ETA como fue Patxi Biskert, un actor conocido como tal en películas como *Tasio* o *La fuga de Segovia* —que fue su primera película precisamente porque efectuó de verdad esa fuga de Segovia, era uno de los que se fugaron—. Por esa pieza incluso recibió amenazas de la organización. Ese era un territorio bastante delicado, y sigue siéndolo.

En una de mis últimas obras —que se va a estrenar en el próximo mes de abril, *La última cena*—, se trata el fenómeno de la violencia en el enfrentamiento entre un padre constitucionalista y un hijo

terrorista, que se encuentran porque el hijo tiene una enfermedad muy grave y quiere ver a su padre después de doce años. Éste sigue siendo un tema complicado.

Luego hay otra serie de obras que, fundamentalmente, han ido por la vía de la historia y en relación también un poco con el teatro-documento, que siempre me ha interesado. Allí partimos por ejemplo de *Dionisio Ridruejo, una pasión española*, y luego obras como *Violetas para un Borbón, la reina austriaca de Alfonso XII*, que es la primera obra de lo que quiero que sea una tetralogía sobre los borbones. Luego hay otra parte de mi obra —ya digamos en un primer periodo— que puede estar relacionado con esta doble vertiente.

Hay un segundo periodo —ya más cercano a nosotros— que tiene que ver con una tetralogía dedicada a la mujer, que yo la conformé bajo el título *Si en al asfalto hubiera margaritas* —que es un verso de Ángela Figuera—, y que reúne cuatro obras dedicadas a la mujer: *Cierra bien la puerta*, *De Jerusalén a Jericó*, *Chocolate para desayunar*, y *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Esta es esa segunda etapa, y habría una tercera que se iniciaría precisamente conectando con las etapas anteriores, con esa obra de la que te he hablado —*La última cena*—, que es una obra más depurada. Allí también entraría *La bandera de los tres colores*, entraría otra obra que sería un epílogo de *Cierra bien la puerta* —que tendría los mismos personajes pero diez años después—, llamada *La puerta está abierta*. Luego otra pieza que es un monólogo sobre la memoria histórica que se llama *La candela*, que trata un poco de esa memoria histórica de nuestra guerra civil en un cortijo andaluz, la historia de una niña nacida de un anarquista que es adoptada por los dueños de un cortijo, sin darle conocimiento a la niña. La niña tiene su anagnórisis en la actualidad y se entera de cuál fue verdaderamente su pasado.

Y una última obra que acabo de escribir —que se llama *Te quiero Miguel*—, trata de los últimos años de la relación entre Miguel Hernández y Josefina Manresa, desde precisamente el 18 de julio de 1936 hasta el momento de la muerte de Miguel Hernández. Es una fase más depurada, más esencializada, teniendo en cuenta todavía esas conexiones con mi obra anterior, con el tema del compromiso, o también el tema de la mujer en *La candela* o *Te quiero*: es Josefina Manresa la que cuenta un poco la historia de esos últimos años de la vida de Miguel Hernández. Es decir que tampoco es que haya unas etapas concretas sin que haya líneas de trabajo y obsesiones que, desde luego, se van depurando cada vez más, se van esencializando.

S.A. — Ciertamente en tu obra hay una continuidad de estos temas que dices. Lo que quisiera aquí preguntarte es, ¿crees tú que el hecho de ser vasco y tratar estos temas vascos en gran parte de tu teatro, ha sido definitorio de tu teatro? y al mismo tiempo, ¿cómo te ves tú viviendo en Madrid? ¿Te consideras un intelectual vasco?

