

Entrevista con Guillermo Heras

Paola Ambrosi
Università di Verona

paola.ambrosi@univr.it

Resumen:

La entrevista, que tuvo lugar durante las jornadas del Congreso, permite conocer la figura de Guillermo Heras, uno de los protagonistas del teatro hispánico contemporáneo en diferentes ámbitos (como actor, director, gestor y dramaturgo) y desde hace varias décadas.

Palabras clave: Guillermo Heras; Iberescena; Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante; El Astillero

Abstract:

This interview, presented during the Congress, allows to know the figure of Guillermo Heras, one of the protagonists of Contemporary Hispanic Theatre, in different areas of interest (as an actor, a director, a manager and a playwright) and since many decades.

Key-words: Guillermo Heras; Iberescena; Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante; El Astillero

Tenemos hoy la oportunidad de entrevistar a Guillermo Heras (Madrid, 1952), que quiero definir un verdadero intelectual. De hecho, en todas sus actividades mantiene y ha sabido mantener siempre una línea de investigación autónoma, de gran independencia. Al mismo tiempo es una persona generosa que tiene una actitud de disponibilidad hacia todos los que estén sinceramente interesados por el teatro, un mundo que conoce a dedillo como actor, director, gestor y dramaturgo.

Aquí se le invitó para celebrar su escritura, que es la faceta menos conocida de su personalidad¹. Históricamente su presencia eslabona momentos cruciales de la vida teatral española por los importantes cargos que ha llevado a cabo en el posfranquismo. Voy a resumir las etapas de su carrera: empezó muy joven, como actor, en el grupo Tábano (1974-1983), uno de los grupos del Teatro Independiente donde aprendió todo tipo de oficio; eran años todavía de censura, en los que se buscaban lugares y público alternativo. Al mismo tiempo Guillermo Heras colaboró activamente con José Monleón y con Paco Nieva a la redacción de la revista *Primer Acto*.

Desde 1984 hasta 1993 fue director del CNNT – Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas – ubicado en la sala Olimpia, donde recuperó algunos clásicos contemporáneos, que habían quedado en el olvido, en muchos casos bajo su dirección (*La risa en los huesos* de José Bergamín, *Nosferatu* de Francisco Nieva, *El lunático*, tres textos de Ramón Gómez de la Serna – dirigido en este caso por Emilio Hernández, 1992 – solo para dar unos ejemplos) y al mismo tiempo promovió la nueva generación de los jóvenes escritores de entonces, que son ahora dramaturgos y directores consolidados (pienso, por ejemplo, en Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Ignacio Del Moral, Juan Mayorga y muchísimos más). A lo largo de su carrera ha recibido premios y reconocimientos por su labor de director y de promoción cultural en el campo teatral y de la danza.

Desde 1993 es director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que se celebra todos los años en Alicante, un proyecto suyo, políticamente muy poco respaldado, dirigido al conocimiento de la producción de las nuevas generaciones, a crear contactos entre los autores y a presentarle al público un abanico amplio de todo tipo de teatro – de autor, de sala, experimental, para niños, de calle, cabaret – que se escribe en un año en España. Otra faceta importante de la Muestra en la que ha querido invertir mucho Guillermo Heras es el encuentro

¹ Nuestra charla fue ritmada por la lectura de fragmentos de sus obras que iba presentando y que fueron nuestro hilo conductor para no perdernos entre las muchas cosas interesantes que nos contó nuestro huésped.

de traductores. Una ocasión única para que estudiosos de otros Países conocieran a los dramaturgos españoles, pudieran ver montadas sus obras y, a través de los homenajes dedicados cada año a un autor ya consolidado, recuperar la memoria de las últimas décadas. Sin olvidar la rica biblioteca virtual que se ha montado en la web de la Muestra.

Cada etapa de esta intensa labor fue siempre acompañada además por un proyecto editorial que se concretó en colecciones de textos que atestiguan la importancia que le atribuye Heras a la palabra escrita y que constituyen hoy en día un patrimonio imprescindible para la documentación de la escritura teatral de los años del posfranquismo. Cada autor significativo, cada tema de alguna relevancia se encuentran ahí registrados. Recordaré solo la Colección Nuevo Teatro Español, publicada por el Ministerio de Cultura. En el primer número (1984) escribe Guillermo «A modo de preámbulo»:

Siempre he creído que no puede haber buen teatro si el País no crea una práctica/teórica lo suficientemente sólida como para reflexionar continuamente, no ya sobre los males de la Administración, temas en el que todos estamos doctorados, sino precisamente sobre las bases de consolidación de un teatro con propia identidad [...] Un Centro de Nuevas Tendencias Escénicas no puede discurrir sólo por el terreno de la producción de espectáculos, debe también abrir su espacio a recoger y transmitir una memoria histórica, que más allá de su valor a corto plazo, sirva como reflexión a todos aquellos que sigan creyendo en el teatro como una alternativa de creación poética y viva.

