



Mario Gas

## HASTA SIEMPRE MARIO

ANA ANTÓN-PACHECO BRAVO

*Instituto del Teatro de Madrid*

*Universidad Complutense de Madrid*

*I regard the theatre as the greatest of all art forms, the most immediate way in which a human being can share with another the sense of what it is to be a human being. Oscar Wilde*

UNA TARDE DE MAYO en la Plaza de Santa Ana de Madrid. En la fachada del Teatro Español se anuncian cuatro funciones: *Viejos Tiempos* de Harold Pinter, *Una luna para los desdichados* de Eugene O'Neill, *De ratones y hombres* de John Steinbeck y *Orquesta Club Virginia* de Manuel Iborra. Son los cuatro últimos espectáculos que el ilustre teatro que preside esta plaza madrileña ofrecerá al público bajo la dirección artística de Mario Gas. Su exitoso musical *Follies* de Stephen Sondheim se repondrá a partir de principios de junio y marcará la despedida del actor y director catalán del antiguo Corral de la Pacheca.

He dicho catalán aunque, en realidad, Mario nació en Montevideo, Uruguay, donde actuaban sus padres, Manuel Gas, cantante y actor, y Anna Cabré, que era bailarina. Evidentemente, de casta le viene al galgo, pues Mario también canta, aunque se prodiga poco, es un estupendo actor de doblaje, y actúa, sobre todo en cine, aunque su última aparición sobre un escenario ha sido precisamente en *Follies*, bajo el seudónimo de Gonzalo de Salvador, en el papel del empresario que organiza todo el espectáculo, Dimitri Weissman.

Gas, nombrado director del Español tras la deslucida etapa de Gustavo Pérez-Puig, llegó a Madrid desde Barcelona, donde había desarrollado la casi totalidad de su carrera como director, a veces organizando su propia productora en el Teatro Condal, y otras en instituciones públicas, como el Festival Grec o el Teatre Nacional de Catalunya. Quiero decir que, para el público, Mario

no era uno de los directores más conocidos en Madrid, pero, desde que desembarcó en el Español el año 2004, su nombre ha pasado a formar parte de la gran tradición teatral de esta ciudad. Lógicamente, no es cuestión de hacer aquí un listado de todas las producciones –propias e invitadas– que durante estos últimos ocho años han pasado por el escenario principal y la sala pequeña del teatro, así como por los dos espacios de Las Naves del Español en el antiguo matadero madrileño. Pero sí quiero subrayar que las cuatro salas han estado abiertas a todo tipo de directores, desde los más veteranos, como Alberto Rodríguez Vergel, que dirigió *Las brujas de Salem*, hasta los más jóvenes e innovadores, léase Animalario, pasando por Miguel Narros, Josep Maria Flotats, John Strasberg, Lluís Pascual, Tomaz Pandur, Jorge Lavelli o Daniel Veronese, así como a muchas producciones invitadas que formaron parte del Festival de Otoño (que dirige Ariel Goldenberg) o que, simplemente, hacían escala en el Español en sus giras por Europa, caso de Declan Donnellan, Robert Lepage, Simon McBurney, el National Theatre británico o la Royal Shakespeare Company. En cualquier caso, no menos importante para la cultura madrileña ha sido su trabajo como director de escena que como programador del teatro que ha dirigido. Con él, el Español ha vuelto a ser un punto de referencia, como lo fue en los tiempos de Luis Escobar, José Luis Alonso o Miguel Narros.

Esta tarde los pasillos del teatro se encuentran algo agitados. La nueva dirección nombrada por el Ayuntamiento de Madrid para relevar a Gas ha comenzado a realizar cambios en su equipo, y se advierte una cierta inquietud ante una perspectiva que se teme incierta. Lo único seguro es que el propio director dejará su cargo el próximo 30 de julio. Sin embargo, Mario, buen amigo, ha accedido a charlar durante un rato, así que entramos en el Parnasillo del teatro, un gabinete de atmósfera romántica, donde los retratos de una pléyade de autores, actrices y actores, olvidadas rivalidades y envidias, conviven ahora bajo una pátina melancólica matizada por el paso del tiempo.