I.A. — Bueno, yo me considero un creador que, indudablemente, nació en el País Vasco: me considero vasco, y al propio tiempo me considero español. Es decir que, indudablemente, yo considero que la historia del País Vasco está muy en relación precisamente con la historia de España. En una ocasión sí quise llevar a cabo un proyecto que fuera la creación del Teatro Nacional de Euskadi, y entonces me entrevisté con el propio Xabier Arzalluz —en ese momento el Lehendakari del Partido Nacionalista Vasco—, para impulsar ese proyecto, quizá en la línea expresada por el propio Sabino Arana en su día, que quiso crear ese teatro nacional vasco. Me preocupa el tema vasco, pero yo no reniego de la historia del País Vasco en relación con el ente global llamado España. Hablando con el propio Arzalluz de un fenómeno curioso que ha ocurrido en la historia de España y del País Vasco —los denominados caballeritos de Azcoitia—, yo le dije “bueno pero Xabier, hay que tener en cuenta que la historia del País Vasco es también la historia de España, que la Ilustración por ejemplo entró en España a través del País Vasco, de aquellos estudiantes que habían ido —como el propio Samaniego—, a estudiar a Francia, y de alguna forma conectaron España con Francia, se crearon las Sociedades de Amigos del País que luego a través de Carlos III se llevaron al resto de España, y entonces allí tuvimos en el País Vasco el Seminario de Nobles de Bergara, por ejemplo, que fue un elemento característico de la Ilustración, y también un personaje típico de la Ilustración que indudablemente fue el propio Samaniego.” Arzalluz me dijo: “no hay que darle demasiada importancia a eso.”

Así que, precisamente yo, que estaba hasta ese momento escribiendo tragedias alrededor del universo vasco como puede ser *Ederra*, o como pudo ser *Durango, un sueño* —sobre los herejes de Durango, considerados por otra parte dentro de la historia española por el propio Menéndez Pelayo en la *Historia de los heterodoxos españoles*—, le dije “pues oye Arzalluz, voy a escribir una obra sobre Samaniego”, y escribí *La zorra ilustrada o Samaniego en el Madrid de Carlos III*, que trata de esa historia de uno de los caballeritos de Azcoitia —prácticamente el pueblo de Arzalluz—, una zona muy cultivada como era el triangulo Bergara, Azcoitia, Azpeitia. Entonces, escribí

esa pieza —que por cierto me salió una comedia, mi primera comedia—: Samaniego, que viene a Madrid delegado por los señores vascos, por los caballeritos de Azcoitia, y viene a Madrid para tratar el tema de los fielatos, de los impuestos. Él se introduce en el mundo de los salones de Madrid, en el mundo del teatro —es de nuestros primeros críticos teatrales—, y sobre todo le dicen: “bueno, a la manera del Seminario de Nobles que hay en Bergara, queremos que haya un seminario de señoritas para que la mujer participe en la vida social, en las cenas, en los almuerzos, en los salones, y entonces busca por favor en Madrid una mujer vasca que no sea monja y que pueda dirigir ese seminario de señoritas.” Y allí trato en esa comedia de personajes relacionados con el país vasco —que en ese momento están precisamente en ese Madrid de Carlos III—. Yo considero que la historia del País Vasco está muy enraizada o muy relacionada con lo que conocemos como historia de España, e indudablemente la historia americana. Mientras la Corona de Aragón no participa en la aventura americana, las provincias vascongadas sí lo hacen. Ahí tenemos figuras como Lope de Aguirre —que yo trato en *Doña Elvira, imagínate Euskadi*—que es un vasco en América, y tenemos otras personalidades relacionadas con ese universo español-castellano como pueden ser Juan de Garay —el fundador de Buenos Aires—, o Juan Sebastián Elcano. Yo no reniego de esa historia.

S.A. — Entonces, ¿cómo es —para seguir con esto un poco— tu situación en referencia al País Vasco? ¿Has tenido problemas? Me refiero por ejemplo a que hay otros intelectuales vascos que viven en Madrid —por ejemplo, Jon Juaristi, Fernando Savater, Antonio Elorza— que tienen grandes problemas precisamente por sus ideas sobre el País Vasco. ¿Tú como te sitúas en esto?