También con la Muestra nacieron los *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* y la publicación de textos conectados con el Premio Arniches, que se interrumpió en 2013 por falta de fondos.

Contemporáneamente en 1997 (hasta la temporada 2006-2007) Guillermo Heras se incorporó al grupo de El Astillero, que acababa de formarse con José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga. Con su llegada empezó la Colección del Astillero donde los componentes del colectivo publicaron textos propios, individuales o colectivos.

Desde el año 2006 coordina Iberescena, un proyecto internacional suyo, que está funcionando muy bien y que va ampliando sus horizontes, como nos va a explicar ahora:

Guillermo Heras: Sí, Iberescena <iberescena.org/es/ingl> (consultado el 10.05.2016) es un programa todavía joven. En este momento son 12 los Países que participan: Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, México, Panamá, Perú, Salvador, Uruguay, por supuesto España, y muy pronto se unirá Paraguay. Se trata de dar una ayuda económica a los creadores y gestores independientes, es decir los que no dependen del estado central. Cada País que quiere entrar pone una cantidad de dinero; eso está en función del PIB. Hay países pequeños como El Salvador, que da solo 15.000 euros y otros, como Brasil, México o España que dan mucho más. España llegó a poner 800.000 euros. Ahora con la crisis pone 200.000. Se crea un fondo económico que cada año se reparte en una convocatoria pública a la que pueden acudir tanto independientes como privados. En cambio no damos subvenciones a entidades estatales. Es como una fundación. Como es natural el programa está sometido a avatares políticos que no tienen nada que ver con el mundo del teatro. Está fuera el bloque bolivariano: no está Cuba, no está Bolivia, Venezuela se fue. Portugal no ha entrado nunca en Iberescena; es un misterio para todos y no es un problema de lengua, porque está Brasil. Entra en cambio en un proyecto bien conocido y muy interesante que se llama Iberorquestas juveniles que es un programa para niños y niñas en situación de riesgo, de extrema pobreza y que pueden ser reconvertidos a la sociedad a través de la música. Si conocen al gran director Gustavo Dudamel, él sale de ahí. Existen también Ibermúsica, Ibermuseo, Iberarchivo, para la memoria. Si tienen interés hay una página web, CEGIB. Ahí tienen incluso un documento que para mí es maravilloso: la Carta Cultural Iberoamericana. Un documento absolutamente progresista de un nivel horizontal de colocación de la cultura. Una Carta que, si los jefes de gobierno supieran lo que han firmado y obraran en consecuencia, otra realidad tendríamos.

En estos Países hay un talento enorme, pero no saben gestionar. Por eso hemos

hecho hincapié en el discurso de gestión. Nos preocupamos de formar una generación de gestores y gestoras. Incluso nosotros tenemos que atender a todo el tema de afrodescendencia, a todo lo que tiene que ver con las culturas étnicas y la exclusión social. Ahora se están escribiendo textos en quechua y en otras lenguas minoritarias. El eslogan básico es integración e intercambio. Nuestro objetivo es el de fomentar la coproducción. Hemos dado en estos años 720 ayudas.

La última línea son ayudas a la creación. Estas son individuales y lo que queremos es que el artista tenga un periodo de tiempo en el que pueda escribir una obra de teatro, pensar una coreografía, una performance. Otro ámbito posible de trabajo ahora es el circo, por ejemplo, que es un valor muy en alza en América latina. Pero el nuevo circo tiene una dramaturgia interna también, porque no estoy hablando del circo de animales, sino de un tipo de circo que en Francia ha sido muy poderoso. Ahí lo que hacemos es que a la persona que presente un proyecto se le ayuda para irse un año a otro País, fuera del circuito de Iberescena. Puede ser Japón, Rusia, Estados Unidos u otro lugar. Se le da una bolsa, que es como una beca, que no es para producir sino para crear el guión, el texto que sea. Aprovecho para decirles que en nuestra página web <www.iberescena.org> (consultado el 10.05.2016) (tenemos colgados más de 300 textos de escritores emergentes y más de 400 están en la página de una organización que es independiente: CELCIT y luego está la página de la Muestra de Alicante, <mustrateatro.com> (consultado el 10.05.2016), que yo mismo dirijo. Hasta ahora hemos distribuido un millón de euros, que es una lágrima en el océano, pero yo en gestión soy de los optimistas. Pero estamos luchando porque este es un programa que hay que defender. Hay que intentar conseguir recursos para creadores.