**P: Sería absurdo no imaginar que la profesión de tus padres fue fundamental para que te hayas dedicado a esta profesión...  
¿Cuáles son tus primeros recuerdos?**

R: Eso es harto difícil de apreciar porque se confunden con las primeras luces que pude ver. Yo soy de esa generación que hasta los seis años no fue al colegio, ya que en aquella época no se creía en los parvularios. Mi padre me enseñó a leer, sumar, restar, multiplicar y dividir. Yo iba con mis padres a todas las giras, y ya tenía una fascinación indescriptible por meterme entre cajas y ver las funciones, por disfrazarme... Aprovechaba el momento adecuado para calzarme el vestuario de mi padre y salir al escenario a hacer tonterías. Una vez, creo que fue en Orán, siendo muy pequeño, los técnicos me gastaron una jugada: levantaron el telón mientras el público todavía estaba saliendo, y yo estaba allí, con mi padre, cantando una cosa de *Maruxa*, de Vives, y, claro, salí huyendo despavorido. Aparte de que, a los ocho años, ya hice una película, cuyos protagonistas eran mi padre y Armando Moreno, marido de Nuria Espert. Sin embargo, curiosamente, en el colegio no fui el típico niño que recita, aunque sí era un chico lector. A mí me gustaba mucho el teatro, pero no pensé que me fuera a dedicar a ello. En mi niñez y adolescencia quise ser arquitecto, y, más adelante, diplomático. Realmente, creo que empecé a sentir el gusanillo a partir de los catorce años, con mis amigos, por un lado y, por otro, con las compañías de zarzuela de mi padre. Me fijaba mucho en cómo se dirigía a los actores, en cómo se ponían los focos. Y, ya adolescente, hacía teatro con mis amigos, acercándome al teatro social que empezaba a surgir en esa época. Así que me decidí por la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona porque sabía que había en ella un grupo de teatro muy libertario, y empecé a absorber radicalmente todo aquello. Me matriculé en 1964. Poco a poco me fui metiendo en el mundo del teatro independiente, aunque, claro, supongo que estaba dando respuesta a mi código genético. Ya entonces colaboraba en zarzuelas, haciendo pequeños papeles o de bailarín. Cuando descubrí en mi época universitaria todos los grandes autores, en gran parte gracias a la biblioteca de mi padre

y también a la de mi tío, Mario Cabré, empecé, al tiempo, a explorar parte de las obras teóricas de Stanislavsky, de Brecht, de Artaud... El teatro como arma política empezó a hacer mella dentro de mí, y por ahí me fui decantando con mi grupo de teatro universitario, que fue gente de la que aprendí mucho, que modificó y complementó mi manera de ver el mundo y lo que yo quería hacer. A los dieciocho años monté lo que considero mi primer espectáculo, que era *Asalto nocturno* de Alfonso Sastre, con cuarenta y cinco actores, bailarines y cantantes del Teatro Universitario de la Facultad de Derecho. Me gusta mucho recordar cuando yo hacía preuniversitario, y también, los años de la universidad. Entonces formamos un grupo, con, entre otros, Gustavo Hernández, que ahora es guionista de cine, y creo que éramos realmente como un laboratorio teatral. Nos zampábamos los libros sobre teoría teatral, improvisábamos, hablábamos, ensayábamos diez horas diarias, teníamos discusiones ideológicas, formales... Éramos como un laboratorio universitario, que a mí me cambió mucho la vida. Tal vez el origen fue esto, junto con mi procedencia de familia de teatro: mi contacto con la zarzuela, con los musicales y con el teatro de texto de la biblioteca de mi tío Mario. Para mí fue una conjunción muy positiva, que me llevaba a la curiosidad, a actuar, dirigir, hacer escenografías, llevar las luces... Tenía una preocupación muy grande por todo esto y creo que esa época fue un periodo de formación brutal, descomunal. Fuimos autodidactas de algún modo, porque nos enseñábamos unos a otros en una especie de socialización del conocimiento que yo creo que sigo teniendo presente.

**P: ¿Has vuelto a coincidir profesionalmente con alguno de tus compañeros de aquella época?**

R: Algunos continuaron en el teatro y otros no. Del trío que nos reuníamos para devorar obras, hacer lecturas y grabarlas con un magnetofón Ingra en casa de uno de ellos, uno es arquitecto y otro tiene una profesión liberal. De la facultad sí, ahí está Emma Cohen, que estaba con nuestro grupo, Carlos Velat, Cristina Fernández Cubas, que ahora es novelista, Carlos Trías, desaparecido hace pocos años, que fue una especie de guía intelectual en

cuanto a los clásicos y a los griegos, una persona a la que siempre me sentí muy cercano y de la que aprendí mucho, y con quien hice la adaptación de la *Orestíada* en 2004. Otros son literatos, como es el caso de Vila-Matas, otros siguieron la carrera de abogado...

