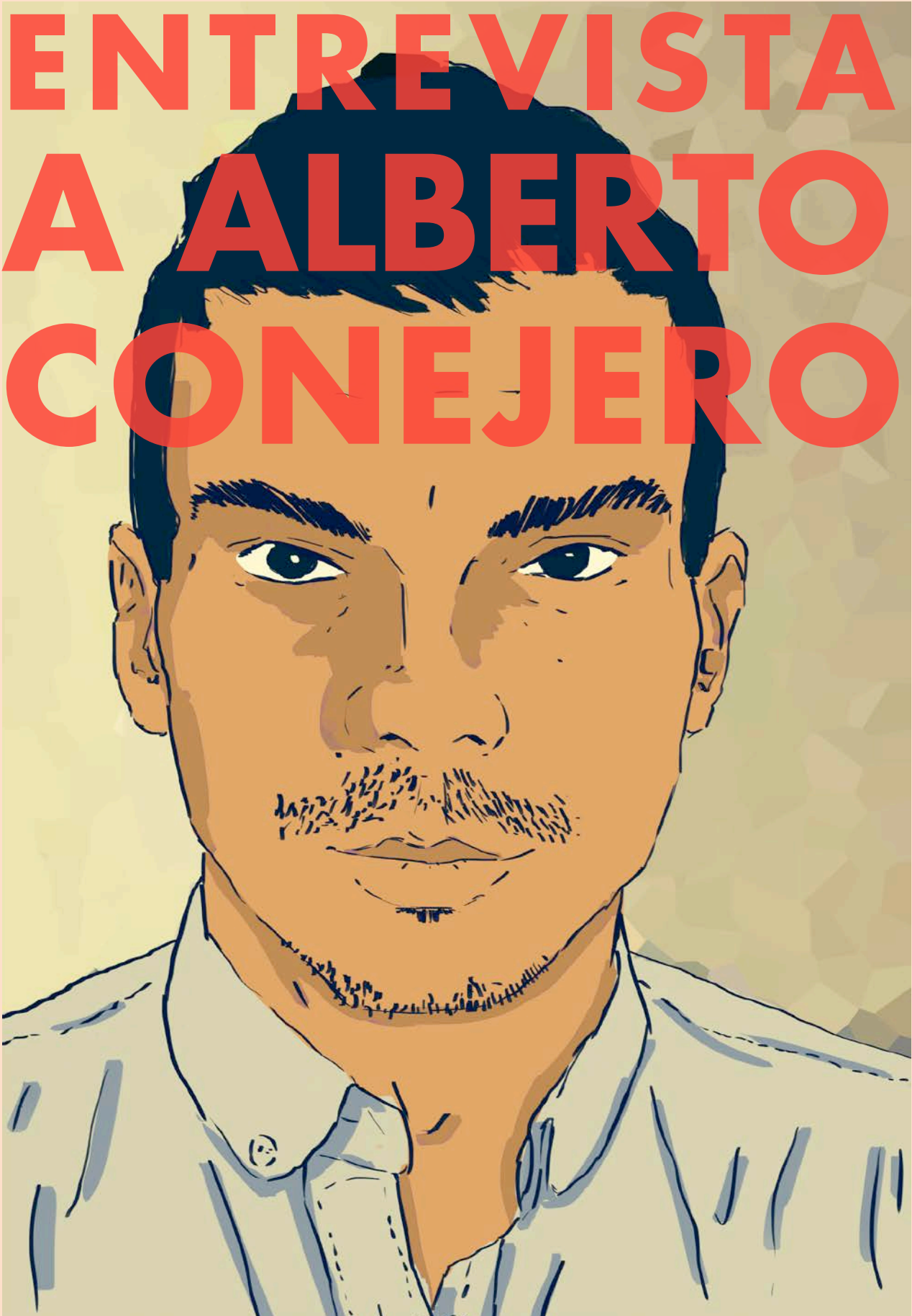


ENTREVISTA A ALBERTO CONEJERO

43



POR: OLIVER BALDWIN

Alberto Conejero me cita en el Matadero, el lugar que, afortunadamente, comienza a ser un faro de esperanzas en el crecimiento artístico y cultural de este país. No creo que pueda haber mejor lugar para hablar con una de las figuras del presente teatral que más dará que hablar en el futuro de la escena. Alberto me recibe sonriente, amable, pero con esa niebla de timidez que tienen las personas que exhalan sensibilidad. En nuestra conversación nos rodean y sobrevuelan gorriones. Las casualidades dudo que existan, y los augures siempre han sido necesarios.

