



**ANA PRIETO, «Entrevista a Paco Zarzoso», annex a *El teatro de Lluïsa Cunillé. Claves y tendencias en su producción del siglo XXI (2000-2015)*, 2016.**

Tu colaboración con Lluïsa Cunillé viene de largo y se ha mostrado continuada y fructífera. ¿Cómo empezó esta relación? ¿Tuvo vuestra formación con Sanchis Sinisterra algo que ver?

La colaboración con Lluïsa viene de muy lejos, hace dieciocho años, y fue justo cuando yo vine a Barcelona a hacer un taller en la Sala Beckett. En ese momento ella estaba a punto de estrenar una obra, *Libración*, con Lola López, y desde el principio se generó un vínculo creativo. Lola le pasó a Lluïsa una obra mía, y a mí una de Lluïsa, y vimos que de alguna manera estaban hermanada —pasaban en una oficina que podía ser la misma oficina, en una calle que podía ser la misma calle—, y desde entonces se generó un vínculo amistoso y una afinidad. Sí, la formación con Sanchis Sinisterra fue importante, porque ella venía de dos años de trabajar en los talleres de la Beckett, donde encontró muchas herramientas, y sobre todo encontró el ánimo para dedicarse profesionalmente a



esto. Justamente una de las cosas que le dijo a Lola, cuando esta le habló de un chico de su pueblo que hacía teatro, fue que viniera a los talleres. Ella me animó. Los talleres de Sinisterra y la Sala Beckett fueron un espacio de encuentro que nos ha unido en muchas ocasiones, porque hemos hecho varias cosas para la Beckett, y creo que esos talleres han sido muy importantes tanto para ella como para mí.

**La página web de vuestra compañía afirma que los tres integrantes de la compañía Hongaresa de Teatre —Lola López, Lluïsa Cunillé y tú mismo— se conocieron «gracias a su colaboración esporádica con el colectivo subversivo húngaro Kostolany, catalogado por algunos países y varias multinacionales como altamente peligroso». ¿Quiénes son la compañía Hongaresa de Teatre?**

Bueno, hicimos una especie de catálogo poético. No queríamos hablar de nuestra realidad. Siempre le hemos querido dar a la Hongaresa de Teatre un valor mítico, porque nunca creímos que fuéramos una empresa; entonces la compañía nació como un espacio teatral para poder montar nuestras obras y, como amigos, también para

poder seguir unidos en nuestro trabajo. Y lo de subversivo era un juego, pero yo creo que es un juego —lo de altamente peligroso— que sí que tiene que ver con algunas de las claves de nuestra dramaturgia. Yo creo que sí hay cosas en la obra de Lluïsa —como lo de quemar la Sagrada Familia o el Liceo, en *Barcelona, mapa d'ombres*— y en mi obra —por ejemplo, en *El mal de Holanda*, que contiene una especie de auto de fe sobre la sociedad del consumo y en la que todo se incendia, y en la última, *Hilvanando cielos*— donde aparece este elemento subversivo. Diría que hay una dramaturgia descontenta con una civilización. Lo que pasa es que nuestra parte subversiva es una provocación desde la ficción, pero es una provocación realmente radical y violenta. En nuestras obras, en algunos momentos, hay personajes incendiarios contra una civilización y contra un mundo que no nos gusta. Luego, sí que hay algo de todo esto en ese manifiesto.

**Afirmáis que vuestro objetivo es poner en escena la vida del ser humano. ¿Se trata de una suerte de reivindicación del alma humana?**

Sí. Yo lo veo más en Lluïsa, pero es una dramaturgia que, más que buscar la confrontación, busca los puentes entre

los seres humanos. Y es verdad que también aparece el conflicto, pero en la obra de Lluïsa Cunillé aparecen personajes que lo que tienen es una voluntad de entenderse, de compartir y de cohabitar; lo que pasa es que eso genera grandes dificultades. Quizá lo más fácil en dramaturgia sea la confrontación, el conflicto. Y creo que lo que hace Lluïsa tiene mayor dificultad dramática, pero abre más profundidad; hay un interés ético de pensar en los otros. Es una dramaturgia quizá no tan eficaz como otras, porque no aparece tanto la confrontación como la necesidad de ayudarse mutuamente.

