



EL ESPALDA PLATEADA DEL TEATRO

Entrevista con Mario Gas

AUTOR:
OLIVER BALDWIN

ILUSTRACIONES:
LOIS BREA ARES

Entramos a un bar de la madrileña plaza de Santa Ana tras mostrar nuestros respetos a la estatua de Lorca. En la barra vemos una coleta plateada a la que abordamos. Nos sonrío y saluda. Nos sentamos y de inmediato se hace presente en su rostro su amabilidad y toda la gravitas de una vida dedicada a luchar por el teatro y la cultura.

Repasando su trayectoria no he encontrado mucho sobre los inicios, sobre los 60 y 70. Háblame del joven Gas. ¿Cómo fueron los inicios?

El joven Gas, y el Gas que tienes delante, proviene de una familia de teatro: mi padre era cantante de Ópera y Zarzuela y actor de cine; mi madre había sido bailarina del Teatro del Liceo; mi hermano mayor era músico; mi tío materno era actor, poeta y torero. Desde

pequeño tuve mucho contacto con el mundo del teatro y la música. Hice algunas cosas de niño, como hacen los hijos de gente de teatro. Aunque cuando empecé a estudiar nunca pensé que me dedicaría al teatro, quería hacer otras cosas, quería ser diplomático, abogado, arquitecto, etc. Pero empecé a meterme en teatro con mis amigos a los catorce años y luego en el teatro universitario e independiente en una época políticamente muy activa y de ahí empecé a querer dedicarme a esto junto con una serie de gente que queríamos cambiar el teatro de una manera formal, ética e ideológica.

He estado en el escenario desde que era niño. A los ocho años ya me subí a un escenario e hice una película, *Los Agentes del Quinto Grupo*, en la que mi padre hacía de inspector y yo de su hijo. Pero todo mi contacto con mis amigos íntimos, como espectador, hacer teatro con mis amigos o en la compañía de teatro de mi tío o de Zarzuela de mi padre, ser ayudante de dirección de Rafael Richard o trabajar con mi tío Mario Cabré, me hizo estar siempre en contacto



con el mundo del teatro. Y cuando estaba en el instituto de enseñanza media, en los últimos cursos, gracias a la biblioteca de mi tío y sus compañeros, entro en contacto con las teorías de Stanislavski, Brecht, Artaud, las formas del teatro social, del teatro surrealista, toda la renovación teatral de principios del 20... Y a partir de ahí entro en la universidad, en grupos universitarios y teatros independientes y ahí empiezo a actuar y a dirigir. El primer texto largo que dirigí, tenía dieciocho años, era *Asalto Nocturno* de Alfonso Sastre, con cuarenta y cinco actores, bailarines y cantantes, una especie de obra épica sobre el poder, la corrupción y las mafias. También dirigí *Un Sabor a Miel* de Delaney, con cinco actores. Después comencé a dirigir mucho y a seguir actuando, empecé a meterme en el mundo del doblaje, de la televisión, en Barcelona y Madrid. De ahí nos vamos a principios de los 70, en que empecé a hacer Music Hall, estuve con los Goliardos, dirigí teatro en Barcelona, me metí en la disolución del Sindicato Vertical, creamos la asamblea autogestionaria del Grec 76, monté un teatro autogestionado, el Saló Diana, en Barcelona... Y a partir de ahí, bueno, de todo.

Ahora hace de Julio César en la obra de Shakespeare y estudió Derecho en la universidad. ¿Están relacionados el arte de la retórica y el del teatro? ¿Qué tienen en común convencer y emocionar?

El arte del teatro es emoción, sensación, razonamiento, objetividad, planteamiento y dialéctica, más que retórica. Y sí, de algún modo los abogados tienen algo que ver con todo eso.