I.A. — Bueno, allí en principio ha podido haber en algunos momentos problemas en algunos de los montajes, como actores que no han querido participar en determinadas funciones —esos mismos actores luego han participado en otras funciones más—. Ha habido, como te decía, amenazas en algunos momentos a actores que han hecho alguna producción mía. También me he encontrado con representaciones de mis obras en el País Vasco a las cuales asistían militantes de la organización, y llegaban a conmovirse y me agradecían después de la función que hubiese escrito esa obra. Entonces, no ha habido una tensión especial en ese sentido. Yo procuro en todas las obras establecer un determinado diálogo entre las dos posturas: entre la postura que está buscando un entendimiento a través

del dialogo y la postura que está buscando la resolución de la problemática vasca de la violencia. Entonces desde la propia *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, está planteado allí de una manera muy clara, un Lope de Aguirre que es la violencia, y su hija doña Elvira es precisamente el dialogo, la paz. En mi última obra, *La última cena* —mi última obra en relación con el País Vasco—, está por una parte la vertiente del padre que es un constitucionalista y el hijo que es un activista, enfrentadas las dos posturas desde el pesimismo, si quieres, no logrando ninguno de los dos sus objetivos, e indudablemente instalándose tal vez en la derrota. Así lo observo yo en este momento.

S.A. — Mira, saliendo del tema vasco, veo que en tu obra has abordado el teatro histórico justo con otros aspectos de la problemática actual, pero dentro del teatro histórico has ido de los borbones a personajes como Dionisio Ridruejo, y además recuerdo en un momento en una entrevista que decías que eras periodista, y que te gustaba ser testigo también en el teatro. Mi pregunta aquí es, ¿cuál es tu intención en este teatro histórico? ¿Simplemente presentar la realidad, hacer una interpretación de esta realidad? ¿Y por qué escogiste hacer una obra sobre un personaje como Dionisio Ridruejo —personaje casi olvidado aunque el año pasado se reeditó *Casi unas memorias*? ¿Qué es lo que te atrajo?

I.A. — Me interesa ese fenómeno de las dos Españas. En Ridruejo me interesó concretamente —también en otras piezas históricas—, las propias contradicciones que están en el espíritu de esta España, esas contradicciones que las vivimos constantemente. También he tratado el tema en *Pasionaria*, que de alguna forma orienté desde el punto de vista de una cristología, es decir teniendo a su hijo Rubén como una especie de Cristo, y a Pasionaria indudablemente enraizándola en sus orígenes cristianos y católicos. Dionisio Ridruejo viene a ser esa doble España: por una parte el Dionisio fascista de sus orígenes, cómo se produce una conversión en él —hay también un camino de Damasco precisamente en Rusia, cuando está él con la División Azul—, se vuelve a España, habla con Franco —él era un protegido de Franco, hasta el punto de que se ha comentado que a Franco le hubiese gustado que su hija se hubiese casado con el propio Dionisio—, y tiene el valor de decirle a Franco “estábamos equivocados.” Entonces, allí inicia un exilio interior hasta fundar el Partido Social Demócrata en el cual militará Fernández Ordoñez, y sin embargo, él no llega a la tierra prometida. Es decir, él muere entre

junio y julio de 1975 —antes de la propia muerte de Franco—: no llega a la utopía. Uno de los elementos que yo siempre he cultivado dentro de mi propio teatro es el planteamiento de la utopía. Entonces, Dionisio me parece ese personaje que está buscando la utopía, primero en una España y después en la otra. Por ello, me interesó ese personaje.

Lo que yo utilizo en *Dionisio* son algunos de sus discursos —precisamente de la etapa primera fascista y también de la etapa democrata—, yendo a cultivar el teatro-documento. Eso me interesó también en *Pasionaria*, en donde también recojo algunos de sus discursos y de su propia biografía, llevándolo un poco a ese otro planteamiento —un poco simbólico— de la relación de la madre con el hijo. La madre —por otra parte la madre vasca— con su hijo Rubén. También me interesa la historia en el teatro que hago: investigar la otra historia, la otra cara de la historia, es decir, la historia no oficial. Así por ejemplo *Violetas para un Borbón, la reina austriaca de Alfonso XII* no tiene nada que ver con otras piezas que se han hecho sobre Alfonso XII, en donde un episodio importantísimo en la vida de Alfonso XII como era su relación con su amante Elena Sanz, y los hijos que tuvo, ni siquiera aparece.