**En el drama contemporáneo, el universo de referencia cotidiano parece conformado a partir de una realidad extraña. Se impone la vocación de versionar la realidad con la palabra, a base de palabras, y ello propicia un juego dramático entre realidad y ficción, verdad y mentira. Los recuerdos son poco fiables; el pasado, movedizo; la identidad, indemostrable. ¿Te sientes dentro de esta tendencia?**

A mí me gusta mucho lo de movedizo, lo de generar conflictos de identidad, quizá por la necesidad de trabajar con el misterio, con lo metafísico. Muchos personajes viven

en esas tierras de ninguna parte, en esos lugares peligrosos, en esos lugares fronterizos también.

**Del espectador depende el posicionamiento ético que decida, comprenda, insinúe el final de las obras. Contra la aparente falta de esperanza, puede el espectador aportar su visión de la obra, de la vida. ¿En qué sentido y medida —y de qué modo— buscas que el lector/espectador sea una suerte de coautor de los textos y espectáculos?**

Uno escribe, por un lado, para crear un cortocircuito entre el sentido y el actor, pero también para crear un material que se cierre con la mirada del espectador, que en ese cortocircuito acaba siendo cocreador. Entonces uno acaba escribiendo para ese triángulo: el texto, el intérprete y el público. El último que va a recibir el trabajo; el que decide el acabado, el montaje, es el espectador. Por lo tanto, pienso que hay que escribir para ese espectador sensible que va a acabar el proceso de creación.

**Dice Carla Matteini que, en tu obra, los gritos están dentro, en el subtexto, en lo que se puede intuir o en lo que los personajes dejan adivinar hablando de**

**sensaciones o realizando acciones que no parecen relacionarse con la verdadera historia. Una vez hablaste de tu preferencia por la niebla, que solo deja ver una parte de lo que se desea ver y obliga a imaginar el resto. ¿Es más importante sugerir que mostrar? ¿Por qué es tan importante el subtexto y de qué modo puede trabajarse?**

Yo creo que el subtexto en teatro es la gran oportunidad de conseguir algo muy milagroso, que es un cortocircuito entre lo que se dice y lo que pasa. Es una gran oportunidad y es uno de los placeres más grandes, y es que los personajes están diciendo algo y tú estás viendo otra cosa. Es un río subterráneo. Y, sobre todo, que yo la encuentro una dramaturgia viva, hecha para actores. Porque el músico, el compositor, de alguna manera, quiere que se oiga la música que tiene en la cabeza, y eso es magnífico. Quizá para nosotros, los dramaturgos, que no tenemos la capacidad de generar algo tan magnífico como es una partitura musical, el subtexto muchas veces es lo que eleva el vuelo, porque permite trabajar en ese territorio mágico entre lo que se dice y lo que se intuye. Quizá lo más placentero, cuando vas al teatro, es averiguar o intuir qué

ha pasado en realidad. Y creo que este es uno de los oficios de la dramaturgia, la generosidad de escribir para que se dé este movimiento, trabajar para unos intérpretes. El músico espera que su música suene exactamente con el tempo preciso y con esas notas, y espera que aparezca el espíritu de algo muy metafísico, de una sensibilidad; el dramaturgo lo que espera es oír sus palabras y también que el actor, con ese material, genere ese cortocircuito.