Lo que ocurre es que cuando yo era adolescente había salido mucha gente buena de los teatros universitarios y en el de la Facultad de Derecho de Barcelona había tradición de gente muy buena. Y yo empecé ahí, donde realmente estudiábamos, nos informábamos, viajábamos al extranjero, leíamos, ensayábamos, probábamos... Y ahí me di cuenta que, más allá de lo que me gustaba de Derecho, el resto realmente tenía poco que ver conmigo. Me llamó Paco Azorín para hacer *Julio César* y me pareció un proyecto muy interesante por cómo me explicó que quería desarrollar el trabajo y la compañía que iba a construir, y ahora estoy haciendo de Julio César, pero no tiene nada que ver, no hay ningún puente entre aquello y esto.

¿Y cómo lleva que le maten cada noche?

Lo llevo bien, porque el teatro tiene esa cosa en que te matan y puedes insultarles. (risas) Es divertido, la verdad es que es un papel estupendo en una obra estupenda con una compañía muy buena y con un concepto de dirección que me gusta, y esto me ha llevado a estar integrado en una compañía durante un año.

Ha trabajado mucho la tragedia griega en sus originales y versiones posteriores. Además su hijo se llama Orestes. ¿De qué manera le ha marcado la tragedia griega?

Yo me acerco a la tragedia griega en un periodo de madurez, tardío. Creo que todo está en los orígenes de la tragedia griega, fundamentalmente en Esquilo, que es el

que más me gusta, pero también en Sófocles y Eurípides, y en Séneca, que es de algún modo el que transmite el concepto de tragedia griega a siglos posteriores. Creo que son textos tremendamente actuales, impresionantes y complejos en su dureza, su poética y en su profundización en el alma humana y en los conflictos colectivos. Claro, las *Troyanas* por ejemplo parece una obra escrita ayer, y la *Orestíada* también. En el fondo de todo está el teatro griego en nuestra cultura, como función trágica, dramática como hacía Eurípides, en el que los dioses ya no están casi presentes y en la sátira o en la comedia que inaugura Aristófanes. Son puntos de referencia importantes, son puentes con el periodo isabelino y el Siglo de Oro y la revolución teatral de finales del s. XIX y principios del XX. Son hitos muy importantes que, se quiera o no, junto a las artes plásticas y el cine nos marcan a todos los que nos dedicamos al teatro en estos momentos.

A parte de actor es usted director de teatro. ¿Qué tipo de director es? ¿Es necesario ser actor para dirigir bien?

Qué tipo de director soy lo dirán los demás, los que han trabajado, los que trabajan y los que espero que sigan trabajando conmigo; y los que ven mis espectáculos. Como director me definiría como alguien que está muy atento a qué quiere explicar y cómo quiere explicarlo, con un profundo convencimiento de que el texto es el vehículo de todo pero sin menospreciar el entorno interior, ni formal ni de len-

guaje, que existe en el teatro: lo visual es muy importante y qué quieres contar también. También hay que ser muy minucioso con los actores y el equipo técnico pero sabiendo que el teatro es un trabajo colectivo y que lo que tienes que hacer como director es incentivar para que todos den lo mejor de sí mismos y cada uno se apeee de su parcela particular y la integre en un teatro colectivo y mestizo que es lo que al final ve el público.

¿Es mejor ser actor o no para haber dirigido? Creo que ayuda. Porque muchas veces tenemos un concepto muy intelectual de lo que puede ser un director. Un director tiene que encontrar un mecanismo, el que sea, para entenderse con el actor y si has sido actor entiendes mejor los mecanismos por los que entienden de verdad lo que dices y puedes modificar cosas para conseguir algo más. Pero tampoco es imprescindible. Lo que sí hay que entender es que esto es un oficio antes que un trabajo mental. Lo digo con todas las virtudes que ello tiene. El arte viene después de la artesanía; o la artesanía es arte también.

Es usted parte de la saga Gas-Cabré, padre de Miranda y Orestes Gas, actriz y músico; ha sido pareja de la actriz Vicky Peña, y por ello yerno de Felip Peña y Montserrat Carulla. ¿Esto de estar sobre los escenarios es como el destino trágico para su familia, que por mucho que uno luche contra ello, sucumbirá?