Si lográramos que la dramaturgia tuviera visibilidad, y para mí visibilidad quiere decir traducción, en Europa, por ejemplo, pero también dentro de estos mismos Países, realmente estaríamos viviendo en una edad de plata. Pienso en México, por ejemplo; yo les podría dar 200 nombres de autores de todos los estados, no solo de DF. La dramaturgia se ha difundido en todo el País. Lo mismo pasó en España. El teatro español se confundía con el teatro madrileño. Ahora tenemos que saber lo que pasa en Andalucía, en Galicia y en cada una de las Comunidades.

Claro que el teatro porteño, de Buenos Aires, es algo impresionante. El año pasado se estrenaron en esta ciudad 1368 espectáculos nuevos. En una semana, de lunes a domingo, ustedes pueden asistir a 500 espectáculos, desde un piso en una casa perdida al teatro Colón. La idea que tiene Iberescena es la de dar visibilidad a estos creadores. Es intentar hacer proyectos que los coloquen, en el sentido más digno del término, en los mercados. Poco a poco sabemos que determinados artistas, sobre todo argentinos, Veronese, Tolcachir, por ejemplo, se están colocando de una manera muy fuerte en este mercado, pero los artistas son tantos y tan interesantes...

Muchas veces me preguntan por cuál sería la identidad del teatro latinoamericano. La verdad es que no se puede hablar de identidad. Hay que hablar de diversidad, de teatro mexicano, argentino, colombiano, tantos cuantos son los países. Porque tienen características muy diferentes a niveles de producción y a niveles de cómo los estados dan las subvenciones. México, por ejemplo, es hiperproteccionista e invierte en cultura millares de dólares y hay Países que no dan una sola ayuda. Argentina, que se pone en el medio, está empezando con unas pequeñas subvenciones. Pero todo este teatro que hacen en las salas de Buenos Aires, lo hacen en cooperativas, a pulmón, como lo llaman, sin ninguna ayuda.

El desconocimiento que tenemos en Europa de esta producción es patético, pero lo es más dentro del mismo continente americano. Por desgracia ni siquiera los propios latinoamericanos conocen a sus vecinos. Es impresionante. Por eso el intercambio que Iberescena pone en marcha no es solo económico, sino también de artistas. Las coproducciones lo que intentan es juntar núcleos de creación. Dos entidades de cualquiera de los Países que se unan para hacer un proyecto artístico. Y no puede haber un proyecto artístico entre dos compañías del mismo País. Tienen que presentar un proyecto presupuestario y uno artístico. Ahora vamos a un jurado donde tenemos que ver alrededor de 600 proyectos. Festivales, salas, circuitos que reciben una ayuda tienen que promover la creación nueva del País, incluyéndola por el 40% en la programación. El tiempo se va acabando. Para contestar a una pregunta que me hicieron antes les diré que yo soy un privilegiado que me voy recorriendo América de Usuhaya, que es la ciudad más austral, a Ciudad

Juárez. Por eso me hubiera gustado darles una pincelada un poco más amplia por el conocimiento que tengo de casi todos los Países. Con el diagnóstico que yo llevo desde 1976, me pusieron a mí como secretario técnico, porque era, junto con Sanchis Sinisterra, que es el otro gran pionero y gran descubridor de talentos en América latina, y José Bablé, director de Cádiz, éramos los que más nos hemos volcado en este programa.

Paola Ambrosi: Cabe añadir, cosa que su demiurgo no declara, que sin Iberescena no se hubiera podido realizar la rica promoción del teatro español vivo en América, donde el potencial de público es impresionante. Como se habrán dado cuenta Iberescena es un programa complejo y cabal.

Pero quiero pasar a otro aspecto de la actividad de nuestro huésped. La de escritor. Para empezar vamos a escuchar dos fragmentos de *Ojos de nácar*, que son los ojos de las muñecas con que jugaban las dos hermanas protagonistas de la pieza, a la merced de un hombre arrogante y machista al que los padres, al morir, las entregaron. La obra tiene la estructura de un thriller y las atmósferas de una comedia de Pinter y en parte de Pirandello. La mirada ausente, vacía de estos ojos hace de hilo conductor de un texto metateatral que da la palabra a Fausto y a Hamlet².

PA: La primera pregunta es para Guillermo Heras escritor: ¿cuándo empezaste a escribir? ¿Escribías antes de la experiencia del Astillero?