Acabas de estrenar, como autor y co-director, *Cliff* en la Pensión de las Pulgas. ¿Cómo ha sido trasladar la obra del papel, de la idea, a la acción?

Este *Cliff* es la tercera puesta en escena que veo, tras su estreno en España y la de Alejandro Tantanian en Buenos Aires. Es prácticamente mi primera dirección y ha pasado un tiempo prudencial desde que fue escrita, en el 2009, y eso me pareció muy importante, porque necesitaba tener distancia con un texto mío para atreverme a dirigirlo. Y luego, no hubiera ocurrido sin Alberto Velasco, que es el co-director y el verdadero corazón de esta propuesta, un creador joven pero lleno de talento que decidió lanzarse con un texto que en España no había recibido casi atención. Y si Alberto está interesado, salto con red; además de la suerte de trabajar con Carlos, el actor para el que fue escrito, quien conocía bien el texto. Por lo cual el punto de inicio de este trabajo ha sido muy benefactor.

Para mí sobre todo ha sido un trabajo de dramaturgo: ser capaz de disociar el lenguaje y sentidos de la escenificación con el del texto, haciendo cortes e intervenciones. Los autores cuando escribimos lo hacemos para otros, hay una especie de presencia fantasmagórica, con actores y un director en potencia, donde siempre está presente la potencialidad del escenario. En este sentido ha sido una dialéctica entre cuál era mi puesta en escena ideal de *Cliff* y cuál era la que estaba surgiendo. Y compartir el imaginario es lo hermoso, porque esta puesta en escena es un encuentro de *Cliff* con el imaginario de Alberto Velasco, de Carlos, mío, porque no soy el mismo que lo escribió hace cinco años, y el de todo el equipo. Esta obra pasa a ser también de otros; mi trabajo ha sido asumir gozosamente que se comparten imaginarios. Ha sido muy fácil la traslación del texto al escenario; porque lo que en el texto son cuatro párrafos desarrollando y dando vueltas a una misma idea, posiblemente en escena con contarlos una vez es suficiente.

Lo importante era encontrar un lenguaje escénico que pudiera soportar la apuesta textual. Soy un autor que viene de la literatura, que llega al teatro desde lo literario y estoy en esa dialéctica, entre lo que lo literario y lo escénico pueden soportar. *Cliff* es posible que sea el texto donde he explorado la forma de lo neodramático, que aunque tenga una aristotélica por debajo, por fuera es más rizomática. Es un texto que fácilmente asume el teatro muy físico y audiovisual de Velasco. Esta puesta en escena se acerca mucho a la que soñé para *Cliff*. Ha sido duro, un combate entre lo literario y lo dramático, pero quizá yo escribiría ahora un texto con un poco más de luz. Quizá lo que más me ha sorprendido ha sido darme cuenta de mi cambio como dramaturgo en este tiempo, de mi Yo de hace cinco años. Posiblemente lo más fuerte ha sido encontrarme con ese Yo.

Algunas obras tuyas se han estrenado antes en Latinoamérica que aquí. ¿Se aprecia poco a los dramaturgos patrios o es que nadie es profeta en su tierra?

Realmente esto fue en el caso de *Cliff* y de *La Piedra Oscura*, que ahora se están estrenando aquí. Quizá es llamativo que se hiciese antes allí que aquí. Pero yo me siento un privilegiado dentro de que la situación de las artes escénicas, y para todos los espacios de pensamiento, es muy oscura. Sería ingrato decir que no soy profeta en mi tierra, porque estreno *La Piedra Oscura* en el Centro Dramático Nacional y *Cliff* en la Pensión de las Pulgas. Pero creo que en general hay un desprecio de ciertas instituciones y sectores políticos hacia la cultura. Y los dramaturgos somos una parte muy débil de esto, porque todo el mecanismo necesario para que un autor estrene es muy complejo, lleno de eslabones. Es muy difícil llegar a eso. Pero sería ingrato decir que no soy un autor afortunado; primero porque he encontrado gente como Pablo Messiez o Alberto Velasco, creadores que respeto; y además el CDN programa uno de mis textos en el María Guerrero, un sueño que tenía desde los dieciséis años. Ernesto Caballero y Pérez de la Fuente llegan en un momento muy complicado, pero los dos han insistido en su apoyo a la dramaturgia española contemporánea.

