

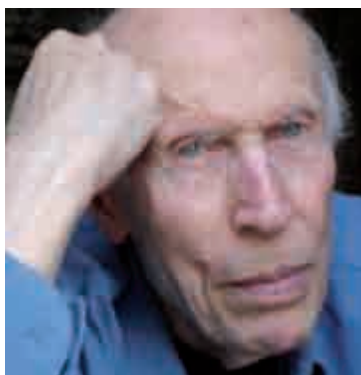
El genio de la modestia

Éric Rohmer ha sido uno de los grandes directores de la historia del cine y el más modesto, con una parquedad de medios que no estaba motivada por la estrechez del presupuesto sino por la voluntad. Voluntad de independencia (casi toda su obra fue producida por la marca que él mismo creó, Les Films du Losange) y voluntad de estilo o de impronta: Rohmer quiso hacer siempre un cine sin costuras, es decir, sin “arte”, y de ahí la famosa polémica indirecta que el director recién fallecido y Pier Paolo Pasolini sostuvieron en 1965 a propósito del cine de poesía y el cine de prosa, que, resumiendo lo que ocupó en su día páginas y páginas, podría definirse como la contraposición entre un lenguaje fílmico que se deja notar (“donde se siente la cámara”, decía Rohmer), y otro, el que él prefería y practicaba, autolimitado al relato y reacio al tropo y a la rima. En cierta medida, ambos cineastas marcan (junto a Godard, que está por supuesto, junto a Pasolini, en el grupo de los metafóricos) el desarrollo del cine de la segunda mitad del siglo XX, y a todos los aficionados nos cabe –y no sólo porque estén ya muertos– la posibilidad de celebrar el enorme genio de los dos sin tener que decidir una preferencia o formular una exclusión.

Lo curioso de Rohmer es que, siendo un “joven turco” de la Nouvelle Vague y figura seminal de la revista *Cahiers du Cinéma*, en la que los mejores nombres de la corriente coincidieron como críticos, hizo un cine, hasta el final, arraigadamente francés, en el sentido que este adjetivo puede tener de peyorativo para una parte del público; lo francés como paradigma de lo retórico, lo engolado y lo moroso, manteniéndose por tanto alejado de la constante reinvención formal del Godard de la primera etapa y de Truffaut, que amoldaba su peculiar poética a los cánones de la gran narrativa hollywoodiense. En todas sus películas, desde la primera, de 1959, *Le signe du Lion* (*El signo de Leo*), hasta la última, *Los amores de Astrée y Céladon*, que data de 2007, Rohmer buscó, con un estatismo que remite al origen teatral del cine, la preponderancia de la palabra y el amortiguamiento de la sintaxis, logrando que incluso al trabajar con artistas de la fotografía del calibre de Néstor Almendros, con quien rodó seis películas, el resultado no fuera “demasiado bonito”, pues él aspiraba, como declaró a propósito de *La mujer del aviador* (1980) a “una fotografía que no tuviese ese lado brillante, lamido, hiperrealista, de la película actual”. De igual modo, Rohmer casi nunca utilizaba músicas compuestas ex profeso (es decir, no diegéticas), algo que consideraba “un pleonismo [...] Hay una partitura, una melodía de imágenes

que queda oculta por la música cuando ésta se superpone”, le confesó en 2004, en una de sus raras entrevistas, al crítico español Carlos F. Heredero.

Su honda identidad francesa se origina a mi modo de ver en Marivaux, un escritor que el antiguo profesor de literatura nacido como Jean-Marie Schérer nunca adaptó –convertido en el cineasta Éric Rohmer– en sus películas de época extraídas de autores clásicos (Chrétien de Troyes, Jules Verne, Heinrich von Kleist, Grace Elliott u Honoré d’Urfé). Marivaux es un modelo en la velocidad del diálogo, el espíritu galante y libertino (recordemos las dos obras maestras de los finales sesenta, *La coleccionista* y *La rodilla de Clara*) y una cierta abstracción sentimental, producto de las ecuaciones del alma con la carne. El *marivaudage* también quedaba de manifiesto en uno de los trabajos menos conocidos y más relevantes del cineasta francés, su comedia *El trío en mi bembol*, que él mismo dirigió en el teatro Renaud Barrault de París y tuvo a fines de 1990 una brillante versión española traducida y dirigida por el cineasta Fernando Trueba en el Teatro María Guerrero de Madrid. El diálogo amoroso de la pareja protagonista tenía en la función el contrapunto del trío para piano, viola y clarinete del título, el K. 498 de Mozart, que se interpretaba en vivo en momentos señalados. Marivaux, Mozart y, para ser justos con el cine, Jean Renoir: tres constelaciones artísticas que infunden en la obra rohmeriana la profunda ligereza, el sentido melódico y el gozo de la fecundidad.