GH: Antes de todo quiero hacer una reflexión previa: lo maravilloso que es estar aquí en Roma y tener amigos. Estoy aquí no por tener talento, sino porque tengo amigos que hacen estas imprudencias de creer que tengo algo de valor en lo que hago. Por lo tanto un agradecimiento muy grande a Pino [Tierno], a Simone [Trecca] y por supuesto a Paola [Ambrosi], mi traductora italiana. Oyendo este fluido italiano pensaba que es mejor la traducción que la obra y me gusta mucho más *Occhi di madreperla*, suena muy bien. Lo mismo me pasa con mi amiga María Chatziemmanouil, que no sé si ponerle una estatua, porque me tradujo una obra que en España no había prácticamente funcionado y en Grecia estuvo tres años gracias a su traducción y a una puesta en escena excepcional. Empiezo con esto para contestarte. En realidad yo creo que el teatro es un territorio donde es posible transitar en todas las cuestiones, si tienes la pasión, como a mí me pasó en un momento determinado de dejarlo todo por el teatro. Era muy joven. Ahora soy mayor, aunque no del todo, pero llevo 41 años en el teatro. Por eso digo que me considero más dramaturgo. Cuando pienso en un texto está en mi cabeza una espacialidad, algo como de director de escena. Lo que ocurrió es que yo ya era dramaturgista de Tábaro, en el sentido alemán de hacer un trabajo interno al texto, pero en aquel momento teníamos a un gran autor, que es Fermín Cabal, que hacía más bien todo el engranaje; pero desde entonces yo escribía mucho. Desde luego la primera obra que se publicó fue *El inútil faro de la noche*, con el Astillero. Es un texto que tendría que revisar. El título es una frase que leí en uno de mis autores fétiches, Antonio Tabucchi. A mí Tabucchi me fascina. En este momento estoy haciendo una adaptación de una pequeña narración suya, *Carta de Casablanca*, maravillosa, y la estoy haciendo para Misia, una gran fadista. Un proyecto que estoy enamorado de él y vamos haciéndolo con el tiempo.

Volviendo al tema: el Astillero se forma como grupo en los talleres que yo lanzo dentro del CNNT, que durante dos años va a llevar el autor que mañana vamos a oír, Marco Antonio de la Parra, que, junto con Mauricio Cartún, el argentino y Sanchis Sinisterra, son para mí los tres más grandes maestros de dramaturgia. Una cosa que a mí me parece imposible: enseñar a escribir; pero ellos lo hacen y sacan muy buen resultado. Y entonces el Astillero se forma primero con estos cuatro autores, pero no tiene estructura de grupo, de compañía de hacer producción, sino simplemente de escribir obras. Cuando yo me voy del Centro de Nuevas Tendencias, como son muy amigos míos, se han formado ahí, nos juntamos. Cuando les propongo hacer el grupo compañía del Astillero, pasa una cosa muy interesante. Ellos me contaminaron a mí como escritor y ellos empezaron a dirigir. De hecho Mayorga ha dirigido esta obra que escribió sobre Santa Teresa, *La lengua en pedazos*, y ahora va a dirigir *Reykjavik*, su último texto. Y yo hice el montaje de sus

² En este momento de la entrevista se leyeron fragmentos de *Occhi di Madreperla*, trad. Paola Ambrosi, en Heras, Guillermo (2012), *Occhi di Madreperla, Cicatrici*, Salerno, Plectica.

primeras obras, cuando era un desconocido. Hay una anécdota que os voy a contar. *Cartas de amor a Stalin* yo la monto en el María Guerrero de Madrid porque 22 directores antes dijeron que «este texto no, es muy raro, con Stalin», «este autor no». Ahora se matan por él, pero hay que apostar, cosa que siempre yo he hecho. Y desde entonces sigo escribiendo. Aunque yo siempre escribo como director. Por eso prefiero llamarme dramaturgo que autor, término que para mí es sinónimo de poeta. Yo en realidad me considero un hijo de la tradición del Siglo de Oro, lo digo con mucha modestia. Lo que reivindicó mucho es lo isabelino. El trabajo diluido de actor, director, gestor. Molière, realmente hacía de todo. Me hubiera gustado ser y haber sido siempre director, que es mi pasión primera y mayor, pero de pronto tuve que hacer el actor, limpiar escenarios, hacer luces. Y entonces viene una segunda cosa a lo que me lleva, que es hacer el gestor, gestor de proyectos imposibles, porque el proyecto de CNNT fue un proceso que duró 10 años y los propios que lo habían creado, el gobierno del mismo partido que lo creó, lo cerró. O este proyecto utópico que es Iberescena. O las 22 ediciones del festival de Alicante que cuando lo propuse, el primer año, eso de hacer un festival dedicado a los autores vivos españoles, se rieron de mí. Ahora creo que hay un poquito más de espacio para los autores de teatro, pero Benet i Jornet que está aquí con nosotros, sabe muy bien lo que ha sufrido en una época, incluso en un País como el suyo, Cataluña, que se supone que debería de haber apostado por la dramaturgia viva y al contrario apostaron para el gran repertorio. Así que cuando yo propongo una Muestra donde haya autores que además se llaman Pérez, García, Rodríguez... realmente la cosa no tiene glamour, que es algo muy importante en la sociedad contemporánea, entonces me dijeron: «Bueno, te lo dejamos hacer un año, para que veas que no se va a hacer». Pero yo soy muy tozudo y llevamos 22 años, con fuertes recortes, eso sí, pero dentro de unas semanas vamos a abrir la XXII edición.