**El gesto inacabado y los puntos suspensivos de que habla María-José Ragué-Arias a propósito de *Intemperie* tienen que ver con la incomunicación como tema o eje vertebral. ¿Es la dificultad de comunicación entre las personas uno de los temas privilegiados? ¿El gran tema? ¿Cómo se construyen los personajes a partir de estas premisas de soledad y desesperanza? ¿Desde la introspección, desde la observación, desde la ternura?**

Creo que en los personajes de la obra de Lluïsa, y también de la mía, hay una dificultad de comunicarse, pero también una voluntad de hacerlo. Son personajes que buscan todas las estrategias para llegar al otro...

## **Sin que lo parezca...**

Sin que lo parezca, exacto, y luego la dramaturgia de la confrontación, del *shock*, sería posiblemente una dramaturgia de buscar los puntos de separación de los personajes. Es difícilísimo encontrarse con el otro, y los personajes de Lluïsa hacen un gran esfuerzo por encontrarse con el otro. Yo creo que ese impulso es tan poderoso y tan potente, el de llegar al otro, que se convierte en muy teatral, aunque aparentemente rompe con la idea del conflicto. Entonces me parece que, más que personajes de la incomunicación, son personajes de una gran comunicación, con todas las dificultades que comporta.

**Los personajes a menudo se atrincheran tras el silencio o el laconismo. Hay un cierto pudor o respeto en el modo de perfilarlos. ¿Cómo se hace para cuidar, para no destripar a un personaje?**

Imagino que cuidar a los personajes es darles complejidad, darles diferentes caras. Y además, eso es lo que nos interesa de las personas: su complejidad. Que puedan mostrar primero dureza y después vulnerabilidad, pasión,



frialidad, etc. Y pienso que es tan humano que tengamos varias caras, que uno de los grandes oficios del dramaturgo es crear personajes carismáticos, personajes que merezcan que se les preste atención durante una hora. Y es que además somos todos tan complejos que es un asesinato dramático poner personajes de una sola cara, a no ser que los necesites para un proyecto muy concreto, como sea trabajar con arquetipos. Me parece que uno de los grandes asesinatos de la ficción es crear personajes planos o maniqueos.

**En *El alma se serena*, obra escrita conjuntamente por Lluïsa Cunillé y por ti, también hay referencias muy concretas a la Valencia del momento. ¿Está dentro de los planes de la Hongaresa de Teatre seguir cultivando este tipo de obra más de denuncia y sátira, vinculada a una realidad inmediata y a un compromiso con lo local?**

No está dentro del plan, pero es posible que lo volvamos a hacer. Tuvimos una gran necesidad de hacerlo en *El alma se serena*, queríamos escribir sobre ello. Estábamos muy cabreados con la situación de Valencia y tuvimos muchas ganas de hacerlo. Y, de hecho, al cabo de poco tiempo, yo

repetí con lo de *Paco e Isabel* [breve pieza teatral, sátira sobre la clase política valenciana], que generó un gran revuelo, porque la obra, la representación, tuvo un intento de censura. Pero luego, curiosamente, en Valencia la gente nos decía: «Habéis encontrado ya vuestra voz...». Porque eso fue catártico. E incluso nos salieron más bolos. Pero luego, en cambio, hicimos *Patos salvajes*. Tenemos ganas de probar, pero sí que es una voz muy consciente, que existe en nosotros, combinada con los elementos habituales. Y podría volver a aparecer algo muy concreto sobre la realidad valenciana. Pero no es que nuestra voluntad sea querer tirar por ahí, sino que intentamos cada vez, en cada obra, hacer algo nuevo.