Pero hay muchos compañeros que se pelean por estrenar, y yo también. No tengo ninguna confianza de que mi teatro pueda seguir haciéndose. No sé si no he sido profeta en mi tierra, a lo mejor es que no era el momento, a lo mejor no habían concurrido las personas necesarias para que *La Piedra Oscura* o *Cliff* fueran una realidad. Pero ese momento llega. Creo que no hay que desesperar, hay que seguir teniendo confianza y escribiendo. Mouawad dice que cuando escribes nadie te proscribire; esto los dramaturgos tenemos que tenerlo muy claro, porque uno puede desesperar porque no pisamos los teatros, pero mientras esto no ocurra, en lo literario nadie te puede proscribir, puedes escribir lo que te dé la gana. La gran catástrofe es que los dramaturgos aprendemos en los escenarios y tenemos derecho a fracasar, a equivocarnos; me parece terrible que no guste una obra o dos y sea la ruina para un dramaturgo. El dramaturgo, como el resto, están en un proceso de aprendizaje y crecimiento. Lo público y el público debe saber que la única manera que se aprende es sobre un escenario, con un equipo y la respiración del público. Es terrible que no existan espacios de exploración y esto lo hace todo muy difícil. No tenemos una institución que atienda a esa formación en escena. A mí no me cabe duda que después de *Cliff* o *La Piedra Oscura* seré mejor dramaturgo, porque he tenido la oportunidad de ponerlas en escena.

Me parece muy interesante en tu trabajo tu tratamiento del Otro, del enemigo aparente, tu voluntad por desvelar su verdad y la generosidad con la que lo haces. ¿Ignoramos a menudo la verdad del Otro? ¿Es el bien y la verdad una cuestión de perspectiva?

Creo que hay cuestiones y principios innegociables. Pero aquí tienen la culpa los griegos, por su visión de la otredad, y hablo de *Las Troyanas*, *Ifigenia en Táuride*, *Medea...*; e incluso de *La Tempestad* de Shakespeare. Creo que estamos en tiempos de fascismos ideológicos, y no me refiero al fascismo histórico, sino a un pensamiento cada vez más dicotomizado y polarizado y eso me inquieta mucho. Vivimos en un tiempo en que la gente se está aferrando a verdades únicas y el teatro debe presentar siempre incertidumbres. Cuando ves *La Tempestad* y ves a Prospero frente a Calibán, ¿quién es el monstruo? Los dos son monstruosos, como Adela y Bernarda, Antígona y Creonte; y digo monstruoso como aquello que nos provoca horror y temor. Todo personaje es víctima y verdugo, gana y pierde, esa es la esencia de lo teatral: el conflicto interno. Creonte es tan monstruoso como digno de piedad; los grandes personajes tienen motivos para ser odiados y amados. Además soy amante de la Historia y me inquieta mucho los discursos lineales, los discursos de buenos y malos, de héroes y víctimas. Me provoca mucha zozobra la seguridad de los discursos intelectuales y políticos en el teatro, porque si uno está muy seguro sobre su ideología, el teatro no es su lugar. El teatro es asamblea y a las asambleas se viene a discutir, a dudar, a crear dialéctica. La seguridad es para los púlpitos de iglesia, o lo que sea. Al teatro hay que venir a dudar. Medea es terrible, como lo es Jásón.