Éric Rohmer: cine de prosa.

La filmografía de Rohmer es muy extensa (más de treinta títulos entre largos y cortometrajes) y elegir favoritos puede resultar mezquino. Yo prefiero las más aladas, su cine inconsútil (por la misma razón que de Pasolini me quedo con el aparatoso, el de más subrayado formalismo). *Mi noche con Maud* es seguramente la película más hablada de la historia del cine, más que algunas de Mankiewicz y más que la propiamente titulada *Um filme falado* de Oliveira. *El rayo verde* tuvo una enorme cantidad de entusiastas y el León de Oro del festival de Venecia y a mí, a propósito de colores, me ha excitado siempre mucho que Rohmer fuese tan viejo verde en su elección de jóvenes figuras eróticas: Haydée Politoff, Françoise Fabian, Béatrice Romand, Zouzou, Marie Rivière, Arielle Dombasle, algunas descubiertas y así lanzadas por él, y todas escrutadas sensualmente por el objetivo de su cámara de jansenista. En esto, pero sólo en esto, se parecía a otro gran cineasta *womaniser* del cine francés, el tan católico Robert Bresson. —

— VICENTE MOLINA FOIX

El otro lado de la celda 211

La cárcel ha sido un escenario favorable para el cine. Son numerosas las obras memorables, pero quiero citar sólo dos que por su grandeza se han convertido en fuente de inspiración de numerosos cineastas que han incidido en esta temática, me refiero a *Expreso de medianoche*, de Alan Parker, basada en hechos reales, en la que un joven es detenido por un asunto liviano de tenencia de droga (para uso personal), pero que en Turquía, lugar de los hechos, se convierte en una pesadilla de la que se desprende una visión muy dura de las cárceles y política turcas. La siguiente es *Cadena perpetua*, de Frank Darabont, con las magníficas actuaciones de Tim Robbins y Morgan Freeman. Sin duda, la relación de amistad y complicidad entre dos presos fue bellamente expresada en otros filmes, por ejemplo en *Papillón*, de Franklin J. Schaffner, alimentada también por la figura de la inocencia o de la desproporción de la condena.

Celda 211, el reciente filme de Daniel Monzón (basada en la novela de Francisco Pérez Gandul) se inserta en esta tradición, que ahora gusta de encuadrarse bajo la denominación de *thriller*. Sin duda la obra asusta, estremece y causa suspense desde el principio. La crítica ha sido unánime en su apreciación: salvo algunos defectos, señalados, por ejemplo, por un buen crítico como Carlos Boyero, la obra es magnífica gracias a la creación de un personaje memorable, Malamadre, con gran ritmo, algunos diálogos notables y la capacidad para llevar al espectador al interior de un drama que pareciera sucederle a él. Confieso que, por momentos, yo también me sentí así. La película cuenta esta historia algo rebuscada y truculenta: un joven y apuesto funcionario de prisiones decide visitar la cárcel un día antes de su incorporación. Está casado y esperan un hijo. La visión de la pareja es la de una isla fuera de la historia. Unos compañeros le aleccionan de las dificultades de sus tareas y de las ambigüedades de los comportamientos del personal mientras pasean por algunos corredores. En ese momento, se produce un accidente y el nuevo funcionario (Ammann, el actor Juan Oliver) es herido al tiempo que se desata un motín con el resultado de que sus cicerones, cobardemente, lo dejan, inconsciente, en la celda 211. Un error cometido por los funcionarios de la prisión ha propiciado que unos etarras que cumplen condena en la misma cárcel se encuentren en el mismo pabellón que los presos comunes. Situación que se utiliza de moneda de cambio para conseguir las reivindicaciones de los amotinados bajo la amenaza de matarlos. Esto tiene gran importancia en el trasfondo de la película ya que es la ventana que nos permite ver la actitud del gobierno (¿la España de los noventa?). En unos minutos, los presos se hacen con la galería y Ammann al volver en sí se da cuenta de la situación: está