Así que primero director, segundo gestor y en tercer lugar dramaturgo. Yo creo que puedes tener una gran capacidad para intuir dramaturgia, yo creo que soy interesante para pensar estructuras dramáticas, pero luego te pones a escribir y te das cuenta de que escribir es otra cosa. Yo soy muy lúcido en la disfunción que hay entre el pensamiento teórico y la práctica poética. Yo me considero un autor marginal en el teatro español, no un profesional que tiene que vivir del derecho de autor. El hecho que tengo 40 obras da igual. Hay que asumirlo. Cuando me piden un texto, ya me parece un acto de amor. Yo siempre les digo que me consideren un autor muerto, en el sentido de que den su lectura de la obra en toda libertad.

PA: Vamos a escuchar ahora un fragmento de *Rotwailer*, un texto que dirigió Luis Miguel González Cruz. Trata de un joven protestatario – cuyo apodo, rotwailer, lo dice todo – que participa en un Talk Show³.

GH: La traducción es un elemento esencial, fundamental de la práctica dramática. Perdonen que saque tanto el tema de la traducción. Tener traductores es algo fundamental, no por mercado, que me da igual, sino por la posibilidad que tienes de abrir tu mundo. Recuerdo todavía el impacto que me produjo ver *Rotwailer* en griego. Estaba mudo. Había dicho que podían hacer con él lo que quisieran. Incluso trasladarlo a Grecia. Era muy fácil. Yo hablo mucho de algunos políticos españoles y de otras de mis obsesiones que comparto con Juan [Mayorga], la pasión por el fútbol y por un equipo, que a Benet seguro que no le gusta – a lo mejor no es muy futbolero –. Era un idioma que no conocía, que desafortunadamente no conozco. Me parece un idioma también bellissimo. Pero de vez en cuando oía nombres conocidos de jugadores de fútbol; en la obra es importante el esquema que tiene: habla del grupo Bastión, que mató. Es un grupo de extrema derecha. La obra es sobre *skinheads*, nazis, o como se quieran llamar. Y de pronto era para mí otra obra, tanto que me desprendí totalmente del texto. Yo recuerdo que de pronto era como si estuviera viendo la obra de otro. Eso es muy interesante y es algo que produce la diferencia para mí entre una escritura de teatro, de novela o de poesía; lo que haces, como decía Müller, es tirar una piedra a un estanque. Lo importante no es el hecho, sino cómo es esta onda expansiva. Y cuando tienes actores hay teatro.

Para volver a tu pregunta. La experiencia del Astillero en estos años fue fascinante. Fue como en los matrimonios que son muy felices y luego se van acabando.

³ Se leyó un fragmento traducido por Alessia Riz, inédito.

O se transforman o acaban o lo que sea. Duramos diez años. El Astillero sigue existiendo, pero en este momento en el Astillero ya no están ni José Ramón Fernández, ni Juan Mayorga, ni yo. Por lo tanto hay una parte importante por número, que se ha ido. Los números hablan. Como pasa en el amor. El amor es fascinante, pero se acaba. O se transforma, o acaba. Pero la recuerdo como una época muy feliz en la que nos encerrábamos para escribir. Tomábamos un tema y escribíamos. Teníamos gran amistad y gran impudor para reflexionar sobre el otro. No es tan fácil entre los autores que otro te comente sinceramente tu texto. Y eso nos llevó a hacer aventuras que vistas hoy son muy interesantes, como la de *Intolerancia* (número 13 de la colección del Astillero). Teníamos un tema y cada uno escribía un texto autónomo. Luego la cosa tomaba la forma de una producción. Ahí inauguramos una de mis teorías que planteo mucho en mis clases de gestión sobre todo en América Latina que yo llamo «amigos míos»: que no tenemos nada y lo hacemos con lo que nos dan los amigos. Así era en el Astillero.

PA: La ceguera es otro motivo que pasa mucho en textos tuyos, dentro de *La oscuridad. Trilogía de ausencia*, (número 6 de la colección del Astillero) por ejemplo, y en los de Mayorga.

GH: Es que a mí me da mucho miedo. A mí la ceguera me produce una intranquilidad fuerte. Lo debo decir. Un ciego me impresiona mucho en la calle. El sonido, por ejemplo, lo que revela su presencia. Yo trabajo mucho con los sentidos. Han oído en el texto la obsesión por el olor⁴. Es que los ciegos desarrollan una sensibilidad increíble para el olor, por ejemplo. En aquella época lanzábamos talleres. Era una hiperactividad enorme la que teníamos. Hicimos un taller con el texto de Freud que les recomiendo, *Unheimlich. Lo siniestro* (número 8 de la colección del Astillero) en español, que no está bien traducido, porque siniestro remite al terror, a lo gótico. Cuando lo leí me removió mucho, porque en cambio es de una profunda inquietud en lo cotidiano de lo que trata. Para expresar mi idea de lo que había entendido, reducía a Freud a una anécdota mía. Yo clasificaba a mis novias en dos categorías: las que odiaban la nata y las que les gustaba. Una cosa que a una le entusiasmaba para otra era algo imposible de aguantar. De lo que tiene la casualidad de la vida. Es como un reto que tienen ahí para escribir y crear personajes.