Llámalo como quieras. Si miramos a todos los árboles genealógicos de todo tipo de actividad humana los componen dos tipos de gente: los lutieres, esas gentes que se dedican a lo mismo du-

rante mucho tiempo y los que acceden de nuevas a un oficio, que a lo mejor luego crean una saga de lutieres. Pero no tiene porqué. Hay gente que nos desarrollamos en el teatro, buscamos otras cosas, acabamos haciéndolo... ¿Predeterminación? ¿Decisión a partir de cierto caldo de cultivo? Que venga alguien y lo diga, yo no entro en eso. ¿Me influyó esto? Supongo que sí. Aunque durante un tiempo pensé que iría por otros lados y luego volví a entrar y descubrí que todo lo que había visto me servía mucho y quería mejorarlo. Pero yo no soy determinista tampoco. En todo caso, me parece una gran responsabilidad pertenecer a toda esa gente, los de antes y los de después.

Hay una persona muy importante en su vida, Gonzalo de Salvador. Hábleme de él.

(*Sonríe*) Gonzalo de Salvador es un hombre cercano, querido, que de vez en cuando aparece y luego desaparece durante largo tiempo. Escribió algunas cosas en revistas especializadas, dirigió Zarzuela a muy temprana edad en el Teatro Español de Barcelona, desapareció, luego escribió algunos artículos y reapareció en el año 2012 como actor en un espectáculo que dirigió en el Teatro Español llamado *Follies*. Es alguien muy cercano. Es alguien que puede confundirse conmigo y es alguien a quien tengo gran aprecio por lo estimulante y rancio de su nombre compuesto, eso de "Gonzalo de Salvador". Nos vemos muy a menudo y dialogamos mucho. Gonzalo es un ser muy querido, formado a partir de mi segundo nombre y de mi tercer apellido.

Dirigió la película *El Pianista*, basada en la novela homónima de Vázquez Montalbán. ¿Cómo era Manolo en las distancias cortas?

Manolo era una de esas personas que uno está muy contento de haber conocido.

Primero era un monstruo del periodismo. Era un hombre muy inteligente, tímido, con ideas muy claras y era una máquina de crear. Y creo que era uno de los periodistas más rutilantes, brillantes, ácidos, exactos, agudos y prolíficos que han existido en este país. Era novelista, poeta durísimo y espectacular, periodista y un hombre que puso en marcha muchísimas cosas editoriales. Era un personaje por un lado muy entrañable y por otro un hombre muy lúcido con una categoría moral impresionante; y al mismo tiempo un hombre hedonista por su dedicación a la gastronomía y a los buenos vinos. Y luego era un amigo estupendo al que siempre me gustaba leer y recurrir y aunque la vida a veces te lleva por caminos distintos, es parte de esa nómina de nombres importantes en la vida de uno. Desgraciadamente desapareció muy joven, en plena actividad intelectual y artística, y se podría haber esperado mucho más de él. Era un gran novelista y su serie negra era fantástica, con su detective gastrónomo. Fue un hombre del renacimiento, aunque sea un tópico decirlo a veces. A veces podía ser escueto, hermético y cerrado, sardónico o irónico y con un punzón exacto y agudo y demoledor contra todo aquello que tenía que ver con la derecha y la aniquilación de las grandes capas sociales por parte de elites reaccionarias. Es una persona que realmente me puedo congratular mucho de haber encontrado en el camino y haber sido amigo suyo. Era un gran tipo.

Es usted uno de los directores de teatro musical más consagrados de este país. ¿Qué respondería a aquellos que dicen que si el musical es teatro, es teatro con minúsculas?