del otro lado y ha de ser otro. Se hace pasar por un preso y sufre el interrogatorio del cabecilla, Malamadre (actuación magnífica de Luis Tosar), un criminal con una figura imponente. Las peripecias siguientes, algunas filmadas de manera muy efectiva, consisten en los intentos, por una parte, de las autoridades de la cárcel por sacarlo sin delatar su condición, y por otra, de Ammann, de sumarse a la rebelión como un socio privilegiado de Malamadre, gracias a su inteligencia, con el fin de que el motín se resuelva pacíficamente, evitando la entrada de los geos, que podría ser fatal. El punto crítico se halla en el momento en que su mujer, al informarse del motín, se acerca a la cárcel donde ya hay numerosos familiares de los presos manifestándose. Allí sufre la carga de la policía (en realidad, Utrilla, Antonio Resines, un sádico funcionario de la prisión, es quien la golpea brutalmente) y muere tras entrar en coma. De todo esto se acaba informando Ammann y el joven e inocente funcionario se convierte en alguien que ya lucha contra el otro lado, llegando a asesinar a Utrilla. Finalmente, entran los geos, mueren muchos presos, a veces por venganzas internas, y entre ellos, Ammann, pero a manos de la facción que le disputa el liderazgo a Malamadre. Me es imposible entrar en algunos detalles relevantes de la película, porque mi tema es otro. Técnicamente, el guión, siendo bueno, adolece de un innecesario subrayado de lo macabro, un exceso de línea gruesa. Pero me preocupa la visión de la política y de la justicia.

A diferencia de otras películas del género, en las que la honradez de un personaje o la creencia en la justicia (que también puede ser una forma de honradez) triunfa, aquí se produce una equiparación de ambos mundos, el carcelario y el social. Incluso se puede llegar a interpretar que los valores éticos imperan entre los presos, convirtiéndolos en los buenos de la película, mientras que la sociedad carece de ellos, sólo el oportunismo y la conveniencia política la dominan: los funcionarios son débiles o corruptos (cuando no sádicos), las autoridades políticas son ajenas a las mínimas demandas de los presos y sólo les preocupa la respuesta que pueda haber del mundo abertzale si llegan a asesinar a los etarras. Lo dice Malamadre al jefe etarra: vosotros a vuestra guerra y yo a la mía. Lo mismo que hará Ammann al enterarse de la muerte de su mujer: encabezar la rebelión con una actitud vengativa. Él ya está en el otro lado y los valores se fundamentan en la pertenencia a un grupo. Es el espíritu tribal el que toma el protagonismo. A diferencia de *Cadena perpetua*, aquí no hay ningún fundamento de justicia, a pesar de que está situada en una sociedad democrática. ¿Se trata simplemente de un caso posible, observado en el drama de un individuo? No, porque hay una visión de la respuesta política a la situación



Luis Tosar en *Celda 211*.

que en la cárcel se produce. Ni siquiera se aprecia que sea una respuesta aislada que pueda ser rectificada, sino que la injusticia (perpetrada sobre todo en el joven Ammann y su esposa, que sólo aspiraban a vivir en una burbuja, aunque él ha ingresado como funcionario de prisiones, así que estará a favor del Código Penal...) es la única señal del orden de las cosas: en los mundos patriótico-terrorista de los etarras, de los presos comunes o del resto de los ciudadanos con responsabilidades estatales. El funcionario Utrilla es torturador pero se justifica a sí mismo porque es necesario para las autoridades, y responde a un mundo duro con leyes no menos radicales. Sus jefes lo usan, pero llegado a cierto punto lo entregan a los presos. Lo mismo ocurre con el recién estrenado funcionario

de prisiones. El Ministerio del Interior sólo está preocupado de la respuesta del delegado del Gobierno vasco (PNV). Malamadre es un asesino y un cabecilla mafioso, pero es leal a la verdad (no aceptaría que Ammann le hubiera mentado) y tiene un corazón que no ve para no sentir... Todo tiene una lógica de fragmentos, de leyes de grupos, de fatalidades, y por lo tanto la vida depende de dónde caigas, de dónde estés. Este relativismo moral de fondo, tan peligroso y falso, es la parte en sombra de este filme notorio y no pocas veces efectista, esas cosas que no se perdonan en una buena novela, en un buen poema. Pero hablamos de cine, quizás la más venal y engañosa de las artes, por razones a veces ajenas a los autores. —