**P: ¿Y tu hermano Manuel? Porque, su nombre siempre ha estado junto al tuyo cuando has montado musicales.**

R: Es una influencia muy fuerte. Primero porque siempre nos entendimos muy bien personalmente, pero también por la diferencia de edad, pues era seis años y medio mayor que yo. Era como una especie de ayudante suyo cuando empezaba a tocar jazz, pues al mismo tiempo él estaba haciendo la mili. Me proporcionó un último tramo de la infancia y una primera adolescencia fantásticas. Luego es verdad que, aunque tuvimos siempre una gran conexión personal, nos separamos bastante profesionalmente, hasta finales de los ochenta, cuando yo dirigí *Frank V* en Madrid en el Centro Dramático Nacional. En este montaje conté con él para que hiciera toda la dirección musical y los arreglos, así como algunas composiciones nuevas, y, a partir de entonces, iniciamos una conexión muy fructífera. Mi hermano era un músico extraordinario, tenía la música dentro, y yo a veces digo, y no es en broma, que ya me gustaría tener tanto teatro dentro como música tenía él. Siempre nos entendimos muy bien, y fue un ascendiente muy importante. Sufrí un golpe muy fuerte cuando él desapareció ya hace casi tres años.

**P: Me hablabas de tus lecturas, de Piscator, Brecht, Stanislavsky, así que supongo que el teatro que te atraía era el teatro de texto, a pesar de que, hacia finales de los años sesenta, existía hacia el texto una cierta desconfianza, como manifestaron muchos grupos que seguían la estela del Living Theatre.**

R: Sí, he hecho teatro de texto, y sigo creyendo en el teatro de texto, pero tomo el texto no como una partitura virtuosa a la que hay que adornar con escalas, arpeggios, etc., sino como la punta del iceberg de una serie de conflictos interiores del ser humano. Ese para mí es el gran texto. Es verdad que yo concibo el teatro

como una partitura, pero siempre he estado muy ligado a toda una línea visual. He concebido muchos montajes basándome en imágenes, y me gusta articularlas en el teatro de texto. Siempre intento vincular una serie de imágenes, pero creo que el gran teatro es el teatro de texto porque llama a la imaginación de una forma muy poderosa. No estoy seguro de que una imagen valga más que mil palabras. Yo creo que a veces una palabra vale por mil imágenes, porque posibilita al espectador concebir mil cosas. Lo que sucede es que llegar a la esencia del texto implica un largo aprendizaje: hay que deshojar oropeles, elementos que son un poco, digamos, tangenciales. Indagar en esa esencia es algo que siempre me ha preocupado. Quedarse sólo con lo necesario.

**P: Durante aquellos años debiste dedicar muy poco tiempo al Derecho, pero parece que llevaste a cabo una especie de Licenciatura en teatro, ¿no? Supongo que sabes que Herman Melville dijo que su universidad fue el mar, que todo lo aprendió de manera autodidacta.**

R: Sí, lo he leído, y me parece totalmente genial. Para mí, lo fueron mis compañeros. Aquellos años me ayudaron a ir formando mi concepción de la vida, mi manera de estar en el mundo y de entender las cosas y trabajar por ellas, aunque luego la vida te lleve por un camino durante el que vas creciendo, o vas retrocediendo. Es decir, te vas encontrando con múltiples situaciones que a veces puedes traspasar o que te pueden echar para atrás. Caminas haciendo meandros. Pero, de algún modo, siempre perdura esa época de formación, que en mí continúa muy latente. Aquello, el mayo del 68, experiencia de la que guardo un silencio casi monacal porque no me interesa ningún tipo de especulación, y las experiencias autogestionarias de la primera época de los 70, con el derrumbe de los sindicatos verticales, y los intentos de crear grupos teatrales autogestionarios que aglutinaran tanto la manera de concebir los espectáculos como de gestionar las áreas escénicas. Eso fructificó en la Asamblea de Actores y Directores del 76 y en el Salón Diana del 77 y 78. Creo que ahí termina mi formación, aunque estoy convencido de que siempre nos esta-