Figuras como Unamuno han sido muy importantes en mi formación e imaginario y es verdad que cada vez más en mis obras hay una mayor necesidad de redención, de perdón, de cómo en la noche más oscura uno encuentra luz. Creo que en mis obras hay cierto sentimiento de piedad, de necesidad de perdón, de encuentro con el otro. Tienen en común la capacidad redentora del amor en todas sus formas. Creo que la salvación está en los otros. ¿De dónde viene esto? No lo sé muy bien; quizá las obras hablan más de nosotros de lo que nosotros podemos hablar de nuestras obras. En *La Piedra Oscura*, que es una obra que defiende unos ideales republicanos, en cuanto a la República como sistema, falseé la muerte de Rapún, porque era muy importante no caer en un panfleto sobre las bondades de la República y las maldades de los nacionales. Me abruma la *hybris* en lo ideológico. Películas como *El Lector* o *El Hundimiento* me parecen muy necesarias, por eso me interesaba escribir *Ushuaia*. Cuando uno cree que está a salvo de convertirse en un monstruo, comienza a ser un monstruo. Me inquieta que haya gente que piense que los alemanes por alguna alteración genética permitieron el Holocausto, sin pensar que lo terrible es que en cualquier sitio podría ocurrir. Porque si ocurrió en Alemania, una sociedad que había generado alguno de los triunfos del espíritu humano y en diez años se creó ese monstruo, es que nadie está a salvo. Cuando la gente critica a los cobardes, los delatores o los supervivientes y se exige heroicidad cuando no se han visto en esa situación, me provoca inquietud. Supongo que esto responde a una necesidad de estar alerta frente a los fantasmas. Siempre me pregunto quién juzga a quién, y por qué. No digo que no se deba juzgar, pero: ¿Por qué se juzga?

En *La Piedra Oscura* nos descubres, ficcionado, a Rafael Rodríguez Rapún, compañero sentimental de García Lorca. Además en el cajón tienes una biografía de él. Háblanos de Rafael, ¿quién fue ese hombre ensombrecido por Federico?

Para mí, en la corta vida que tuvo, Rafael fue un emblema de lo que significaron los intentos de avance cultural y educativo de la Segunda República, además de mi profunda simpatía y empatía por él, por la intuición de él, y por su familia. Y también por Lorca; porque no podré olvidar nunca que estoy aquí hablando contigo por García Lorca y

porque un día un chico raro leyó uno de sus libros de poemas y dijo: “esta es mi luz”. Rafael Rodríguez Rapún, hijo de un frutero y una criada, acaba en La Barraca, asomado a ese mundo de maravilla y anhelo de crecimiento para la nación española; eso es lo que me emociona de Rapún. Y me duele su muerte profundamente, porque murió con veinticinco años, siendo estudiante de Minas y secretario de La Barraca, un ser excepcional, lleno de metralla en una trinchera del norte; eso es para mí Rodríguez Rapún, un ejemplo más de todas las vidas que la Guerra Civil nos arrebató. Creo que estamos pagando, y mucho, en estos momentos lo que ocurrió.

Por eso escribí *La Piedra Oscura*, aunque no es una obra revanchista. Ya no hay vivo ningún responsable de la Guerra Civil, han muerto todos. Pero este país no se puede permitir tener muertos en las cunetas, no podemos seguir caminando sobre esos muertos. Sería impensable que Alemania supiese dónde están las fosas comunes de los judíos y no los sacasen de allí; y digo Alemania como podría hablar de cualquier dictadura comunista. A mí me duele profundamente el sino de Rafael; como ejemplo de algo mayor, como lo es Sebastián, el joven soldado nacional. ¿Cuántos republicanos de derechas, católicos de buena fe o conservadores leales a la República se vieron en un bando cuando este país se partió? De repente el país se parte en dos y uno se encuentra en un bando u otro. Por eso me parecía muy importante que en *La Piedra Oscura* Sebastián fuese mucho más generoso y noble a veces que Rafael. Era importante no hacer un relato hagiográfico de Rafael. Él no entiende en las primeras escenas de la obra el horror y la pena de ese muchacho que acaba de perder a su madre y a quien le han dado un fusil que le tiembla en las manos y le han puesto a cuidarle. Eso es Rodríguez Rapún para mí, el ejemplo de una España cercenada. Creo que su memoria es más necesaria que nunca. Me estoy peleando mucho para publicar la biografía, pero lo haré.

Debe ser un orgullo estrenar *La Piedra Oscura* en el CDN y bajo la dirección del extraordinario Pablo Messiez. Además ha gozado de una muy buena recepción de crítica y público. ¿Preveías tal fascinación al escribirla?