Para acabar con el discurso de la obsesión de cada uno: lo del olor parte de una cosa siniestra que a mí me producía el misal de mi madre, que olía de una manera siniestra. Yo creo que he sido agnóstico desde que nací y todo lo que me olía a iglesia me producía grima. Como cada uno teníamos que trabajar sobre nuestro siniestro, aunque escribamos desde una tortuga – creo que Juan [Myorga] tiene una – Yo tengo otro. Mi siniestro es el olor a misal.

Otro trabajo fue *Estación sur* (número 3 de la colección del Astillero), que fue una propuesta mía, un recuerdo de la vieja estación de Madrid, que ya no existe (ahora han hecho una cosa aséptica de estas que creen ‘glamour’ y no lo es). Era un sitio tremendo donde convivía todo tipo de ser. Si llegabas por la noche daba miedo. Yo tengo muy poca imaginación. No tengo musas. Me gustan los angelitos, pero no me vienen a ver. Creo en el trabajo. Y trabajo mucho, eso sí. Tengo una libreta en la que voy apuntando las cosas que veo. Así que con la Estación Sur llegamos a hacer una experiencia interesante. Creo que al final se hizo solo un laboratorio en la Casa de América. Cada uno tomaba un personaje, una acción y lo que hacíamos era que cada uno revisaba el texto del otro. Cada uno tomaba la historia, de verdad, y la transformaba de tal manera que es un libro que nadie sabe de quién es cada texto. Incluso la última vez que lo revisábamos un texto no nos acordábamos de quién lo había escrito. Yo que era el mayor, pero era el niño en la escritura, aprendí mucho.

PA: Así se entiende como muchos de los elementos que se encuentran en vuestros textos se mezclan. La escritura se contamina; baste pensar a propósito del tema de la violencia, en las cicatrices o en la ceguera o en algunos animales – tortugas, leopardos, perros –, que encontramos en tus textos como en los de Juan, o de Luisi. Escuchamos ahora la lectura de fragmentos de *Cicatriz*.

PA: El tema de la cicatriz es muy singular. Se encuentra en la prosa, en la

⁴ Se refiere a un fragmento de *Intolerancia*, leído poco antes.

poesía, pero no en el teatro. Por otra parte encaja en el tema de la violencia, del antimilitarismo. Una línea valleinclaniana que se mantiene viva en España y en tu escritura. La obra ofrece un abanico amplio de cicatrices, cicatrices de la tierra y del cuerpo humano, en clave tierna, violenta, muchas veces con ironía. Son textos breves, en un lenguaje claro, poético, que siempre reservan una sorpresa.

GH: Esta pieza pequeñita dentro del calidoscopio de cicatrices, tiene también algo que yo reivindico mucho. Que es el teatro panfleto. Y esto sale de una noticia. Desde la incorporación de las mujeres al ejército. El ejército español, como todos los ejércitos, está lleno de fascistas y de maltratadores; no es verdad que ahora ha cambiado; y las mujeres están penalizadas dos veces, por este doble rasero de ser soldado y ser mujer. Esta pieza que habéis elegido estaría dentro del teatro panfleto. Yo cuando me encabrono, con perdón, escribo. Es una forma mía de exorcizar. Lo mismo me pasó cuando escuché la noticia de este farmacéutico que, por dignidad, se suicidó en Grecia, porque ya no puede atender a sus hijos. En 24 horas escribí *Plaza Sintagma*, un lugar que además tiene para mí un sentido de cariño. Incluso hice un taller ahí. Escribí un largo monólogo y se lo envié a María. Hay veces que a mí me da igual el estilo. Ahí lo que quería decir era algo que me tocaba. De hecho acaba de publicarlo *Primer Acto* y se va a montar en Argentina.

PA: Cambiamos de tema. Vamos a escuchar un fragmento de uno de tus textos que más impacto me provoca, por la fuerza del personaje y los momentos poéticos que tiene: *Territorio ausente*.