Que se lo hagan mirar. Mira, el ser humano canta desde que es ser humano. Los gritos tienen duración, altura musical, color y timbre. Luego se articula esto y el hombre canta. Canta y se planta un espejo para explicarse a sí mismo y se inventa historias, con el lenguaje de la música. Por lo tanto cantan y se explican los unos a los otros las historias. Y a partir de aquí se diversifica. No hay que olvidar que el teatro musical, como la Zarzuela, la Ópera o el ballet-opera, es teatro musical cantado. Entonces todo depende de la pervisión comercial con la que se han hecho ciertas cosas, y lo digo con el mayor de los respetos. Pero es teatro con mayúsculas y hay grandes obras. Como director me interesan musicales en los que la música sea muy buena pero que esté también al servicio de explicar historias que puedan conmover o criticar o puedan ser teatro en estado puro, ya sean dramas, tragedias o comedias. Creo que los musicales que monto van por este camino. Otra cosa que me diferencia es que no me gusta montar franquicias, sino las obras que pueda montar tal cual yo lo veo. Pero yo les digo, para acabar: Que se lo hagan mirar. Están en un error total. **Ha trabajado en cuatro musicales de Stephen Sondheim. ¿Qué tiene él que no tengan los demás?**

Cada autor tiene cosas que no tienen los demás. Diría que Sondheim es un maestro, un genio. Es un hombre que recoge, reestructura y reflexiona sobre todo un género y lo devuelve transformado en una inspiración triple en partituras asombrosas, *lyrics* espectaculares y siempre historias potentes que hablan del ser humano

en sus aspectos íntimos o colectivos. Creo que es un gran autor y que está con todos los grandes de la historia del teatro musical. Sondheim para mí tiene el atractivo de que siempre pone el dedo en la llaga, siempre trata temas, ya sean esperpénticos, trágicos, líricos o amorosos, desde el lado, no oscuro, sino crítico de las cosas y penetra muy bien dentro del descabro del alma humana. Aparte de que es un músico como la copa de un pino.

¿Y cómo fue aquella visita que les hizo a *Sweeney Todd* en Barcelona?

Teníamos muchas ganas de que él viniera, pero viaja poco, va solamente a Londres si eso. Finalmente conseguimos que viniera. Era un tipo muy encantador. Estuvimos hablando antes de la función, fue correcto y simpático. Pensé: "Bueno, ya veremos cómo va después". En la media parte salió del patio de butacas entusiasmado preguntando sobre quién había hecho los arreglos musicales, que era el director musical, mi hermano Manuel Gas. Cuando acabó la función estábamos saludando y salí yo también, porque soy un director que sólo sale en los estrenos y las últimas funciones, porque queríamos saludarle todos para ofrecérselo. Se puso de pie en su butaca, empezó a aplaudir como loco, se acercó al proscenio, comenzó a golpear el escenario, se subió, nos abrazó a todos; estaba emocionado. Él mismo dice en entrevistas que es una de las dos o tres noches más extraordinarias de toda su carrera artística; yo le creo. Dijo: "he visto un *Sweeney Todd* como el que había soñado". Yo estoy muy contento de haber podido dar una visión personal de ese espectáculo y que al autor, al que tanto admiro, le hubiese gustado tanto. Esa noche fue mágica, porque ahí estaba el gran Sondheim entusiasmado, y qué mejor, ¿no?



Hace un año y medio que dejó el Teatro Español tras estar ocho años como su director. Con la perspectiva que ahora tenemos, ¿cómo valora su trabajo en la institución? ¿Cómo la encontró y cómo la cambió?

Creo también que esto lo deben opinar la gente que ha asistido a mi gestión. He de decir que una de las cosas que más satisfacción me da es que cuando voy al teatro o por la calle hay gente que me para y me agradece esos ocho años de vitalidad teatral que hubo en el Español. Eso para mí, que me gusta el teatro como comunicación real entre seres humanos, realmente me parece estupendo.