Me interesó esa parte de la historia no oficial: la problemática que se creó en la propia España ante el hecho de que con la reina tuviera dos hijas, y con su amante tuviera dos hijos varones, y la expectación ante el nacimiento de su último hijo —que fue póstumo— Alfonso XIII. Ahora estoy trabajando sobre Alfonso XIII y también me interesa la historia no oficial, es decir, la relación que tuvo con Carmen Ruiz Moragas y los hijos que tuvo con ella. Carmen Ruiz Moragas, una actriz destacada que precisamente trabajó en el teatro republicano una vez que el rey salió de España, una historia poco conocida. A través de Carmen Ruiz Moragas que precisamente estudió en la escuela del arte dramático y luego formó parte de la compañía de María Guerrero, una gran actriz que acabó haciendo el teatro republicano de Rivas Cherif, ni más ni menos. Siempre en España se ha contado la historia oficial, yo intento contar la historia no oficial.

S.A. — ¿Y esta historia no oficial también es la que vas a contar en la obra sobre Miguel Hernández?

I.A. — De alguna forma yo me atengo a las cartas de Miguel y a las memorias de Josefina. Y allí establezco un planteamiento dialéctico y un diálogo entre los dos. Y desde luego lo que me interesa es

cómo —de la misma forma que se produjo un asesinato del franquismo con Federico García Lorca—, se produjo también un asesinato con Miguel Hernández dejándole morir en la cárcel, esa agonía de Miguel desde que acaba la guerra y es encarcelado. A Josefina se le va entre las manos ese personaje, y allí se produce esa muerte, ese asesinato, del propio Miguel Hernández.

Tengo en el telar una pieza que será una de mis obras siguientes, que trata del asesinato de Enrique Ruano, no sé si lo recuerdas, un estudiante de derecho que detienen en el año 69 y le torturan y de repente la policía dice que se ha suicidado, cuando en realidad todo nos conduce a pensar que murió en la tortura. Enrique Ruano fue arrojado al patio de una vivienda donde él tenía algunos archivos, alguna propaganda, etc. Allí también quiero tocar ese tema desde el teatro-documento, e ir a la historia no oficial, pues estoy en esas investigaciones. En el 69 se produce, a raíz de la detención de Enrique Ruano, el primer estado de excepción después de la guerra civil es decir, que hay infinidad de detenciones en ese momento —incluso mi mujer es detenida—, acusados de difundir propaganda, etc. Entonces allí está un punto de reflexión sobre la violencia del franquismo. Quiero ver cómo se produjo ese acontecimiento. Todavía viven los tres policías que le torturaron y fueron ampliamente condecorados por el franquismo.

S.A. — Pasando al otro tema que me llama la atención en tu teatro —fuera del teatro histórico—, el interés que tienes en problemáticas actuales —especialmente en el papel de la mujer— que veo que en tus últimas obras de gran importancia. Es más, hay varias obras, y no solamente las últimas, que tratan específicamente de esto. ¿Qué te ha llevado a este interés en la problemática de la mujer en la sociedad actual?

I.A. —Yo creo que la mujer es esa conexión —la única— con la realidad a través de nuestra propia madre. Entonces, en ese sentido, sí me considero un poco enraizado en la cultura vasca del matriarcado y de su significación, y de su presencia en la sociedad actual, y del peso que indudablemente de una manera tácita tiene en nuestra sociedad —en la sociedad vasca, en la sociedad actual—, y que en este momento está adquiriendo una presencia cada día mayor. Indudablemente —ya lo he escrito y así lo pienso— el siglo XXI va a ser, está siendo ya, el del protagonismo de la mujer, e indudablemente lo va a tener mucho más. Creo que la mujer ha estado oculta, y me ha interesado siempre la emergencia de la mujer en nuestra sociedad

con su sensibilidad especial y con su lucha frente a una sociedad machista que se puede establecer ya antes de los orígenes de nuestra civilización greco-romana. Muy concretamente me fascina observar en la *Orestíada* cómo Esquilo considera un asesinato la muerte del padre —que hay que juzgar y ajusticiar—, y sin embargo la muerte de la madre queda diluida. Yo pienso que se establece —ya antes de los tiempos de Pericles—, esa preponderancia del hombre sobre la mujer que indudablemente tendrá su reflejo en el derecho romano que llega hasta nosotros.