GH: Esta pieza tiene una historia también curiosa y es de lo que tiene la casualidad de la vida. Yo leí esta noticia, porque se trata de una historia verdadera. En realidad era un hombre [en el texto la protagonista es una mujer] que se quedó parado en un aeropuerto, luego hicieron una película, la de Spielberg con Tom Hanks [*The Terminal*, 2004]. Pero yo leí la noticia mucho antes y escribí esta obra porque sí. El lugar que ahora más me irrita son los aeropuertos, vamos, no los soporto. Me producen mucho material dramático y dramático, pero no los soporto. Y entonces eso lo mezclé con una de mis obsesiones más grandes, uno de mis maestros más grandes, que es Heiner Müller, aunque en mi escritura no aparece mucho. Sí aparece algo es su sentido del humor extrañísimo. Para mí Müller es un maestro y he hecho mucho taller sobre su trilogía: *Ribera despojada*, *Medea material*, *Paisajes con Argonautas*, con una filóloga alemana, Brigitte Svanden. Son textos que me obsesionan mucho. Ese personaje de Medea me parece totalmente contemporáneo y entonces mezclé la idea de este personaje parado con la historia de que ella tiene que ir a ver a su hija que han detenido por haber matado a sus hijos, como Medea. Es un texto que ya tiene bastantes años. Tendría que revisarlo. Curiosamente está traducido al serbo-croato. Perdona que saque tanto el tema de la traducción; lo hago porque creo que es un elemento esencial de la práctica dramática.

PA: Otro aspecto importante es la relación de tu escritura con las demás artes. *Yo, Magritte* dialoga con la pintura, partes de *Cicatriz* con la fotografía. Otros textos son totalmente metateatrales, como el mismo *Ojos de nácar*, *Muerte en directo*, *Bob esponja o el método Stanivslaski*, solo por recordar algunos. Un capítulo peculiar, dentro de tu escritura, es la música, que no es solo la que entra dentro del texto, como los tangos, por ejemplo, que implican un ritmo; las acotaciones, señalan a veces una cantata, un aria de ópera: la Callas en *Ojos de nácar*, o los Animals, el jazz en otros lugares. En los talleres Guillermo pone siempre música maravillosa, que los chicos luego le piden, porque no son piezas fáciles de conocer o de encontrar. Cabe añadir que es uno de los pocos directores que van a buscar cuando se trata de hacer un montaje de una obra contemporánea de Tomás Marcos, por ejemplo. Pero Guillermo montó también el *Rigoletto* y el *Don Giovanni* de Cazzaniga, y, de teatro clásico, por ejemplo, para decir de textos poco conocidos *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla.

GH: Digo que escribo como me gustaría dirigir. En este sentido para mí lo que

llamo espacio musical, como el lumínico para mí es fundamental. Yo creo que una escritura es también una partitura. Me interesa muchísimo no solo lo que tiene que ver con la música incidental que pueda poner. La discoteca que tengo: desde las rancheras más bochornosas mexicanas, de bolero creo que tengo toda la historia del bolero, por supuesto el tango – todo lo que se ha llamado subcultura, para mí de una manera imprudente –, hasta la música dodecafónica y la música contemporánea. Yo trabajé mucho, una vez hasta con Jhon Cage, por ejemplo. Para mí la música es una manera de crear imaginarios, en los textos como en la vida. En los talleres afortunadamente, tengo mucha más libertad de crear unos mundos. Últimamente he hecho algunos talleres con jóvenes dramaturgos y, en contra de todo lo que son maneras tradicionales de enseñar el plot, la estructura... Yo no, trabajo de otra manera. No sé si son alumnos o gente que me acompaña; yo los llamo más bien cómplices. A veces en el trayecto que hago desde el hotel hasta el taller veo un objeto tirado en el suelo y, al llegar, los pongo a escribir desde este mismo objeto. O, de pronto llego con una música y hay que escribir desde esta música. Me preguntan ¿cuál es el conflicto?, hablan de plot, de acción dramática... Conmigo no es así.

Soy un director transversal. No puedo trabajar sin tener clara la estética. Trabajo mucho desde los pintores. En *Caricias*, de Belbel, era Mark Rothko. Yo soy, por desgracia, posmoderno, en el sentido de utilizar mucho las citas, por ejemplo. Otra cosa que trabajo mucho es los referentes culturales. En *Magritte* el 60% del texto es metalenguaje del mismo Magritte. *Tierra roja* es Artaud. El 90% son cartas, unas maravillosas cartas, y no las más conocidas, que saqué de un libro de psiquiatría. Las cosas que plantea Magritte son muy interesantes. Otro ejemplo un *Edipo* que hice con toda la estética de Magritte, o el montaje que estoy haciendo ahora en Buenos Aires de *El crítico* de Mayorga. Hay una cierta estética que a mí me gustaba tanto de las películas de serie B de los años 50 americanos. La guarida de *El crítico*, lo habla mucho Mayorga en el texto, es una guarida que recuerda esa atmósfera. El próximo trabajo es una puesta en escena de una obra de Paco Nieva, uno de nuestros grandes autores, posvallincliniano, muy difícil de traducir. Se titula *Salvator Rosa*, un gran pintor, músico, autor de teatro, sobre todo un gran vividor y un caradura. Lo estudié bastante. Como pintor es interesante.