¿Cómo lo encontré? Con un concepto muy determinado que modifiqué porque supuse que me llamaban, conociendo mi trayectoria, para eso; y lo intenté convertir en un lugar muy activo y muy abierto a la ciudad para que entrasen cosas que no habían entrado nunca, para abrirlo a la música, al Music Hall, al teatro dramático musical, a la Ópera de cámara. Lo volví a convertir en un teatro que era productor, exhibidor y coproductor, intenté poner cada año espectáculos de confrontación con maneras de entender el teatro desde otros lugares próximos o lejanos a nuestro país, abrí la sala pequeña, nos embarcamos en el Matadero con sus dos salas...; hice una inmersión total pensando

en esta ciudad cosmopolita y en darle el máximo pulso vital a la institución. Creo que conseguimos un incremento de asistencia, en unas cosas más, otras menos, claro. Unimos la capacidad de riesgo con dar cosas más asequibles. Siempre intentando poner por encima la calidad y buscar a gente nueva pero que también se respetara a la gente consolidada. Pero sobre todo intentamos crear una fiebre cultural que trascendiera el puro hecho del teatro haciendo una colección de libros, coloquios...

Obviamente se quedaron cosas en el tintero, por lo ambicioso del proyecto. Pero he salido del Español con el tiempo suficiente para que no haya ninguna nostalgia, porque si hay cosas que en ocho años no has hecho, no las has hecho. También siempre dije que no había que perpetuarse en los puestos públicos. ¿Cosas por hacer? Muchas. ¿Ganas de continuar? A lo mejor. No llevo todavía ni dos años fuera del Español y me impuse dos años para no hablar en absoluto del desarrollo posterior para dar tiempo a la gente que lo lleva para mostrar su trabajo. Después de dos años estaré en situación de poder analizar y calibrar y decir qué me parece cómo está la situación. Lo que sí tengo que decir es que lo que está ocurriendo con los teatros públicos y los teatros municipales me desagrada profundamente, con las externalizaciones, los ERE, el confundir que haya un personal determinados con que son demasiados y que la privada tiene uno o dos; hay por ahí algo que la gente que lo lleva no defiende. Creo que dirigir un teatro público no es sólo dirigir una programación sino crear una fábrica humana potente y cohesionada, defender el trabajo de la gente, defender a los que aman este oficio y echar a los que no lo aman. Pero esto entra en mi

criterio general en el que me gusta muy poco cómo está recortando este gobierno la sanidad, la educación, el mercado laboral y todas las opciones de la clase media, a la que están dinamitando para poder favorecer los ganancias de las élites economicistas y reaccionarias, como con la ley del aborto y muchas cosas más. Pero del Español no voy a hablar hasta que se cumplan dos años porque me parece que no tengo nada que decir. Allá cada uno con su gestión. Yo tenía un contrato que estaba claro que no iba a continuar y ahora estoy en otra cosa.

El musical *Follies* es el último montaje que hizo en el Español. En *Follies* hay un productor, al que usted interpretó, a punto de cerrar su teatro, quien se rodea de amigos para hacer una fiesta de despedida. ¿Era este su canto de cisne? ¿Mejor irse por la puerta grande que ser echado?

Hay cosas que se especulan mucho. *Follies* estaba previsto hacía tiempo, cuando aún no sabíamos que el nuevo equipo municipal iba a prescindir de nosotros. Más que el personaje diese una fiesta para sí, daba una fiesta para los otros. Me pareció que podía tener cierta gracia que yo estuviese con ellos y estuviésemos juntos, sin que esto tuviese ni un ápice de nostalgia ni de: "Mirad, me voy a ir". Algunos políticos lo quisieron ver como un mensaje hacia ellos; yo aún me estoy desternillando de risa. Incluso algunos pensaron que había cambiado el texto. (*risas*) Y no decía ni una palabra más de la que ponía el texto. Me pareció una experiencia entrañable y bonita. Y ya que había desdeñado, por propia voluntad, dirigir más veces en el teatro porque pensé que era más importante abrir el juego y desdeñé muchas veces ser actor en los montajes que me proponían, me pareció que, puesto que soy actor, era importante, aunque fuese un personaje pequeñito, estar con

todos, con los técnicos, con los actores, con los acomodadores y con todo el equipo de oficinas día a día batiendo el cobre con ese personaje. Pero no había ninguna nostalgia ni ningún aviso a navegantes, sino el placer de estar con todos cada día.

¿Qué pasó exactamente con el escándalo de Lorca eran todos de Pepe Rubianes que casi le cuesta el puesto?