Es una sorpresa absoluta, nunca he escrito pensando en qué iba a ocurrir. Fue un acto muy íntimo, además es la única obra que he llorado escribiendo. Me di cuenta de que algo había ocurrido cuando escribí la frase del final, y lloré. Y no quiero que parezca un acto de *hybris* decirlo, no lloré porque me gustase la obra, algo había ocurrido con esa línea de “*Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?*”, y todo se cerró. Pero no esperaba esto; que sea querido y que me mire con afecto la editorial, o Ansón, o la gente que habla de teatro, como Miguel Pérez Valiente, o tú, los medios y tanta gente, eso no lo preveía. Creo que algo ocurrió en la escritura de lo que no soy del todo responsable, y creo que la gente nota eso.

Aun así no siento vértigo. Escribiré textos que gustarán menos. Escribí *Hungaros*, y esa sigue siendo la favorita de mi madre (*risas*); cuando escribí *Cliff* pensaba que no iba a escribir nada mejor; con *La Piedra Oscura* pasa igual. Pero estoy preparado para que lo siguiente no guste tanto o pase desapercibido o sea malo. No creo que esto sea una competición, una subida a un monte; además no creo que las carreras sean verticales. Sigo escribiendo, feliz por estar en el CDN pero como si el CDN no estuviera. En lo que estoy trabajando ahora no tiene nada que ver, es otra cosa. Si algún día me recuerdan como “el autor de *La Piedra Oscura*”, genial; pero espero volver a escribir algo que conecte con la gente, aunque sea de otra manera.

¿Fueron los Atridas, sobre los que trata tu *Sweet Home Agamenón*, simplemente una familia desestructurada? ¿Hemos sido demasiado puritanos en nuestro tratamiento de su historia?

(*Sonríe*) Hay algo que cada vez me atrae más: el humor. Puede que no se vea en *Ushuaia* o *La Piedra Oscura*, pero ya está en mi *Agamenón*. Y en *Cliff* está, porque tiene mucha ironía, mu-

cha mala baba. Y cuando empecé a hacer este texto, después de adaptar *Las Troyanas*, había algo en la *Oriestada*, en el *Agamenón* y en *Ifigenia en Aulide*, tan ridículo, tan excesivo, tan de Tennessee Williams, tan absurdo tan de echarnos en cara los amantes, tan de entraña, que pensé que se podía encarar esta historia como una gran familia desestructurada, como por ejemplo Martha y George en *¿Quién teme a Virginia Wolf?* Desde ahí lo quise encarar, y hay mucho humor negro. Quería que tuviese algo de esa mala leche a lo *bitch*, con esa maldad destilada. Obviamente hay un vuelo trágico, pero mi versión incide en el aspecto inmensamente ridículo de nuestras pasiones más altas, porque ocurre que la persona por la que sentías el amor o la pasión más alta, un tiempo después se te hace grotesca: “¿cómo diantres me iba a matar por ese o esa?”. Hay algo de lo ridículo de las altas pasiones que cada vez me atrae más; es que somos muy peleles.

Bueno, sí, es verdad, *Agamenón* ha matado a la hija (*risas*). Yo también quería hacer una obra sobre los recortes y el sacrificio que nos está pidiendo la troika (*risas*). Y pensé que los dioses griegos eran nuestra troika, como cuando le dijo Calcante a *Agamenón*: “Tienes que soltar lastre para poder seguir”. Me parecía esta una imagen tan poderosa para hablar de nuestra crisis económica...; es que Merkel es nuestra Calcante (*risas*).

¿Y qué tiene Montgomery Clift para hacerle una obra, para escribirle *Cliff*?

Cliff es quizá mi obra más personal. Me encontraba en Londres, con una beca postdoctoral para estudiar en Oxford, sentado en un parque, mientras llovía el día de mi cumpleaños, y me planteaba, perdido, quién era yo, quién era físicamente, cómo me veía la gente, cuál era mi vocación, qué era el teatro...; y recordé a Montgomery Clift, porque había visto un ciclo de cine en torno a él en la televisión pública, cuando ejercía de tal, y dije: “te necesito Monty, necesito que me ayudes con lo que me está ocurriendo”. Y así fue. Y ahora que me he reencontrado con él, y con el texto que escribí con él, por él o a través de él, me he reencontrado conmigo mismo. Con ternura, la verdad. Y con mala leche, no porque esté ahora en un momento más optimista, pero en mis obras creo que ahora hay mayor piedad y alegría. Ahora en mis obras, como *La Piedra Oscura* o *Ushuaia*, los protagonistas se liberan de sus fantasmas y encuentran a alguien a quien contarle sus historias. Hay algo en el contar, en el no desaparecer del todo, que es lo que hacemos los autores al final, en cierto modo; si no, no cometeríamos la gran osadía de pedir que nos lean. Al final uno quiere no estar sólo.

