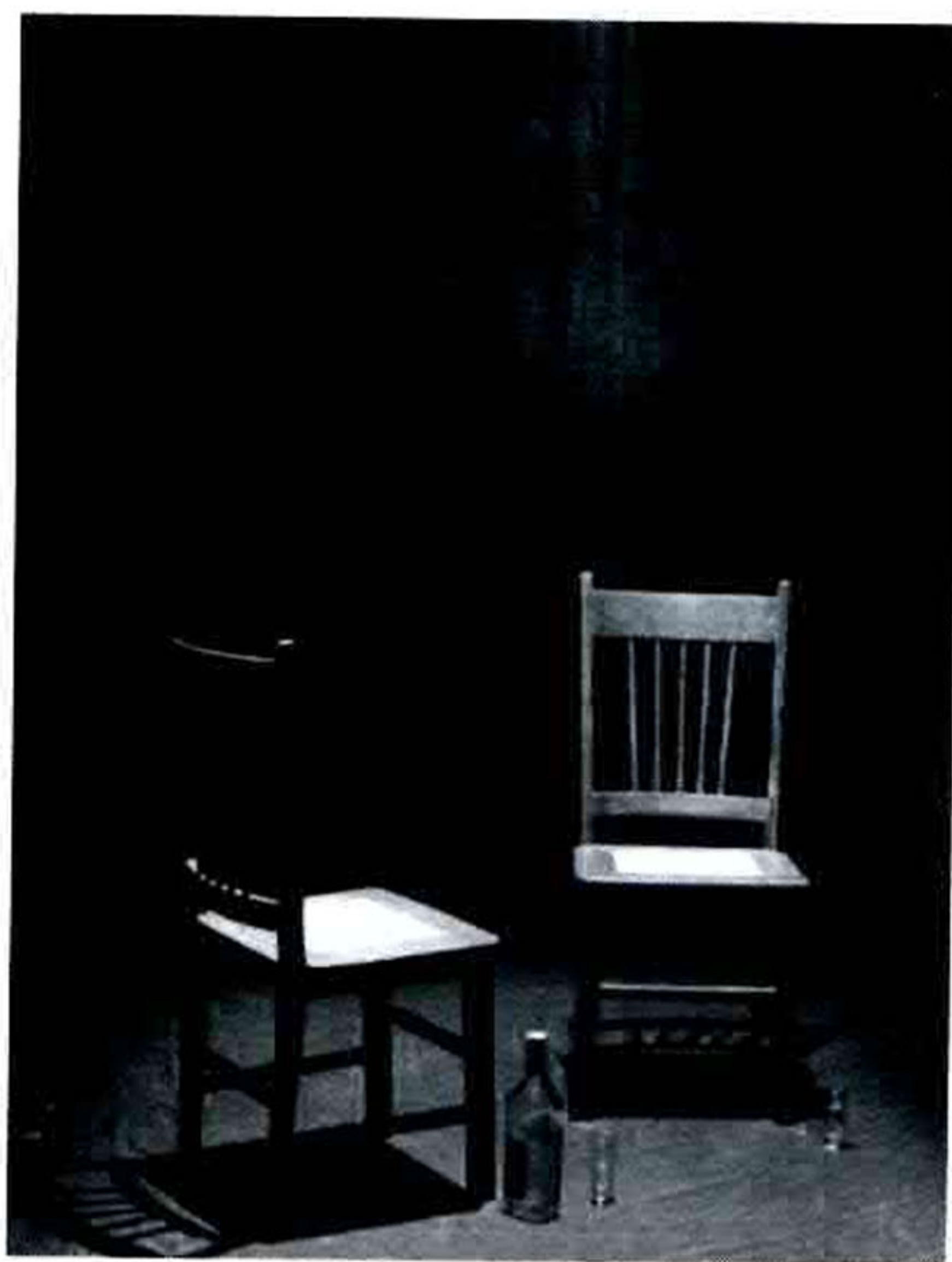


*colección*  
**PERIODISMO  
CULTURAL**

*Telón  
de fondo*

Fernando de Ita



LUIS DE TAVIRA	
¿Profano o litúrgico?	95
DARIO FO	
Un bufón de nuestro tiempo	109
HEINER MÜLLER	
Sin salida hasta el fin	119
JEAN DUVIGNAUD	
Las pasiones, invención del teatro	133
ARTHUR MILLER	
El teatro del paraíso perdido	143
NORMAN MAILER	
El evangelista <i>vs.</i> El terco	151
TOM WOLFE	
Cronista de su tiempo	159
SAUL BELLOW	
Por Internet	173
GUILLERMO CABRERA INFANTE	
¡Rumba o muerte!	181
MARIO VARGAS LLOSA	
El teatro íntimo de sus lecturas	185

# **PRESENTACIÓN**



**L**a magia del teatro empieza cuando se abre un telón. Fernando de Ita lo sabe. No en vano eligió llamar a su segundo libro de entrevistas *Telón de fondo*, título que nos traslada sin remedio a la butaca de un teatro, de su teatro. Están los personajes, las palabras, las ideas, el tiempo. Sin acotaciones y de pronto se desarrollan estos diálogos en nuestra imaginación sólo guiados por una doble perspicacia del autor: hacia el entrevistado y hacia el lector, quienes sobreviven apenas al trance.

¿Qué quiere Fernando de Ita? Yo pienso que busca hablar de sus inquietudes con los personajes que elige porque él siente que tiene la respuesta, la que sea. Que busca aprehenderlo, para sí, asomarse a las ventanas que ellos abren, atraparlos vivos en sus peceras. Que desea estrechar sus manos, convivir con su inteligencia, encontrar los signos que descifren sus pasiones. Y lo mejor es que nos lo entrega todo con la sencillez de la exposición directa. Que no pretende convertirnos en víctimas de un texto a la medida o con receta: están, simplemente, el entrevistador y el entrevistado, viviendo una anécdota grabada o escrita en los apuntes de un cuaderno.