— JUAN MALPARTIDA

Arts Santa Mònica: la cultura como laboratorio

La nueva etapa del Arts Santa Mònica está a punto de cumplir un año. Por tanto, ya se puede hacer un primer balance sobre el cambio de dirección —en los dos sentidos de la palabra: rumbo y gestión— a que ha sido sometido el espacio barcelonés. De ser un museo consagrado en exclusiva al arte estrictamente contemporáneo, dirigido en sus últimos años por Ferran Barenblit (que ahora está al frente del Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid), ha pasado a ser un centro interdisciplinario que entiende las artes como vasos comunicantes entre otros, como la comunicación y las ciencias, coordinado por el *traficante de ideas* Vicenç Altaió y su equipo del KRTU (órgano del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya creado en 1990 como observatorio transversal de tendencias culturales). La transición ha supuesto cambios radicales. El antiguo convento del siglo XVII está siendo nuevamente reformado, tras la supresión del restaurante y el traslado de la sede de KRTU al edificio. Se ha impuesto un nuevo logotipo. En la fachada la sonrisa del gato de Cheshire luce en blanco neón. La agenda no tiene absolutamente nada que ver con la del viejo Centre d'Art Santa Mònica.

Para la inauguración se apostó por autores consagrados, que lamentablemente no supieron estar a la altura de las expectativas generadas por un proyecto que se había anunciado como propio de nuestro siglo XXI, pero que a cambio brindaron al Arts Santa Mònica la visibilidad y el impacto mediático que precisa una institución que aspira a aumentar considerablemente el número de visitantes (el CASM era percibido como minoritario y elitista, tanto por los turistas como por el mundo cultural barcelonés). Carles Santos llevó a cabo una de sus performances pianísticas, Alfredo Jaar basó su intervención pública en una serie de preguntas un tanto ingenuas y sin duda anacrónicas (¿Qué es la cultura? ¿El arte es necesario? ¿El arte es política? ¿La cultura es crítica social?) y la instalación estrella se puso en manos de John Berger y de Isabel Coixet. De hecho, la cuestión generacional podría constituir uno de los puntos débiles de la nueva etapa del Santa Mònica, sobre todo si es contrastada con la etapa anterior. John Berger nació en 1926. No sólo Santos nació en los cuarenta, también las artistas Eugènia Balcells y Mireia Santís, que expusieron en 2009, nacieron en esa década. Jaar, Quim Monzó —objeto actualmente de una exposición— y Miquel Barceló —estrella de la programación de 2010— lo hicieron en los cincuenta. Isabel Coixet tiene cincuenta años, igual que Chema Alvargonzález, programado también para este año. Las dinámicas culturales acostumbra a ser generacionales, pero justamente la conciencia de ese hecho debería llevar a

un replanteamiento de las cuotas de representación. Tanto desde la perspectiva de género como desde la geográfica, a juzgar por los nombres citados en este párrafo (quizá los más representativos), no hay duda de que la selección es satisfactoria. En términos políticos, se puede afirmar que el predominio del arte catalán no excluye el diálogo con el de otros ámbitos del Estado y con el internacional.

Pero no es en el ámbito tradicional de las exposiciones donde el Santa Mònica está marcando tendencia. Estamos ante un centro cultural expandido, en la línea del CCCB o de La Casa Encendida. Como en ellos, la página web es tan o más importante que la sede física. Por un lado, se buscan las alianzas con plataformas digitales: la actividad en Facebook y en Myspace, el canal en Youtube donde se pueden ver videos de las presentaciones, mesas redondas y conferencias, las publicaciones disponibles en Issuu, el enlace con Delicious que permite acceder a la presencia de las actividades del centro en la prensa. Por el otro lado, se generan proyectos *on-line* autónomos o que amplían el alcance de la exposición, tanto cuando está en cartel como cuando ya ha acabado. Tal es el caso, por ejemplo, de *Arquitecturas sin lugar*, comisariada por Martí Peran, que indaga en los proyectos arquitectónicos utópicos, fugaces o imposibles que (no) han tenido lugar en Cataluña desde 1968. La website www.arquitecturessenselloc.cat tiene dos dimensiones: una reproduce virtualmente los materiales de la exposición, la otra indexa proyectos que no estaban recogidos en ella. No se trata, por tanto, solamente de re-presentar; sino de expandir. En una visión integradora de las ciencias (naturales y sociales); de la tecnología, la comunicación y el arte. Y por tanto con una voluntad de estimular las colaboraciones transversales y las obras colectivas. Así se entiende, por ejemplo, la instalación “Garbage Pin Project” y las actividades sobre el valor y el reciclaje de la basura, o un taller sobre experiencia sensible y bioinspiración pensado a partir de la pregunta “¿Robots sensitivos?”.