Bueno, estuve a punto de dimitir. Pero está muy claro. Yo programé eso, que nadie programaba. La presión brutal que hubo por los métodos cavernarios de la ultra-derecha en Madrid aconsejó que nos lo pensáramos, porque las amenazas eran terroríficas. Es verdad que el Ayuntamiento no estaba muy tranquilo, pero la decisión, aunque el alcalde se puso un poco nervioso y salió antes de la cuenta, la tomamos con Rubianes, que dijo que prefería que no lo hiciésemos. La verdad es que la derecha tenía muchas ganas de que dimitiésemos; les habría venido estupendo. Llegamos a esa conclusión y ellos hicieron la obra tres días en el salón de actos de CCOO. Fue una demostración más de incivildad de cierta parte de ese sector cavernario de esta ciudad. Además, lo que había dicho Rubianes un año antes se manipuló de la manera más burda; él no había hablado de que todo el mundo se metiera a España en el culo sino de que cierto sector reaccionario se metiera *su* España en el culo. Pero ya sabemos que las derechas, y todos los extremismos, siempre mienten y atacan a las personas. Creo que fue un ejercicio de responsabilidad por su parte, y por la nuestra. Pero tampoco hubo una prohibición expresa del Ayuntamiento para que lo quitáramos. Pero sí, en esos días estuve a punto de dimitir. Y

creo que continué un poco por un ejercicio de responsabilidad. Y tengo que decir que mucha gente me animó a ello y me dijo: “No dejéis que la derecha aproveche esta ocasión para que dejéis de hacer lo que estáis haciendo”. Fue el momento más problemático. Pero se produjo precisamente por la libertad que he tenido en ese teatro durante ocho años, en que nunca he comunicado las cosas con anterioridad y cuando surgía un problema siempre lo hacía *a posteriori*, pero nunca recibí *a priori* ninguna indicación o sugerencia en ningún sentido.

Pero si estas cosas hubiesen sido algo serio o prolongado yo hubiera dimitido. Pero nadie dijo que la vida es fácil o que las relaciones son fáciles. Todos éramos muy conscientes. El alcalde, antes de la deriva que ha tenido como Ministro de Justicia, creo que era muy consciente de a quién le había dado las riendas del teatro. Y a este respecto sólo hay que revisar su pequeño discurso de bienvenida cuando me contrataron. Es el discurso de alguien que pertenece a la derecha civilizada que contrata a alguien de otra ideología donde se cimenta el dialogo y el rigor artístico y así nos fuimos manejando hasta que llegó la barbarie.

¿No es muy incómodo para los cargos técnicos o administrativos de la cultura pública estar a merced de intereses políticos?

Con todos mis respetos, ni me considero un cargo técnico ni he estado nunca a merced de los intereses políticos. Me he tomado mis años en el Español como una legítima, entrañable, cariñosa y leal actitud de confrontación con la administración, y si hubiese sido de otro signo político también

la hubiese tenido. No creo que haya transigido técnicamente a favor de la administración. Pero en general el poder siempre cree que porque tiene, en este caso, teatros públicos tiene que mandar en la programación. El poder tiene el derecho y la obligación de tener cultura pública pero sin incidir en los mensajes artísticos de la gente que lleva esos teatros; pero el poder eso lo confunde mucho y siempre quiere mandar. En el fondo ese “yo soy el que manda porque yo soy el que pago” se extiende a todos los partidos políticos. Por eso hay que depurar la democracia. Por eso hay que ser adultos.

Fue usted parte del Festival Grec 76: “Al servicio del pueblo” y de esa última reunión anarquista: Las Jornadas Libertarias de Barcelona del 77. ¿Cuáles son sus recuerdos? ¿Era mucha ingenuidad que ahora queda en papel mojado?