mos formando. Nunca se acaba de aprender. Ese es todo el bagaje brutal que yo llevo desde los dieciséis hasta los veintiocho años, que luego explota con mi manera de entender el mundo, de entender el teatro, dando por sentado lo mucho que luego cuenta el azar, y que, a lo mejor, los planes más arriesgados se quedan aparcados, mientras que los proyectos que van surgiendo no son los que querías hacer o te apetece. No se puede marcar una línea muy continua, sino que las cosas van apareciendo, y tú vas respondiendo anímicamente a lo que se presenta. Yo siempre he pensado que un espectáculo es una respuesta vital a un determinado momento de tu vida, por eso al cabo de los años soy muy poco amigo de las reposiciones, porque lo que importa en el espectáculo es el por qué, el cómo, el cuándo y el con quién, y esa energía que responde a un momento vital es muy difícil de repetir si no te quedas puramente en un esquema meramente profesional.

**P: ¿Es esa necesidad de identificación con los textos la razón por la que, aunque has hecho montajes sobre textos clásicos, nunca has montado ni un solo clásico español?**

R: Bueno, yo no soy de los que cree que el teatro español del Siglo de Oro sea lo más de lo más. Creo que hay ciertas obras muy concretas de las que se pueden extraer asuntos que me interesan. Para mí existe un texto paradigmático, que es *La vida es sueño*, y que estuve a punto de firmar a principios de los 80, pero siempre se me ha quedado ahí. Hay textos que adoro, como *El rufián Cas-trucho* o *La venganza de Tamar*.

**P: Tampoco parecen haberte interesado otros clásicos, como Shakespeare a pesar de que tu trayectoria es larguísima y muy extensa, porque, más o menos, calculo que, a tus sesenta y cinco años, has montado más de sesenta espectáculos.**

R: Es verdad que no he montado obras de esa época, con la excepción de un *Otelo*, aunque hay un texto que hace tiempo estoy intentando montar, que es *Campanadas a medianoche*, según la película de Orson Welles, que me parece una de las versiones más



geniales de un texto de Shakespeare. Para mí, uno de los máximos genios que han hecho versiones de Shakespeare es Welles. Todas sus películas me parecen una absoluta genialidad. Hablando contigo, me doy cuenta de que he montado mucho teatro de transición entre el siglo XIX y el XX, mucho teatro centroeuropeo, anglosajón, algo de autores españoles –Valle-Inclán me fascina–, pero yo creo que las cosas van como van. Si yo tuviera que poner en una página los espectáculos que he montado y, en otra, los que me gustaría montar, la lista de los que tengo pendientes sería mucho más larga que la otra. Cosas de todo tipo, muy variopintas. Hasta el año 92, cuando dejé la dirección del Festival de Otoño de Barcelona y el Festival Olímpico de las Artes, yo solía montar un espectáculo cada año y medio. También hacía doblaje, televisión, algunas apariciones en el cine... También empecé a montar ópera. A veces, he estado haciendo tres o cuatro espectáculos al año. Y si contamos teatro, *music hall*, musicales, ópera, zarzuela... He montado muchísimas cosas, pero me quedan muchas más. Hay momentos cuando a uno le pueden proponer dirigir textos muy buenos pero, quizás, te apetezca montar otros muy determinados. Entonces se produce una colisión entre tus prioridades y lo que te están ofreciendo. Siempre trato de buscar textos, sean de un género o de otro, que intenten expresar un punto de vista concreto sobre el mundo y las relaciones humanas, que es de algún modo lo que a mí me interesa, me excita y me preocupa.