Quizá sea *Culturas del cambio. Átomos sociales y vidas electrónicas* (hasta el 28 de febrero) el proyecto que mejor define la propuesta actual del Arts Santa Mònica. Se trata de la primera exposición del Laboratorio, situado en el último piso del edificio, y tiene por objeto el diálogo entre las ciencias de la complejidad y las artes digitales, de modo que las ideas y las prácticas de los científicos, los artistas y los tecnólogos conviven en el marco de la obra y congelan parcialmente la noción de *autoría*. La exhibición invita a un recorrido que puede resultar críptico



Arts Santa Mònica, un año de renovación y exploración.

para el amateur, quien alcanza a intuir el interés de esas instalaciones de arte electrónico, en el contexto de las porosas fronteras entre ciencia, tecnología y experiencia estética que los proyectos seleccionados exploran, pero quizá no a entender teóricamente lo que proponen. Pero la exposición no sólo no acaba en ese espacio físico, posiblemente ni siquiera comienza en él. La dimensión material de *Culturas del cambio* es casi un pretexto para los talleres y otras actividades simultáneas, que evidencian la implicación de las universidades en el progreso tecnoartístico, cuyo epítome ha sido el congreso internacional “Cultures of Change/Changing Cultures”, donde pudieron conversar sociólogos, matemáticos, biólogos, filósofos y artistas, en interacción con la obra expuesta en el Laboratorio.

Acostumbrados al consumo de la institución museo según unos parámetros seculares, la educación del consumidor cultural del siglo XXI pasa por la reformulación previa de los dispositivos de interacción entre el espectador y los materiales expuestos. La concepción de proyectos expositivos sobre artes plásticas, incluso en simbiosis con la ciencia y la tecnología, y sobre documentación histórica, por la tradición que los ampara, es más sencilla que la gestación de exposiciones sobre ámbitos menos usuales, como el literario. Muestra de ello ha sido *El campo de concentración de Bram, 1939. Agustí Centelles*, que se clausuró el pasado 10 de enero, una modesta exhibición de fotografías en un marco perfectamente diseñado (con unos

tablones de madera que sugerían la precariedad de los barracones sin emularlos miméticamente). *Monzó* (hasta el 11 de abril), en cambio, evidencia la dificultad de construir un espacio expositivo sobre un escritor vivo sin caer en la sucesión de fotografías, la exhibición de objetos personales, el fetichismo. De los escritores catalanes actuales ya canonizados, *Quim Monzó* probablemente sea quien más relación ha tenido con las artes visuales, de modo que en teoría era el candidato ideal para una exposición. El comisario, el reputado crítico literario Julià Guillamon, es uno de los precursores en España de la concepción de este tipo de proyectos (ha comisariado exposiciones sobre Joan Peruchó, sobre Josep Palau i Fabre y sobre la literatura del exilio republicano) y ha estudiado a fondo la obra monzoniana, sobre todo en relación con la ciudad de Barcelona (véase *La ciutat interrompuda*, 2001). Sin embargo, *Monzó*, pese a una primera parte reveladora (los viajes del escritor en los años setenta, su obra gráfica y sus colaboraciones en prensa y en cine) y algunas salas muy interesantes (como la dedicada a interpretaciones visuales de su obra por parte de artistas como Miguel Brieva o Max), no acaba de dar una visión completa de la obra del escritor.

Deberán proseguir las experiencias, los ensayos, los experimentos. No hay duda de que, hoy en día, la cultura sólo puede entenderse como laboratorio. —

—JORDI CARRIÓN

Arte nuevo de hacer teatro

Entrevista con Rodrigo García

Dramaturgo, videoartista, performer, escenógrafo y director teatral, Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) es el fundador de la compañía *La Carnicería*, cuyo trabajo ha sido producido por el Festival de Avignon, el Teatro Nacional de Bretaña y el Festival de Atenas. Ganador del prestigiado Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, García se presentó recientemente en México con los espectáculos *Accidents / Matar para comer* y *Versus*.