**Xavier Albertí inventó el término *Cunillelandia* para referirse al particular universo de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé. ¿Qué características destacarías de este universo? ¿Es un cosmos que te resulta familiar?**

A mí me da un poco de vergüenza hablar de Lluïsa, porque como ella no habla de sí misma, que lo haga yo... Pero esa *Cunillelandia* es un territorio tan amplio, son tantas las obras —hay comedias, tragedias, tragicomedias, vodevil, obras que no tienen género—, con personajes tan



diferentes, que difícilmente se puede decir. Sí que hay algo, pero yo no me atrevería a decir qué. Me parece que ya ha habido un tópico sobre esa *Cunillelandia*, como de personajes fríos, que esconden... Es un concepto mucho más amplio. Y mi relación con ese lugar es fundamental en mi vida, lo que me ha aportado vital y teatralmente es tanto... Se trata de un país muy misterioso y que a la vez está muy cerca, lindando con el nuestro. Es como si se accediera a él por algunas puertas del mundo de lo real y al mismo tiempo es muy extraño. Te lo puedes encontrar en el metro, en cualquier sitio, y es un mundo muy vasto, por sus personajes. Unos personajes con una conciencia ética muy interesante. Eso es lo que más me fascina: cómo se relacionan los personajes en ese país, cuáles son sus reglas. Es un mundo que funcionaría mucho mejor que el nuestro éticamente. Porque la ética es una de las grandes preocupaciones. Yo creo que si el mundo se relacionara como en *Cunillelandia* sería bastante mejor.

**¿Qué etapas distinguirías en la producción de Lluïsa Cunillé? ¿Cómo describirías la evolución de su dramaturgia? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se mantiene? ¿Cuáles son los elementos irreductibles, los**



## ingredientes infaltables de su poética?

Yo no me atrevería a hablar de etapas. Sí que probablemente hubo una etapa donde estaba todo mucho más escondido, mucho más iceberg. Creo que la relación con Xavier Albertí ha sido muy importante, porque la ha animado a entrar en otros territorios: la música, lo espectacular, el *cabaret*, lo festivo, la ruptura de la cuarta pared, etc. Creo que ha ampliado una parte importante del imaginario de Lluïsa. De todos modos, hay obras que leo de Lluïsa —como *El temps*, que ha escrito ahora últimamente— que me recuerdan mucho al principio, a *Rodeo* incluso. Hay una parte que permanece y luego hay intentos de abrir en esa *Cunillelandia* varias regiones diferentes. Creo que Lluïsa es una gran comediógrafa. Ella escribe comedia y es buenísima; además es lo que le sale más fácil, le sale muy natural.

## ¿Me podrías poner un ejemplo de comedia de Lluïsa Cunillé?

Por ejemplo, de las obras que ha escrito conmigo, *El alma se serena* es comedia total. Pero también ha escrito *La cantant calba al McDonald's*, y aparte ha hecho *Ilusionistas*,

que es una comedia. Y luego está toda la parte de comedia que tiene *El dúo de la Africana*. Yo creo que es una gran comediógrafa, del mismo modo que tiene una gran voz trágica: *Aquel aire infinito* es una gran tragedia, tan difícil de hacer. Así que tiene un país con regiones de tragedia, de comedia, de tragicomedia, de zarzuela... Más que una evolución, se trata de cómo ha ido ella ampliando, añadiendo regiones, registros, y siempre desde lo que permanece, que es tan difícil de describir que creo que racionalizarlo sería reduccionista. Ni ella quiere hablar de eso ni yo, por mucho que la conozca y me encante su teatro, me atrevo.

**¿Qué hallas más enriquecedor de las propuestas de Lluïsa Cunillé, tanto en su propia producción como en aquellas obras en las que comparte autoría contigo?**

**¿Qué es lo que resulta más agradecido de poner en escena de sus obras? ¿Y lo más difícil?**

Lo más agradecido es que Lluïsa tiene un oficio brutal. Es una dramaturga con una gran visión escénica, no va a lo fácil pero conoce su oficio; le ha dedicado tanto tiempo a ese oficio que lo domina perfectamente. Por tanto, tú ya sabes que estás trabajando con un material que, si le eres

fiel, funciona. La dificultad: el obligar tanto a unos actores y a un director a que sean capaces de sacar la parte subterránea, de ser cocreadores; y obligar al espectador también. Entonces eso puede hacer —y nos ha pasado a la compañía— que una misma representación, magnífica, con los mismos actores y todo, por darse una variación en el público o en el estado de concentración, pase de ser maravillosa un día a no funcionar el día siguiente. Yo creo que lo bueno que tiene es que estás trabajando con un material de gran precisión dramática, pero no es una dramaturgia fácil porque está exigiendo mucho de los intérpretes y del director: el trabajo del tempo, el subtexto, la sugerencia. Hay que ponerle pasiones escondidas, sin que se vean o se hagan evidentes.