Así, nos encontramos en este final ya del siglo XX y comienzo del XXI con ese afloramiento de la mujer, pero todavía con grandes resistencias por parte del hombre. Me preocupa ese tema, e indudablemente lo he puesto de manifiesto en mis piezas y sobre todo en la tetralogía de las mujeres. En *Cierra bien la puerta* veíamos el enfrentamiento de dos mujeres en una familia mono-parental: una madre del 68 y su hija ya del siglo XXI. Se ve allí el punto de inflexión que significó la generación del 68 en esa liberación de la mujer, y cómo en la generación siguiente da todavía un paso adelante, hacia el futuro, sin tantos prejuicios como la generación del 68. También los celos profesionales, en *Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Yo tengo esa esquizofrenia del mundo del teatro y del mundo del periodismo. En el mundo del periodismo hoy en España no hay ningún periódico nacional con una directora. Indudablemente es un territorio bastante machista en España. Luego, en *De Jerusalén a Jericó* planteo la vida de una mujer discapacitada como una especie de metáfora del mundo de la mujer, y de cómo se le considera. En *Chocolate para desayunar* también planteo el problema de una mujer madura —de hoy en día— a la que todavía los hijos someten a una determinada esclavitud después que se han marchado de su casa. Esta es una pieza escrita en clave de comedia como un homenaje al propio Jardiel Poncela, del que me interesan mucho sus comedias sin corazón. Allí trato el tema de que todavía —hasta entre las propias mujeres— hay muchas que están sometiendo a la mujer a unos criterios machistas.

S.A. — Bueno Ignacio, pasando ahora a aspectos generales del teatro, ¿cómo ves tú la situación del teatro español en la actualidad?

I.A. — Veo que el vaso está más medio lleno que medio vacío. En un momento crítico para el universo de la comunicación como es el que estamos viviendo —siendo como es equiparable la aparición del tipo móvil en la imprenta con la presencia de internet y las posibili-

dades que el internet está dando para la transmisión de espectáculos y vivencias instantáneas—, el teatro también tiene que buscar su lugar, como lo ha buscado a lo largo de toda la historia. Es decir, que el teatro —la esencia del teatro— es su contemporaneidad. El espacio donde se desarrolla ha variado a lo largo de los siglos: no es lo mismo el teatro de Epidauro, que el teatro diseñado por Vitruvio, que un corral, que un coliseo, que el teatro hoy en día, con unas posibilidades de teatro circular, etc. El teatro se está posicionando a lo largo de las últimas décadas pues hemos tenido esa revolución/evolución en el teatro a partir de por ejemplo un Wagner —que es capaz de apagar la luz de la sala, un momento importante en el mundo del teatro—, o el establecimiento de la cuarta pared, que introduciría Antoine.

Hoy en día nos encontramos con esa facilidad de tener todos los tipos de teatro posibles, desde el del gran coliseo que puede ser el Drury Lane de Londres —donde se pueden estrenar los grandes musicales con una capacidad de dos mil y pico personas—, hasta el teatro íntimo que indudablemente tenemos a partir de comienzos del siglo XX, y que hoy en día puede ser establecido en las salas alternativas. En España tenemos ese teatro también de los grandes coliseos —en el Coliseum o el Lope de Vega—, los grandes musicales en la Gran Vía, que pasa del universo de cine —que prácticamente se refugia en las pantallas de televisión, los DVDs, etc.—. Y hoy cada vez se ve menos cine en el cine y se ve más cine en casa y, sin embargo, el teatro se ve en el teatro, por ahora... vamos a ver lo que le pasa al teatro con internet. En España precisamente tenemos ese abanico que va desde los grandes musicales hasta el teatro alternativo.