No, no. Era una época de transición en la que había varios caminos y se ganó la progresiva institucionalización para que todo cambiara sin cambiar demasiado, aunque cambió mucho, por supuesto, aunque eso al capital moderno también le interesaba. Pero creo que fueron dos experiencias hermosas. Coger toda una profesión de actores, directores, escenógrafos, plásticos, poetas o cantantes que conjuntamente iban a un festival autogestionario, el Grec 76, al servicio del pueblo y de una democracia y una profesión que quería instalarse con conceptos nuevos, fue estupendo. Y de ahí surgió una escisión entre una gente más institucionalista y otros que querían ir más allá. Y de ahí con cierta inspiración ácrata salió el Tenorio del Borne, *El Fin de Año del Pueblo Español* y el año y

medio estupendo y fantástico del Saló Diana, que acabó un poco por las discusiones propias y por el estrangulamiento exterior. Pero creo que hay, de algún modo, mucha gente que sigue acordándose de aquello y sigue impregnada de aquella manera de entender el mundo y hay muchos profesionales que han seguido por ese camino durante mucho tiempo. Yo no tengo ni nostalgia ni sensación de pérdida. Era un camino por el que se podría haber continuado y por supuesto la democracia burguesa va por otro lado. Era un muestreo de que las cosas eran posibles, aunque después se vayan un poco a pique. Mi actitud creo que de algún modo ha caminado por lugares parecidos. Aunque no, desde luego, enclaustrado en posiciones inamovibles porque creo que todo es maleable y creo que a veces hay que jugársela hasta con el diablo. Pero sí creo que íntimamente esa época está ahí, como algo que continua e impregna mi actitud frente a la vida y frente al teatro y las relaciones artísticas.

¿Por qué deben existir teatros públicos? ¿No deben estar a merced de las leyes de mercado como todo lo demás?

Usted quiere que nos hundamos. (*risas*) No hay que confundir teatro público con teatro funcional, no hay que confundir teatro público con una correa de transmisión del partido en el poder; eso es tremendo y es lo que muchas veces es. Pero el acceso a la cultura pública, a la cultura que duele o a la cultura que puede criticar, aunque los partidos no lo quieran, es una obligación de los gobiernos y un derecho de los ciudadanos. El mercado es siempre el mercado: perverso, fagocitador, eliminador, la menor inversión para la máxima ganancia; el mercado por sí sólo explota y lleva a un capitalismo feroz

y aniquilador. Yo creo que la cultura de lo público es muy buena. Otra cosa es que no se haga bien. Pero el mercado ya se ha demostrado que es voraz, que no se corrige a sí mismo y acaba por hundir lo que sea con tal de tener muchas ganancias. Luego la cultura pública y el concepto de lo público como bien común es fundamental. Que esté pervertido, que se tergiverse o esté al servicio de la ideología dominante de un partido es harina de otro costal y nos encontramos mucho con ello; pero en principio y en esencia es necesario. Pero en fin: ¿Cuál es la necesidad de la cultura? ¿Cuál es la necesidad de extasiarse ante algo que te produce placer, ante la belleza, una pintura o una escultura? ¿Cuál es? El placer interno de ser mejores y conocernos un poco más y disfrutar con ello. El acceso a la cultura es fundamental porque cada vez somos más civilizados. Ahora que si lo encaminamos todo hacia el mercantilismo ocurre lo de ahora, se acaba con los estudios de filosofía, de latín, de griego. No todo es útil; hay cosas más útiles que lo útil porque engrandecen, enriquecen y ayudan a conocerte mejor. El teatro público permite abordar el teatro desde una perspectiva no mercantilista. Un teatro público debe ir a la búsqueda del sector que consume el teatro, pero sin descender los planteamientos éticos, estéticos e ideológicos. Por eso el teatro público es muy importante, porque ofrece las mejores oportunidades artísticas a mucha gente y eso hay que preservarlo. Y eso el privado no lo hace, diga lo que diga, no lo hace.

Ha dirigido usted varias óperas. Quisiera saber en qué se diferencia dirigir a cantantes y a actores.