**Son varias las obras de Lluïsa Cunillé que ha estrenado la Hongaresa de Teatre: *Vacantes, El asunto, Aquel aire infinito, Ilusionistas, Conozca usted el mundo*. ¿Qué destacarías de ellas? ¿Cómo has abordado estos textos desde la dirección y, en algunos casos, desde la interpretación?**

Son obras muy diferentes, y hay más de diez años entre la primera y la última. Yo creo que primero hay que ser muy

fieles a la partitura. Es decir, se trata de una dramaturgia que lo que necesita, primero, por ese gran oficio que tiene Lluïsa, es fidelidad al texto en cuanto partitura musical; y luego, cuidar una interpretación de la sugerencia, no reducir el territorio de Lluïsa, porque su imaginario es muy complejo y la gran dificultad es que se perciba esa complejidad, que no queden chatos personajes que son muy complejos. Hay que hacer un gran trabajo de amor por los personajes, darles todas esas caras. Y creo que necesita también, plásticamente, cuidar las atmósferas. Ese mundo de *Cunillelandia* —aunque no me gusta este término—, ese mundo de Lluïsa necesita, también desde la dirección, pertenecer o estar en el mundo de lo cotidiano pero al mismo tiempo disponer de algo misterioso, diferencial, en el ambiente, en la iluminación, en algún objeto clave diseminado. Y también ser fiel, a partir de elementos y sugerencias, a lo que ella busca, que posiblemente no sean escenografías realistas.

**Me parece particularmente difícil la puesta en escena de *Aquel aire infinito*, en que un mismo actor tiene que interpretar a varios personajes; en particular, la actriz debe encarnar sin apenas transición a Medea,**

**Antígona, Fedra y Electra. El registro de lenguaje apenas varía, solo la situación desde la que habla.**

Es cómo plantea Lluïsa que un único actor tiene que interpretar a varios personajes; ello es bastante común en las últimas obras. Creo que tiene que ver, por una parte, con la economía de la Hongaresa, que no tiene presupuesto para contratar a varios actores, y, por otra parte, además, concentra la acción. Que un actor interprete a varios personajes concentra la acción y tiene algo que ver con esa necesidad de la unidad de espacio y tiempo, que hemos visto que es tan eficaz para que el público no se vaya. Es una gran dificultad interpretar a varios personajes.

**Y dramáticamente también me parece complicadísimo. Así, en *Húngaros*, coescrita por ti y por Lluïsa Cunillé, los personajes también van mutando, sin apenas transición. ¿Escribir de este modo es una apuesta de riesgo?**

Creo que es una escritura que está hablando de una dramaturgia contemporánea, donde el concepto de personaje se pone en entredicho, y la identidad, por el hecho de que somos seres que pueden cambiar. Pienso





que a veces se es demasiado conservador en la creación de personajes, y bueno, por qué no, un personaje puede empezar siendo una cosa y cambiar, como hizo también Lluïsa en *Apocalipsi*, que es una obra maravillosa donde unos personajes acaban mutando y siendo otros muy diferentes. Y ello tiene mucho que ver con nuestras vidas, con cómo somos y cómo vamos mutando.

**En la obra de Lluïsa Cunillé parece haber la voluntad de rasgar la corteza de lo cotidiano, de la opacidad, y dejar aflorar una comunicación más genuina. ¿Sobre qué aspectos de la realidad crees que aplica la lente de aumento?**

Su obra es tan amplia que son muchos los aspectos, pero quizá durante gran parte de su producción primera hablaba sobre los desconocidos, y luego apareció también lo familiar. Pero yo creo que la lupa la pone quizás en lo que te comentaba antes, en lo que une a los personajes más que en lo que los separa, y —eso es muy chejoviano— en dónde los personajes se encuentran.