**P: Entonces, al venir al Teatro Español te encontrarías con la posibilidad de tener los medios necesarios para poder montar lo que te fuera apeteciendo ¿no?**

R: Yo tengo una idea bastante clara de lo que tiene que ser un teatro público, que es un concepto en el que creo. La tendencia de ver a los artistas como gente sólo preocupada por las subvenciones es muy falaz; es siempre una opinión desde el poder, de alguien que quiere dinamitar los mecanismos propios de la creación y la producción, intentando reducir deliberadamente la libertad de creación al afán de enriquecimiento. Creo que el teatro público es necesario y hay que controlarlo. Por mi experiencia de

haber llevado un teatro asambleario como el Diana, de haber tenido nueve años un teatro privado menospreciado por todo tipo de administraciones públicas, como fue el Condal, y también por haber empezado a hacer teatro en el Instituto de Estudios Norteamericanos, donde tuvimos compañía estable, que yo quería convertir en profesional, creo que un espacio donde poder transmitir un ideario, dar forma a un conjunto coherente de prácticas, siempre me ha interesado. Yo tuve muy claro cuando entré en el Teatro Español que yo llegaba con mi experiencia, mi sabiduría, mi alegría –y mi posible estupidez– para ponerme al servicio de un concepto concreto de teatro público para una ciudad cosmopolita. En ningún momento pensé «ahora podré dirigir más», sino que tenía que articular un discurso coherente y abrir mucho el juego, haciendo un teatro que englobara desde la tradición hasta la experimentación, sin obviar la calidad y la reflexión ideológica. Entré con la intención, en cuanto se pudiera, de abrir cuantos locales pudiera para dar lugar a una especie de convulsión cultural en una ciudad que se lo merece. Entré así en el Español, y yo creo que lo he aplicado. En nueve temporadas he dirigido ocho espectáculos, algunos de los cuales han sido financiados por productores externos, caso de *Un tranvía llamado deseo*, por ejemplo. Tuve muy claro que no iba a hacer lo que yo quisiera como director de escena, que no venía para añadir nada a lo que yo era como tal, sino para trabajar en el aspecto público, que, además, me apasiona realmente. Creo que es fantástico poder tener un éxito colectivo: es mucho más interesante que tener éxito individual. Creo que he sido muy pulcro, muy cauto a la hora de anteponer lo que le convenía al Español antes que decir «voy a poner mi espectáculo porque ahora tengo ganas de dirigir esto».

**P: Madrid te acogió muy bien desde el principio. Además has abierto este teatro a todo el mundo.**

R: Bueno, no a todo el mundo. Una de las cosas que me preocupan, y que ha sido de lo peor de estos ocho años, es tener que decir que no a bastante gente, tener que no contestar a veces... Es un poco tremendo, porque ¿quién es uno para estar seguro de

no acertar con algún texto o con alguien que puede ser un talento y que cruza delante de ti? Esto es algo que te puede apesadumbrar durante muchos años, pero puedo decir que mi intención era muy muy clara. No ha sido desinterés, sino estar absolutamente convencido de creer «aquí yo no puedo olvidarme de mí mismo». Porque, si uno se olvida de sus principios, se desnorta y cae en contradicciones. «Yo», me decía, «estoy aquí para catapultar y confeccionar un programa colectivo que haga feliz a una ciudad y a una serie de profesionales». A veces aciertas, a veces te equivocas, unas veces tienes unos índices de asistencia maravillosos y otras bajísimos, pero tengo que decir que hemos ido durante estos nueve años bajando de presupuesto cada temporada, al que nos hemos ido adecuando siempre sin pasarnos. Y, bueno, es también coherente que, muchas veces he preferido traer compañías que sabía que no iban a llenar totalmente pero que, para mí, resultaba imprescindible que estuvieran en el Español, véase por ejemplo La Zaranda de Jerez.

**P: En este aspecto, se leen a veces críticas a la programación de los teatros públicos porque contratan ciertos espectáculos que están en cartel muy pocos días, y no los ven más que cuatro exquisitos. Pero yo siempre he pensado que era muy importante que viniesen destacadas compañías extranjeras porque servían, primero, para que el público disfrutara y, desde luego, para que los profesionales del teatro vieran qué es lo que se estaba haciendo en otros países.**

R: Estoy totalmente de acuerdo contigo, y eso es lo que me ha guiado a mí. Primero, una colaboración absoluta con el Festival de Otoño, porque me parece que un teatro público debe de estar abierto a cualquier colaboración. Yo siempre he dicho que pertenecía a la República de los Teatros, que hemos de estar por encima de las ideologías dominantes en cada momento, constreñidas a un partido que gobierna, sea el que sea. La realidad me ha demostrado hoy día que yo estaba equivocado, pero he luchado durante esos años para que los teatros públicos colaborásemos y, por supuesto, el Español se ha incorporado a cualquier opción, como el Festival de Otoño. Pero al mismo tiempo, también como