¿Eso ha podido estar de alguna forma con anterioridad? Bueno de alguna forma podía estar. Ese teatro musical podía ser el teatro de la zarzuela, y el teatro íntimo podía ser el teatro independiente en los años 60, o con anterioridad incluso el teatro universitario, o el teatro de *La Barraca* de Federico García Lorca y las Misiones Pedagógicas. Pero hoy en día, ¿cuál es la diferencia? Hay una diferencia fundamental, y es que a partir precisamente de mi generación—yo la suelo llamar la generación del 82 y también se le llama la generación de la transición—, de alguna forma hay un entronque en donde cohabitan o cohabitamos autores que nos debemos por una parte al mundo universitario, y por otra a la actuación escénica, al hecho escénico. Allí confluyen esos dos universos. Indudablemente nos interesa —a esa generación—prepararnos desde el punto de vis-

ta del teatro, del hecho escénico. La generación siguiente ya es una generación que fundamentalmente se va a formar en escuelas de teatro o con maestros de teatro. Hay una generación extraordinariamente preparada en este momento, en escuelas oficiales o no oficiales. En España, en este momento, se sobrepasa la media docena de escuelas oficiales, y además están las privadas. Es una generación más preparada que nunca, con unos conocimientos del teatro muy rigurosos.

Entonces, en ese sentido, es gente que en este momento se está nutriendo desde el punto de vista de la interpretación. Pero también se está haciendo un buen teatro desde la autoría, aunque no se visualice ese teatro lo que tendría que visualizarse. Hay unos directores magníficos que indudablemente están renovando la escena, la puesta en escena, en España, y por supuesto hay unos actores en este momento muy bien preparados que ya se diferencian de aquellos otros actores que se preparaban en la escena a través de la imitación de los propios maestros en las compañías —incluso familiares— que existían. Esta es la gran diferencia que tenemos, y por eso veo el vaso medio lleno. Tenemos un universo teatral de creadores muy bien preparados que, por otra parte, tienen muy claro que pueden ser actores, pero pueden ser también directores o pueden ser también autores, es decir: son mujeres y hombres de teatro. Mujeres y hombres de teatro y de cultura también. En ese sentido, no tenemos el actor como tal, sino que tenemos ese actor que puede dirigir, ese actor que incluso puede escribir.

El problema de la visualización es que a los actores se les está viendo en cine o en las televisiones. Los directores también están accediendo al universo teatral profesional, comercial o no comercial, comercial o público. Pero, sin embargo, no se visualiza como se debería al autor como tal. Este es un problema de la sociedad en la que nos movemos, en donde el mercado puede sobre una concepción cultural fuerte de la presencia de la cultura en nuestra sociedad. En el mercado lo que prima es la demanda sobre la oferta, el espectador pide. El espectador en este momento está pidiendo repertorio, ya sea en la ópera o en el propio teatro. De los últimos éxitos que ha habido en la temporada pasada en Madrid, *La muerte de un viajante* no es de las últimas obras de Arthur Miller, sino precisamente la obra emblemática, de repertorio. También pasa lo mismo en la ópera, es decir: más allá de Wagner es muy difícil, se va al belcantismo de Donizetti o de Rossini, el público quiere ese repertorio. También, obras

que por otra parte puedan venir del cine —versiones como pudo ser *El verdugo* en su momento, o en esta temporada *Ser o no ser* a partir de la película de Lubitsch, o *El pisito* a raíz del guión de Azcona—. Tenemos un público que quiere repertorio, no digamos ya en los clásicos —o sea, repetimos obras ya conocidas de Calderón, de Lope, etc. —, no nos abrimos al territorio más desconocido. Desde el teatro público y desde el teatro privado se huye del riesgo, y se tiene un concepto de mercado, no un concepto cultural.