**Tanto *Barcelona, mapa de de sombras* como *Après moi, le déluge* son obras de encargo. ¿Crees que las**

**directrices o la acotación temática pueden ser de ayuda o guía para un dramaturgo? ¿Y en el caso de Lluïsa Cunillé?**

Creo que las acotaciones temáticas pueden ser de ayuda o pueden ser un desastre. Lo digo por experiencia propia: ha habido momentos en que me han propuesto un tema y ha sido un desastre... Pero en el caso de estas dos obras de Lluïsa, yo creo que ha sido fantástico. Ha hecho dos obras espléndidas, quizá también porque lo temático lo ha llevado al final a un terreno teatral muy propio. Ha construido dos obras maravillosas, a pesar de que nacen de un tema.

**A propósito de *Barcelona, mapa de sombras*, hay muchos elementos mezclados en esta obra. Un componente poco habitual en la producción de Lluïsa Cunillé y que hallamos aquí es lo folletinesco, que funciona y resulta estimulante pero que queda en cierta medida desactivado como tal por estar sometido a las particulares leyes de su dramaturgia. Incluso hay recurso a lo sobrenatural, al misterio: así, el personaje del anciano dice haber quemado el Liceo con la sola fuerza de su voluntad ¿Cómo es posible que coexistan tantos registros y sigamos en *Cunillelandia*?**

Me gusta mucho esta pregunta, porque creo que lo que Lluïsa está haciendo es aprovechar sin ningún prejuicio todas las herramientas de la dramaturgia. No tiene prejuicios a la hora de utilizar desde lo folletinesco hasta el vodevil, la música, el drama, la tragedia, las puertas que se abren y se cierran... En su dominio del oficio —y además va a muchos ensayos—, se da cuenta de lo que es teatral. Entonces creo que forma parte de eso, de una utilización sin prejuicios de todos los registros teatrales que nos ofrece el teatro culto pero también el teatro popular... incluso otras artes.

**En *Vacantes*, obra de Lluïsa Cunillé que fue llevada a escena por la Hongaresa de Teatre, se refleja —o, más bien, se tematiza— el vacío de nuestra época. De ella te he oído decir que quizás el conflicto que se pone de manifiesto o que se genera en la obra surge precisamente de la ausencia de conflictos. ¿O sí hay conflictos, pero son menores o aparentemente insignificantes y lo que interesa subrayar es otra cosa?**

Realmente en esta pieza nos dimos cuenta, y ya Lluïsa tuvo la intuición cuando la escribió a partir de la lectura que hizo de *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky, que toda

exageración en teatro es drama, y la exageración del no conflicto se convierte en una cosa muy teatral. Sí que es verdad que en la mayoría de las piezas no hay conflicto, pero en *Vacantes* ocurrió que hubo espectadores, parejas sobre todo, que salieron completamente deprimidos, porque realmente al subrayar la ausencia de conflictos se ponía en evidencia, en pequeños momentos, en pausas, que el conflicto era enorme, que era gigante, que era el vacío. Entonces sí que hay conflicto, pero es el conflicto de los personajes con el vacío. No se da entre los personajes, sino con uno mismo y con el mundo.

**En algunos textos los espacios comparten protagonismo con los personajes, y condicionan el comportamiento de estos; de hecho, algunos títulos tienen nombre de lugar. Buena parte de la obra de Lluïsa Cunillé —como también de la tuya— tiene lugar en espacios liminales, marginales o periféricos. ¿Qué aportan, dramáticamente hablando, estos lugares descentralizados o excéntricos?**

Como las obras no presentan grandes conflictos entre los personajes, el conflicto muchas veces lo genera el espacio. También porque una manera de hablar de los personajes

es hablar de sus espacios, y yo creo que estos espacios están hablando de lo ideológico, están caracterizando a los personajes.