tú, yo pensé: por un lado, el Festival es fantástico, pero no deja de ser un gueto cuando lo haces en un momento determinado del año, vamos a intentar por nuestra cuenta normalizar que cada año pasen, dentro del presupuesto que tengamos, una serie de espectáculos extranjeros tanto para el público como para el profesional que quiere contrastar cómo se va haciendo el teatro por esos mundos, y que eso se vaya integrando con tranquilidad, con normalidad, y que enriquezca nuestro buen hacer, que es lo que me ha movido. Yo sé que no soy inventor de esto, mucha gente lo ha hecho antes que yo, y quienes lo critican están absolutamente equivocados, porque es sano, es higiénico, es profiláctico y, sobre todo, es una vía fantástica de conocimiento y de intercambio.

**P: Volviendo al tema del teatro de texto. Resulta muy curioso que esta última temporada Madrid estuviera súbitamente lleno de montajes de obras realistas de autores norteamericanos: *De ratones y hombres* de John Steinbeck, *Danny y Roberta* de John Patrick Shanley, *La loba* de Lillian Hellman, *Agosto* de Tracy Letts y *Una luna para los desdichados* de Eugene O'Neill.**

R: Y tres de ellos en salas del Español. Creo que hay cuatro sectores dramaturgicos importantes, que son el área de influencia germánica, al que yo soy muy dado (Brecht, Reinhardt, etc), un área meridional (Francia, Italia y España de algún modo), la vena anglosajona y la eslava. Nosotros hemos dejado en el tintero muchas obras del área germánica y de la meridional, habiéndonos decantado por la anglosajona. Y es que, en mi opinión, la dramaturgia anglosajona, cuando se encuentra a sí misma, reúne lo mejor del pragmatismo y del empirismo inglés y, al mismo tiempo, la mejor tradición de la observación y de la poética europeas. Así, de algún modo, se crean corrientes y textos que a veces pueden ser tildados de melodramáticos pero son textos realmente impresionantes. Y, aunque voy a decir una obviedad, esta línea arranca de O'Neill, pasa por Miller, sigue por Williams, continúa con Mamet, un autor que hemos representado con frecuencia –ahí están *Glengarry Glen Ross*, *Oleanna*... Y esa corriente sigue hasta hoy. Los autores anglosajones tienen algo muy sabio, y es que cocinan

obras con el encanto de saber que se consumen en una temporada y pueden quedar olvidadas, y les gusta eso, no están buscando permanentemente la creación de la sopa de ajo, una obra que va a suponer el rescatar el teatro de las profundidades de lo inane para convertirlo en algo sublime. Ellos saben que las obras son a veces buenas, a veces regulares, que tienen un buen pulso, tocando temas vigentes o pasados, y eso es algo muy sano de esas sociedades. Imagino que el hecho de que, tanto los directores con los que hemos colaborado como yo mismo, hayamos ido decantándonos por unas obras o por otras ha sido un poco cuestión de azar. Pero lo cierto es que, ahora mismo estamos a punto de estrenar un Pinter, que yo creo que es el autor que más se ha representado en el Español durante estos ocho años, aparte de Shakespeare, y, curiosamente, quien más éxitos ha proporcionado. Esto responde un poco al azar, porque hemos intentado tener una contribución adecuada para la dramaturgia española, pero, a veces, cuando se habla de dramaturgia española parece que hay ciertos autores que creen que la dramaturgia española les pertenece, y la dramaturgia se compone de muchas cosas. ¿Quién puede afirmar que La Zaranda no es dramaturgia actual española? Yo creo que quienes nos atacan diciendo que hemos hecho pocos autores españoles, si vieran la programación, se llevarían las manos a la cabeza, pues verían que hemos programado mucho autor español. Tal vez no de los que auto reclaman estar en los teatros públicos, pero hemos prestado mucha atención a los dramaturgos españoles, y los hemos intentado ubicar en lugares en los que fuera posible que el texto llegara a un público determinado, y que eso, sin dejar las plateas vacías, fuera fructífero. Aunque, claro, nos podemos haber equivocado en muchas cosas, por supuesto. Es muy duro dirigir un teatro público, pensar en todo eso y, encima, ponerte ocho horas diarias a dirigir un espectáculo.