Una gran parte de tu trabajo como investigador gira en torno al cancionero turco-helénico y además en tus obras aparecen sendos ejemplos de canciones o grabaciones sonoras preciadas que hay que proteger, como también en parte lo es la voz de Ifigenia en *Sweet Home Agamenón*. ¿Es esto la manifestación de un miedo a desaparecer, es necesario preservar las voces para preservar las ánimas de los que ya se han ido?

Pues nunca lo había visto así. Pero es verdad que en todas mis obras hay grabaciones. Seguro que por ahí está el miedo a desaparecer. Está en *La Piedra Oscura*, que se juega precisamente con restituir la voz de Federico García Lorca, y nunca sabremos cómo fue esa voz sobre la que tanto se ha escrito, señalando esa ausencia haciéndola presencia; y luego también está en *Ushuaia*, con esos discos con la canción de la cabaretera, o Ifigenia que no quiere abandonar el mundo... Pero me pides que sea un espeleólogo, me haces preguntas que no sé del todo responder. Imagino que está el miedo a la muerte, a desaparecer, a un olvido, no el que tiene que ver con la fama, sino un olvido más terrible e íntimo. Y luego está que soy un melómano (*risas*). Para mí la música es muy importante en mi experiencia como autor; en mi caso más que el cine, porque mi cultura es más musical que audiovisual, que cinematográfico. Muchas de mis obras están organizadas como *tracklists*, y hay un peso grande de la música en mis obras.

A mí hay algo que me gusta mucho en el teatro, y es dar voz a los que ya no están. Me fascina esto, me fascina el padre de Hamlet. Me parece un efecto del teatro inmenso, ya desde la tragedia griega. Los espíritus me interesan mucho; dar voz a los que ya no están. En esto soy hijo de Mayorga, creo que en el teatro hay que volver al pasado para cuestionar el presente. Pero no soy un dramaturgo historicista, no hago bio-dramas. Pero sí creo que siento que hay algo en dar voz a los que ya no están que me gusta mucho. Sólo el teatro tiene la capacidad de hacer visible lo invisible; puede hacer presente algo que ya no está, o incluso no ha existido. Es tan maravilloso el juguete que nos dieron los griegos, que cómo se puede no hacer eso. Y por otro lado creo que todos tenemos una colección de ausencias, y mi teatro habla de mi colección de ausencias personales.



¿Cómo fue la génesis del dramaturgo? ¿Cuál fue el primer texto dramático?

Pues llevo escribiendo teatro desde los quince años, como buen tarado, porque los chavales de quince años tienen que hacer otras cosas. Yo llegué al teatro por Federico García Lorca. Estaba leyendo su poesía y veía en las ediciones críticas “compárese con...”, ese *cf.* que yo no entendía (*risas*). Fue *Bodas de Sangre* la primera obra que recuerdo buscar, ir a encontrarla. Y tras leerla no pude dormir esa noche. Encontré ahí mi lenguaje, el modo en el que puedo comunicarme con los demás. Y dejé de escribir poesía, algo que lamento, pero espero terminar pronto un poemario. La gente me llama poeta, pero aún no tengo un poemario publicado. Y el primer texto hablaba del desamor, iba de jardines y desamores (*risas*).

Háblame de tu próximo texto a publicar, *La extraña muerte de una cupletista contada por su perro*.

Es un texto que se ocupa de una de mis pasiones *frikis*, el cuplé de los años veinte. Me apasiona ese fulgor de modernidad, los Apaches, las Flappers, todo ese mundo de los años veinte. Me interesa mucho la *golfemia*, Emilio Carrere, el espiritismo, la bohemia, o el teatro de Valle-Inclán. He escrito alrededor de esto una comedia. Me he sentido muy libre. Aunque no sé muy bien qué he escrito, porque mezclo todo ese mundo con himnos órficos, espiritismo, muchos cuplés... y es una obra para siete actores pero que tiene treintaicinco personajes. Esta es la libertad que te da un laboratorio de escritura teatral, te permite volar y escribir para siete actores con diez números musicales, todos cuplés de la época. Está inspirada en Álvaro Retana, Consuelo Bello “La Fornalina” y en Juan José Cadenas y cuenta un triángulo amoroso que recorre desde la España de 1917 hasta la de 1975, aunque el grueso de la obra transcurre desde Primo de Rivera hasta la Guerra Civil. Es una cosa muy alocada, no sé muy bien qué he escrito, pero espero que guste.