**A veces el espacio les da a los personajes un carácter provisional...**

Eso también. Quizá no son personajes con una identidad demasiado cómoda, cargan con sus propios conflictos y hay en ellos cierta incomodidad con su propia situación, y con el espacio, que a veces, como dices, puede realzar esta provisionalidad.

**En *Húngaros*, los personajes se alojan en una casa construida sobre una zona volcánica; en *Patos salvajes*, un personaje viaja a un lugar exótico para presenciar la erupción de un volcán. ¿Qué carga metafórica se le asigna al volcán? ¿En qué otros referentes o espacios de tu obra se hospeda este potencial de peligro latente? ¿En el meteorito de *Hilvanando cielos*, por ejemplo?**

Lo que me interesa es la necesidad de generar catástrofes. Cuando pones algo realmente catastrófico en una pieza, ya tienes uno de los ingredientes más magníficos del drama.

Y, a partir de ahí, como tienes instalada la catástrofe, todo ya cobra un gran valor, hasta lo cotidiano. Entonces es como poner un gran colchón, un colchón dramático donde, como el público ya sabe que está ante un hecho catastrófico, todo se redimensiona. Es como un altavoz de lo pequeño y entonces el drama no tiene por qué evolucionar a partir de grandes acontecimientos, sino que ya está eso instalado. Tiene que ver con lo que Rafael Spregelburd decía —y que me gusta mucho— acerca del dramaturgo como cazador de catástrofes. Una dramaturgia en la que tienen que aparecer varias catástrofes es una dramaturgia que necesita demasiada arquitectura; yo lo que he probado es instalar la catástrofe desde el principio y, sobre ese colchón, con ese altavoz, ir a lo pequeño y a la evolución dramática, porque además sabes que está latiendo allí. Es como eso que decía Alfred Hitchcock: si hay una bomba bajo la mesa y el personaje lo ignora pero el público sí que lo sabe, de pronto lo pequeño, una conversación cotidiana por ejemplo, se redimensiona. Es muy importante el reconocimiento trágico, la anagnórisis, como uno de los elementos claves del drama.

**De tu obra destacarías, entre otras cosas, la corriente**

**lírca, sutil pero jamás postergada; la oportunidad que se le da a la palabra. ¿Cómo se hace para dosificar, sin escamotearlo, el potencial lírico de un diálogo o de una situación?**

Claro, el territorio de lo lírico a veces resulta antiteatral, porque como está tan alejado, pero yo siempre he confiado en que una manera de dignificar a los personajes es haciéndoles hablar poéticamente. Y a mí me ha ocurrido que en ámbitos muy populares, personas prácticamente analfabetas de pronto, en un momento determinado, han dicho cosas de una hondura y una belleza poética... Me parece que es preciso invertir en personajes que usan un lenguaje aparentemente cotidiano pero que de vez en cuando extraen perlas poéticas; eso es lo que hace que un personaje acabe brillando. En ese sentido, Koltès nos dijo algo muy importante cuando a dos personajes tirados les hizo hablar poéticamente. Dignificar a los personajes no solo por lo que hacen sino por lo que dicen y cómo lo dicen. Y ese anhelo de que personajes aparentemente invisibles empiecen a hablar y tengan un gran vuelo poético me parece uno de los regalos más grandes que yo le puedo dar al personaje. Reivindicar que el teatro viene de un acto



sacro, pero también de la poesía, de la poesía recitada y de la metafísica. Reivindicar el valor de la palabra, que también está en el gesto, desde luego. La palabra es una de las armas dramáticas más potentes, y grandes dramaturgos fueron poetas, como William Shakespeare, porque unieron acción dramática y palabra. Pero tiene la dificultad de que hay que saber combinarlo.