Les digo algo que tiene un sentido para mí y que tiene que ver con la escritura. Hay dos épocas en mi vida. Antes de conocer a Pina Baush y después de conocer a Pina Baush. Mi cabeza cambió totalmente, como escritor y para entender la poética de una escritura. Si han leído el libro de Lehmann sobre la posdramaticidad, hay un capítulo muy bonito, de lo que más me gusta del libro, que es cuando le hace homenaje a Gertrude Stein, una gran autora de textos imposibles, porque cuando los escribió eran de una vanguardia enorme. Ella escribe lo que llama *Landscape Pièces*. Dice Lehmann que todavía estamos prisioneros de una narratividad muy basada en la trama y en la acción⁵. Él plantea en cambio que se puede hacer teatro como se contempla un paisaje. Y luego pregunta (ya no recuerdo si es mío o si es de él. Perdonen, pero con tantas cosas uno se hace un lío) si se emociona uno viendo el arco iris y, si se emociona, que explique por qué. Normalmente no lo sabemos. A mí me pasó una cosa que incluso en la vida me resulta difícil, que es llorar. Vi a Pina Baush en 1980. Vi en el mismo año *Café Müller*. Vi *1980*; duró cuatro horas y yo no quería salir. Me puse a llorar. La vi con Marta Tatge a mi lado [entonces directora del Festival grec de Barcelona], en el Mercat de les flors. En aquella época yo era brechtiano. Mi cabeza era brechtiana, mi cabeza era iperpolítica. Adoro a Brecht. Creo que hay que hacerlo de otra manera. Como diría Lope hay que encerrar su sistema con siete llaves, pero hay que hacerlo. Veo aquí en la pantalla de fondo la foto de uno de mis montajes. El *Calderón* de Pasolini, una de las obras, para mí, de más satisfacción. La mitad del reparto son bailarines, la otra mitad actrices. Era un montaje que yo trasmuté, respetando siempre el texto de Pasolini. La transversalidad estaba en la partitura musical, que era muy importante. Yo a veces esto lo intento en la escritura. Claro que yo no puedo ni atisbar lo que era un genio como Pasolini.

PA: Y a propósito de la danza quiero recordar que Guillermo Heras recibió en 2003 el Premio Zapato Rojo y en 2004 el Premio de la Asociación de la Danza por la promoción de la danza que ha llevado a cabo en su País. Su conocimiento es

⁵ Se refiere a Hans Thies Lehmann, reconocido teórico del teatro contemporáneo, autor, entre otros, de *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge, 2006. La referencia a Gertrude Stein está en la pág 63.

muy amplio. Lo subraya Paco Nieva en su autobiografía. Dice que te tenía envidia. No podía darse cuenta de cómo, con las restricciones del régimen franquista, tú pudieras estar al tanto de cada tema de actualidad que se debatía en Europa, incluso en América, de ámbito estético y político. Y, antes de acabar, quiero citar por lo menos algunos de los autores que llevaste a escena, ganando el premio Nacional de Teatro para el *Nosferatu* de Nieva. Los clásicos: Lope, Calderón, Shakespeare, Brecht, Alberti, Bergamín y los contemporáneos: Pasolini, Nieva, Koltés, Berkoff, Sarah Kane, Belbel, Ramón Fernández, Rodrigo García, Del Amo, Maqua, Rodolf Sirera. Afortunadamente Guillermo viene bastante a Italia, siempre para trabajar con gran disponibilidad.

GH: Sí. El último laboratorio en Verona fue sobre un maravilloso poemario de una persona que yo admiro mucho, que es Maria Grazia Profeti; yo creo que debe ser de las que más saben de Lope en el mundo. Muy interesante como persona también. Ella tiene este poemario en el que se inventa un personaje, una ‘Sor’ enclaustrada. Es un chiste, digamos. Y son textos bellísimos que todos tienen que ver con ángeles y arcángeles arcabuceros, de estos que hay en Perú. Fue un taller con estudiantes de la Universidad de Verona, un lugar donde he transitado con gran placer desde la puesta en escena de la *Antígona* de Bergamín en el Teatro Romano, a los muchos talleres sobre textos de Valle y otros. Por eso reivindico lo de la Universidad, porque creo que estas experiencias son una manera de que los profesionales no miremos a la Universidad solo para ir de vez en cuando a dar una conferencia magistral, sino que nos impliquemos para mostrar también lo que es desde dentro el teatro.

PA: Después de estas palabras podemos acabar dándole las gracias a nuestro huésped y escuchando un fragmento de *Tierra roja*, el texto de Artaud del que nos estuvo hablando Guillermo y otro de *Muerte en directo*, un monólogo totalmente metateatral que tuvo muchísimo éxito de público y de crítica (se estrenó en el teatro Benito Juárez, México DF).