**P: A lo largo de tu carrera tú mismo has montado muchos autores «clásicos» estadounidenses. Recuerdo *La gata sobre el tejado de cinc*, *A Electra le sienta bien el luto*, y más tarde, *Muerte de un viajante*, pero me sorprendió que te atrevieras a hacer un**

**texto tan complejo como *Homebody/Kabul* de Tony Kushner, un autor que no se hace en España tanto como en otros países europeos. Cuando vi *Angels in America*, que dirigió Flotats en Barcelona, me maravilló que se atreviera con semejante monstruo, y, de repente, apareces tú con un texto que a mí también me parece absolutamente fascinante.**

R: Es uno de los textos que más me ha perseguido materialmente en los últimos diez años. Y es curioso, porque sufrió muchos vicisitudes. Primero me lo ofreció una persona, y me gustó muchísimo, pero cayó en el olvido. Luego, ya en el Español, lo volví a leer y me pareció que tenía que hacerlo. Me parecía un texto brutal, y lo hice como primer espectáculo que dirigía para esta casa y tras dos temporadas sin montar nada. Decidí hacer esta obra porque me pareció muy actual, muy descolocante, que tenía mucha alma y que planteaba una serie de problemas que era muy bueno poner entonces en escena. Kushner, un autor que es verdad que se ha montado muy poco en España. Recuerdo un montaje fantástico de *¡Eslavos!* por Jorge Lavelli en el María Guerrero, y otro por la compañía de Kitty Manver, *Una habitación luminosa llamada día*, en el Albéniz. Antes había barajado si lo que hacía era un *Tirano Banderas*, una reposición de *El concierto de San Ovidio*, o *Luces de Bohemia*. Yo en estos años en el Español también me he quedado con ganas de hacer Brecht, De Filippo –hay una suya que llevo dos años queriendo hacer–, Thomas Bernhard...

**P: Pues fue una idea muy arriesgada. Me gustaron muchísimo Vicky Peña y Gloria Muñoz en aquel montaje. De los dramaturgos estadounidenses hay algo que me deslumbra: que son terriblemente inconformistas. No sé si estás de acuerdo conmigo, pero, si te fijas en las trayectorias de O’Neill o Miller, no se repiten jamás. Después de tener un exitazo enorme, se tiran a la piscina y hacen otra cosa completamente diferente, buscando escribir algo formalmente nuevo. Se nota mucho en los trabajos últimos de Miller o de Williams. Kushner es uno de ellos, claro.**

R: Sí, yo creo que Williams es un autor que, aunque llegó muy fácilmente a la fama y luego ha sido tan vilipendiado –y llevado

a la caja de las patologías sexuales por gente corta de miras-, considero un autor descomunal con un lenguaje poético alucinante, con un sentido agudamente crítico que manifiesta su tremendo dolor ante la vida y ante la angustia que sufren los seres humanos que se saben discordantes con la sociedad. Es un dramaturgo del que se seguirá hablando siempre, cada obra es un pozo del que extraer infinidad de cuestiones si la consigues rescatar de la envoltura, del código entendido. Hay en todos sus textos un alma doliente que percibe el mundo y las relaciones humanas de una manera brutal, descomunal. Lo mismo ocurre con O'Neill y Miller.

**P: Y, ¿qué vas a hacer ahora?**

R: Pues lo que siempre he hecho. Estoy meditando proyectos, seleccionando lo que me van ofreciendo. Uno, con la edad, se va haciendo más estricto con lo que quiere hacer pero, al mismo tiempo, más abierto a la recepción de proyectos de otras latitudes. Pero me gustaría seguir mi camino con tranquilidad. Aunque la salida del Español ha sido anunciada, y es correcta, aunque están sucediendo cosas que a mí personalmente no me gustan demasiado, ahora que salimos de aquí nos merecemos un descanso un poco tranquilo. Y me gustaría reenfocar un poco el asunto buscando hacer cosas interesantes, aunque a uno le obliguen a salir del despacho para ponerse a dirigir o a actuar con mucha más frecuencia.

Y, efectivamente, Mario Gas, se levanta del sillón que ha ocupado durante la entrevista, se dirige hacia la puerta del Parnasillo y desciende la escalera satisfecho, camino del ensayo general de *Viejos tiempos* de Harold Pinter, que dirige Ricardo Moya en la Sala Pequeña del Teatro Español.