Los cantantes han mejorado muchísimo. Pero siempre ha habido dos escuelas: una escuela más italiana donde el cantante prima la voz y hace lo justo y otra centro-europea donde se trabaja mucho la interpretación desde siempre y que en los setenta se incorporó a los Estados Unidos. Creo que desde los ochenta hasta ahora casi todo el mundo quiere interpretar, sabiendo que lo que se hace es teatro. Y por supuesto hay que adaptar los estilos y lenguajes para que sean más reconocibles y atractivos para el público de ahora; pero a veces en virtud de esto se hacen cosas con las que prefieres escuchar la música. Pero yo diría que el nivel actoral de los cantantes ha mejorado muchísimo. Pero mira, esto se hace en una estructura frontal, con una métrica musical, con un director de orquesta y para un auditorio pensado para que la voz se canalice y si esto lo rompes no estás haciendo Ópera.

Trabajó con Ute Lemper con Bukowski por medio.

Sí, la experiencia fue magnífica. Conocí a Ute Lemper en el año 92 cuando dentro del Festival Olímpico de las Artes me inventé una cosa llamada “Una Noche Con” al que la trajimos para cantar Kurt Weill. Me pareció una mujer extraordinaria con una fuerza brutal. Y de repente un día llegó una oferta porque ella iba a hacer el show de Bukowski y buscaba un actor que lo hiciera en castellano. Nos conocimos y nos gustamos mucho y todas las veces que lo hicimos fue una experiencia fantástica. Y bueno, hay colgada por ahí una cosa de Neruda que a ver si sale. Es una mujer con una gran voz y una gran actriz con un empuje tremendo.

Es usted actor, director de teatro, cine, operas, musicales, festivales, teatros, actor

de doblaje, crítico...; señor Gas, con todos mis respetos, ¿qué es usted exactamente?

Ah, yo que sé. Mira, te voy a decir una cosa que me quedó cuando era adolescente de un hombre que sigo adorando, Jean Louis Barrault, que decía: “Sólo aquel que por amor al teatro es capaz de desempeñar cualquier oficio dentro de su estructura, desde clavar un clavo hasta dirigir o actuar, solamente él puede ser considerado un hombre de teatro”. Creo que la curiosidad por aprender mi oficio lo máximo, por entender el fenómeno del teatro o el cine me ha llevado a estar en muchos sitios y probar la gestión privada, la pública, la interpretación, la dirección, la escenografía, iluminación, la crítica... A ver si entiendo un poco todo. Lo considero todo como parte de una misma cosa. Ahora estoy escribiendo guiones para dirigir cine, que tengo olvidado desde *El Pianista*, que fue muy bien tratado en Francia y bastante vituperado en España. La película será una especie de *road movie*.

¿Qué consejo les daría a los jóvenes del teatro que ahora empiezan?

Primero les daría mis felicitaciones por lo valientes y arriesgados que son por meterse en una profesión tan difícil, tan en devaluación y tan en el ojo del huracán de malos políticos. Segundo que trabajen, que tengan perseverancia, que quieran más el teatro que a ellos mismos en el teatro, porque el teatro es lo importante. Que sean servidores del teatro, que aprendan, que estudien, que aprovechen cualquier cosa para mejorar y que sepan que el éxito es más interior que exterior. Que se va aprendiendo con el tiempo porque esto es una carrera de fondo y que poco a poco hay que ir mejorando y enrique-

ciéndose, con todos los errores que hay que cometer. Todo esto sin prisas y sabiendo que esto es un trabajo colectivo en el que hay que confiar en los demás y no pensar que uno es todo. Todo esto creo que puede no servirles para nada. Les digo que estudien, que se fijen, que mejoren, que siempre aprendan y que sepan que esto es un oficio en el que hay que dominar muchas cosas; y que hay que tener mucho amor por el teatro.

¿Por qué ser hombre de teatro?

Gran pregunta; si supiese la respuesta a lo mejor no lo sería. Creo que la vida y el teatro están llenos de preguntas sin respuesta. Creo que el teatro es algo consustancial al ser humano y que soy útil a mí mismo y a la sociedad haciéndolo. Pero no se me escapa que la razón última de la pregunta es bastante incontestable, porque no lo sé.