S.A. — Precisamente te iba a hacer una pregunta en relación a esto que dices porque fijándose en la cartelera actual de esta misma semana en Madrid se nota eso, es decir, que hay una ausencia de autores españoles vivos mientras que tenemos obras —como tú dices comerciales— de autores extranjeros, por ejemplo *Se infiel y no mires a quien*, o obras consagradas como *La venganza de Don Mendo*. Entonces, ¿ves una solución a esto, a la falta o a la dificultad de estrenar autores españoles, incluso de autores ya bastante conocidos y bastante premiados como es tu caso con el premio Lope de Vega?

I.A. — Bueno, aquí tenemos que ir un poco enfrentándonos con una sociedad que está diluyendo sus exigencias. Una sociedad más formada que nunca pero que, sin embargo, se abandona en la facilidad. Yo creo que hay aquí unos elementos que —concretamente en España— nos están fallando. Es decir que, a partir del 70 cuando se establece con la ley Villar la educación obligatoria y gratuita hasta los catorce años y se va eliminando la exigencia. Precisamente en el 70 se eliminan las reválidas. Hemos ido en ese proceso de bajar la exigencia. La sociedad está más formada que nunca pero con unos niveles de exigencia muy bajos, y sobre todo unos niveles críticos mínimos. Estamos en esa sociedad complaciente, débil, y tenemos que —el mundo del teatro— no dejarnos guiar por lo que pida la demanda, sino fijarnos en lo que nosotros podamos ofrecer, es decir, en la oferta. La oferta tiene que poder sobre la demanda. Este es un universo complejo que siempre ha existido: Picasso pintó *Las señoritas de Avignon* en 1907, creo recordar, y sin embargo no tuvo un reconocimiento hasta 30 años después, en 1937. A la oferta cultural le cuesta introducirse en este momento más que nunca porque el mercado domina, pero allí está el reto. Es decir que hay armas: el universo del teatro, como hemos visto antes, tiene más armas que nunca. Estamos más preparados que nunca.

Por ello tenemos que ser nosotros los que conquistemos la Bastilla. Esta es la realidad y más difícil que nunca, pero yo confío en

que el propio ser humano sea crítico con su propia situación y demande también otro tipo de teatro menos complaciente. Menos establecimiento en el entretenimiento y más en la ubicación —que decía Ortega y Gasset en *La idea del teatro*— de la diversión: la capacidad de verse en otro.

S.A. — Y ¿cómo ves el papel jugado por la política teatral de los diferentes gobiernos en el teatro oficial? Porque hace ya algunas décadas, más de veinte años, en un congreso que tuvimos en Columbus, en la Universidad del Estado de Ohio —justo a raíz de la transición, en el año 85—, asistieron varios dramaturgos, entre ellos Rodríguez Méndez que dijo que los problemas del teatro en ese momento estaban corregidos y aumentados en comparación a los problemas que había habido durante el franquismo. Hubo otros críticos, como Ruiz Ramón, que expresaron opiniones diferentes, pero en el caso de Rodríguez Méndez, lo que él sostenía es que los teatros nacionales, municipales y las instituciones oficiales, habían hecho esta problemática del teatro mucho peor de lo que era anteriormente, y que habían favorecido el teatro extranjero. ¿Cómo lo ves tú hoy día? Porque si te fijas, cierto es que muchos de los teatros oficiales lo que hacen es poner en escena obras de autores extranjeros, mientras que no ponen en escena a autores españoles.

I.A. — Es el mismo fenómeno, es decir, ese fenómeno de satisfacer al mercado también lo hacen de la misma forma el teatro privado que el teatro público. El teatro público por unas exigencias de responder a las expectativas de los políticos: los políticos también quieren tener éxito con su cultura. Si tienen que abandonar el territorio de la palabra, abandonan el territorio de la palabra y dedican sus teatros al flamenco o a obras que puedan venir —dentro de ese determinado repertorio— y que puedan tener éxito. En la iniciativa pública no se está arriesgando, y es la que de alguna forma tendría que arriesgarse y plantearse un territorio didáctico dentro del propio teatro: “Educar divirtiendo”, esa máxima brechtiana y no sólo brechtiana. No se arriesga. La iniciativa pública hasta tiene problemas en el territorio educativo para arreglar el problema educativo, y cuánto más en el mundo cultural, donde se quiere el brillo, el glamour, entonces eso es lo que se busca, y no existe ese riesgo. En este momento —tal como está políticamente el país— no creo que vaya a haber una salida por esa vía.