¿Y cómo es el proceso creativo? ¿Cómo llegas de la idea a la imprenta?

Creo que en general mis obras tienen dos momentos de escritura. Comienza con la fase de acopio, que empieza con un clarear de la obra, una imagen, un tema o un personaje, un disparador. Esta idea se convierte en un agujero negro y consciente o inconscientemente todo lo que lees y haces

pasa por ese filtro, esté relacionado o no, porque algo no relacionado te puede dar una clave que no esperabas. Después de esta fase de acopio viene la estructura y el título, porque soy un dramaturgo que no puedo escribir sin eso, lo cual es un fastidio. Esa estructura es un mapa que a veces traiciono, pero tiene que haber una idea de una estructura y qué interrogante lanza la obra, cuál es el incidente desencadenante, qué pregunta, hacia la que necesariamente se va encaminar. Entonces creo una idea de las escenas, de lo que ocurre y planteo mecanismos dramáticos. Y luego empiezo a escribir siguiendo un orden cronológico dentro de la acción de la obra, volviendo atrás y corrigiendo al final.

Cuando tengo escrito mi primer borrador se lo paso a amigos y compañeros, que suelen ser directores, actores y filólogos, porque confío en ellos. Hay gente que tiene un proceso más íntimo, pero en mi caso hay un momento en la escritura en la que atiendo mucho a lo que dicen. Por ejemplo en lo último que estoy escribiendo me ha ayudado mucha gente, como Juan Carlos Rubio, Luis Luque, Fernanda Orazi, Pablo Messiez o el jardinero de Londres, que casi lo ha escrito conmigo, como buen poeta jardinero. Cuando recibo opiniones o críticas estoy muy atento a ellas, porque me interesa mucho la mirada del otro, no por ego o por ver la aceptación de la obra, sino por ver si funciona o no el canal de comunicación. Y a parte hay otra cosa, el dramaturgo tiene que dar mucho la tabarra a los amigos en el bar e intentar contar cosas sobre la obra, porque así te obligas a estructurar el discurso y el otro te pregunta y así elaboras las respuestas. Es necesario verbalizar lo que estoy escribiendo, porque si la gente es dura en la calle, lo va a ser más en el teatro. Una vez hecho esto, acabo y ruego a las musas que en algún concurso o editorial alguien se enamore de la obra y pueda ser publicado. Y luego tras ser publicado, cuando llega al escenario, a veces es necesario rescribirlo.

¿Y cuál es tu gran ambición teatral, tu sueño?

Quiero escribir un musical original, encontrar un músico para escribirlo con él. Necesito un Sondheim. Busco compositor. A ver si alguien se anima.

¿Qué consejo les darías a los jóvenes dramaturgos que empiezan ahora?

Me atrevería a dar pocos consejos; pero que escriban, que tengan claro que el centro es la escritura, que lo demás es sobrenadado y que no escriban para agradar a nadie. Que escriban lo que quieran y que lean; que siempre lean. Que vayan mucho al teatro. Además tienen que saber que el lenguaje es una trinchera. A veces mis alumnos se enfadan porque les suspendo por una falta de ortografía, y les explico que esa es su herramienta. El lenguaje hay que defenderlo. Pero deben saber que la escritura es lo más importante.

¿Por qué ser dramaturgo?

Porque la dicha inmensa que genera, proporciona, causa, estar en un teatro y compartir en el aquí y ahora aquello que una vez fue un clarear en tu corazón, es un privilegio inmenso. Conlleva mucho esfuerzo y padecimiento, pero la alegría es mucho mayor. Es un privilegio ser dramaturgo. Sentarte junto a veinte, treinta, quinientas o dos personas y ver que un grupo de actores y espectadores se reúnen porque alguna vez tú soñaste algo, eso es verdaderamente impagable