■
¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Mi formación fue como público. En Buenos Aires veía todo. En la época que me tocó, cuando yo era joven, que sería del ochenta al ochenta y cinco, no me perdía nada. Aun en la dictadura era increíble la cantidad de espacios abiertos. Podías ver algo todos los días. Francamente no sé por qué me dio por ir tanto al teatro. Mi familia no tiene ninguna relación con el arte. Mi padre es carnicero y mi madre verdulera. Son inmigrantes españoles que se fueron para Argentina. En mi casa no había libros, ni nada.

¿Por qué te fuiste a España?
Porque era joven.

Pero en Argentina hay una oferta teatral interesante.

Sí, pero estaba jodido. Yo tuve (me imagino que muchos otros también) una gran decepción con la llegada de la democracia. La esperábamos con mucha ansiedad, después de una dictadura militar con tantos muertos, tanta masacre. Y había ganado el candidato que creíamos más lógico, Raúl Alfonsín. La desilusión fue tremenda porque económicamente aquello fue un desastre. Había una hiperinflación tremenda. Yo junté un poco de dinero y dije me voy.

¿Cómo produjiste tus primeras obras?

Yo pedía siempre dinero para montar y nunca me daban nada. No existía un teatro independiente. Si no entrabas por un lado estatal, no hacías nada. Total, un día me dieron dos pesos para montar una obra porque había ganado un concurso de literatura dramática. Pude dirigir gracias a escribir. Mi primer montaje se llamó *Acera derecha*. Le fue bien. Por suerte conocí a Carlos Marquerie, que tenía una compañía que se llamaba *La Tartana*. Teníamos muchas afinidades. Él trabajaba cosas más abstractas, con títeres raros, muñecos. Él consiguió dinero del Ministerio de Cultura para operar una sala que se llamó Teatro Pradillo en Madrid. Y ahí sí tuve la fortuna de tener un espacio de exhibición y, sobre todo, un diálogo con gente que pensaba como yo. En aquel entonces Carlos hizo una programación tremenda, durísima. Y nos fue muy mal.

¿Mal de crítica?

De todo. Teníamos todo en contra. La crítica, por supuesto. Arrolladora. Yo siempre que hago una obra es todo un desastre.

¿Hasta la fecha?

Sí. Lo triste es que también teníamos en contra a los profesionales. Los otros que hacían teatro también nos veían como gente que hacía cosas muy raras.

¿Y cómo es el tránsito de una posición marginal en España a estar programado en muchos de los espacios más codiciados del teatro contemporáneo?

Lo que pasa es que nosotros nunca dejamos de producir. Yo además trabajaba en una agencia de publicidad como creativo. Era tremendo porque estás todo el tiempo ahí dedicado a una estupidez, a vender un producto. Pero así me ganaba

la vida y podía ayudar con los montajes, comprar cosas o hacerlas. Así hice un montón de obras, como cuarenta. Por suerte, teníamos el Pradillo y poco a poco tuvimos un público. Eso fue muy lindo de Madrid. Llegamos a tener gente que venía a amarnos o a odiarnos. Y seguimos trabajando, sin parar, en medio de una política teatral española horrorosa, absolutamente conservadora, preocupada porque nadie se enoje, lo cual es absurdo porque si tú crees que el teatro significa algo para la sociedad, lo lógico es apostar por otro tipo de lenguajes, aunque alguien se enoje. Un buen día aparecieron unos tipos franceses a ver una obra mía. Entre ellos estaba François Le Pillouer, director artístico del Teatro Nacional de Bretaña. Él me invitó a un festival allá. Y a partir de entonces me apoyó mucho. Año tras año me invitaba a producir con ellos, aun cuando algunas piezas no salieron bien. Ese fue el despegue para Francia. Lo de Avignon fue una casualidad porque nosotros fuimos a trabajar al Festival Internacional de Buenos Aires con dos obras: una se llamaba *After sun* y otra *Conocer gente, comer mierda*. Y aquello fue un desastre total. La crítica me puso a parir, que era una mierda, una cosa terrible. Y a una función no vino nadie. Nadie. Vino mi padre, mi madre, un amigo de la infancia y dos personas más. Resultó que una de ellas era Vincent Baudriller del Festival de Avignon y la otra Sasha Waltz, que en aquel entonces estaba en la Schaubühne de Berlín. Al final yo me quería morir. Ellos se acercaron y me invitaron a trabajar con ellos.