Yo he estado en el mundo de la gestión, fui director de Actividades Culturales del Ayuntamiento de Madrid estando de alcalde Tier-

no Galván. La Movida estaba ya en marcha, pero a la movida había que darle calidad. Uno de los eslóganes que planteábamos fue “Calidad, claro que sí” junto con otro eslogan que fue “Madrid, claro que sí.” Entonces se discutió precisamente que si la Movida estaba en la calle, a la calle había que llevar calidad. En unos Veranos de la Villa que yo dirigí llevamos las sinfonías de Beethoven a la calle con la orquesta de Radio Televisión Española. Llevamos a la funeraria antigua de Galileo una producción de *La Fura dels Baus*. En el templo de Debod, ni más ni menos, pusimos un montaje de Ricard Salvat del *Fausto* de Goethe. En el patio de la Almudena —cuando todavía no se había abierto la catedral—, pusimos *Salome* con Núria Espert y en el templo de Debod *Fiestaristófanos* en un montaje de Stavros Doufexis. Allí se trataba —desde la iniciativa pública— de avivar ese teatro. Estrenamos también ese mismo verano, *¡Viva el Duque nuestro dueño!* de José Luis Alonso de Santos. Es decir que nos planteamos que hubiera una determinada exigencia. No era fácil poner *Fausto* en el templo de Debod, y sin embargo aquello fue un auténtico éxito. En ese sentido la iniciativa pública tiene que arriesgarse. Hoy en día no se está arriesgando.

¿Esto va a tener otro cariz? Bueno yo pienso que en este momento, teniendo la política pendiente del voto inmediato, no le veo una solución. Es decir, que aquí el corto, el medio y el largo plazo —el corto plazo es el Boletín del Estado de mañana, el medio plazo es el Consejo de Ministros del viernes, y el largo plazo son las elecciones que van a haber dentro de 4 años—, es el horizonte de nuestro universo político, y también el horizonte de nuestro universo cultural. O surge de la sociedad civil esa renovación del teatro, o no confío en que pueda surgir de la iniciativa pública.

S.A. — Entonces, para terminar, ¿qué es lo que le recomendarías tú a un joven que se sienta atraído a escribir para el teatro?

I.A. — Primero que no quiera ser autor de teatro, sino que quiera ser un hombre o una mujer de teatro, una mujer o un hombre de cultura. Eso para empezar. Es decir, hoy en día el universo del teatro está avanzando de una forma extraordinaria, e indudablemente está en las salas alternativas —con los teatros convencionales—, pero también están en una radio como en su día toda una generación de jóvenes británicos —incluido Pinter—, o Bertolt Brecht. Ese universo de los medios de comunicación es muy importante, las televisiones también, el internet...

Yo le diría a ese aspirante a autor que observara el universo de la

comunicación de una manera muy abierta, que piense en llenar en su recipiente para poder dar algo; que se llene de alguna forma de conocimientos que al propio tiempo establezcan unos mecanismos críticos en su propia formación; que observe cómo manifestarse a través del medio del teatro... También a través de otros medios como pueden ser el cine. Pinter ha sido autor de guiones, y como él muchos autores como un Fassbinder han sido grandes autores y también directores de películas, guionistas... El propio Arthur Miller ha estado fascinado por el cine, no se puede explicar *La muerte de un viajante* sin el flash-back cinematográfico. Y él fue el autor de *Las brujas de Salem*, es decir, estemos abiertos a las nuevas tecnologías, a los cauces para comunicarse. Fundamentalmente, que tengamos algo que comunicar, que tengamos algo que decir o que preguntarnos o preguntar a la sociedad. Esto es lo fundamental. Quizá sin respuestas, que las respuestas las tenga la propia sociedad.

S.A. —Muchas gracias, Ignacio. Por el bien del teatro español, espero que se cumpla lo que tú dices.