¿Tu teatro ha cambiado a partir de estas experiencias?

Sí. Al principio yo hacía montajes donde el peso lo tenía la palabra, pero en el Pradillo me encontré con gente que venía de la danza contemporánea

y el performance. Y ahí yo veía que los cuerpos expresaban cosas más abstractas, que no se podían lograr con la literatura. Poco a poco empecé a escribir menos y a trabajar más con acciones físicas. Paralelamente me convertí en un estupendo público de artes plásticas. Empecé a ir a la Documenta de Kassel y a la Bienal de Venecia. Y eso caló mucho porque en las artes plásticas descubrí una pluralidad que no encontraba en el teatro. En los artistas de teatro yo encontraba tendencias muy uniformes. Todo era muy parecido. Mientras que los artistas plásticos eran muy diversos: uno hacía cosas con multimedia, otro con barro, otro con plantas y otro con altavoces y sonido. Yo veía una libertad expresiva enorme, donde realmente cada quien tenía una poética muy definida y la explotaba. Empecé a escribir menos. Y, curiosamente, me di cuenta de que, si había menos literatura, la palabra tenía más importancia. Cuando llegaba, lo hacía con mucha más fuerza. Empecé a trabajar las cosas físicas, influenciado por artistas que me gustaban mucho como Jan Fabre, Jan Lauwers y, por supuesto, Pina Bausch.

¿Cómo es tu proceso de trabajo?

Al principio trabajaba como cualquiera. Es decir, me sentaba a escribir el texto y, cuando lo tenía terminado, lo montaba con unos actores, y adiós. Pero desde hace diez años lo que hago es decidir, de manera muy intuitiva, con quién voy a trabajar. Digo, quiero tres tipos. Van a ser sólo hombres o sólo mujeres. No responde a nada porque no tengo ninguna idea previa, ni siquiera un tema. Nada. Simplemente sé que estoy vivo, que me pasan un montón de cosas y que las tengo que contar. Por lo tanto, lo que le pido a un actor es mucha confianza, que tiene que ser mutua porque empezamos sin nada. Yo ensayo muy poco. La mayor parte del tiempo trabajo en mi casa. Hago muchos dibujos, que normalmente son lo que se ve en el escenario. Y entonces



Escena de *Aproximación a la idea de la desconfianza*, de Rodrigo García.

llego con los actores y comento las cosas que he estado pensando. Y son ellos los que tienen la habilidad para convertir lo que les propongo, que es muy frágil, en algo expresivo. Por ejemplo, en un ensayo de *After sun* le dije a un actor que bailara con dos conejos. Y aunque parecía una chorrada fue una escena que resultó terrible por cómo lo hacía él. Tuvimos unos escándalos increíbles porque parecía que los mataba. Toda esa partitura de movimientos, toda la energía, todo lo puso el actor. Yo no le dije nada. Nunca dirijo a los actores. Generalmente son ellos quienes llevan las cosas al límite.

¿Cómo organizas todo ese material?

Acumulo muchísimo. Y nunca repito. Si hacemos un día esto de los conejos, no se repite más. Y no lo volvemos a hablar. Nunca nos sentamos a intentar encontrarle una explicación a nada. En mis ensayos no hay ni mesas ni

sillas. Estamos todos de pie, se trabaja físicamente. Por lo general, llega un momento, que me toma diez días, en que me encierro con todas las imágenes y escenas que hemos creado. Y también de una manera muy intuitiva pienso que una imagen no necesita un texto porque sería redundante o que otra necesita un texto que haga un contrapunto porque no evoca nada o le falta algo. Y una vez que decido todo eso, los actores memorizan, lo veo y me vuelvo a encerrar dos días a hacer un *storyboard* muy riguroso, donde pongo la secuencia de acciones. La hacemos dos, tres veces de un tirón y a estrenarla porque nos gusta que el público venga pronto. Al final, creo que la obra de un artista es una exposición de sus limitaciones, sus carencias. Uno dice: este es mi lenguaje, pequeño, mal hecho, lo que sea, pero esto es lo que puedo hacer. —

— ANTONIO CASTRO