Sus personajes, todos referencia obligada de la cultura del siglo XX, salen de la biblioteca, de la cátedra, son como libros que caen de la estantería, transformándose igual en un señor en bata y junto a la

chimenea, hablando por teléfono con un reportero desaliñado del trópico; en dos señores elegantes conversando de temas elevados en la terraza de un café; en un viejo que apenas le presta atención a un periodista que lo persigue por la playa. ¡Qué importa! Porque en resumidas cuentas, resulta que nosotros podemos "estar" ahí.

Las entrevistas que incluye este libro las vamos leyendo siempre con el temor de ser sorprendidos por ellos, de interrumpir la fragilidad de la circunstancia, de estornudar inoportunamente, de que nuestra presencia inhiba la intimidad de su diálogo. A fin de cuentas, los mirones deben ser de palo. Pero qué ganas de intervenir, de decir algo, de echarles la mano.

Se ha escrito mucho y tantas entrevistas. La naturaleza de este género es tan noble que abundan, para su desgracia, muy malos ejemplos. Sus múltiples modos se consumen en las intenciones. En *Telón de fondo*, hay sorpresas agradables en la forma y sustanciosos argumentos que nos someten, a los lectores, a una prueba de inteligencia.

El libro cumple: quita la paja de este género en México y nos trae noticias que queremos porque sí nos gusta escuchar de Dario Fo una advertencia; de Norman Mailer, un recuerdo; de Vargas Llosa, algo que rescató Fernando de Ita.

En todo caso, es un placer leer estas entrevistas por muchos motivos. Enumeremos:

—Por voyeurismo:

Fernando de Ita: *¿Por qué le gustan las rumberas, Guillermo?*

Guillermo Cabrera Infante: ¡Mira nada más qué manera de hacer del culo el centro de gravedad del universo! ¡Rumba o muerte! Por esa causa sí vale la pena morir. Mejor vivir.

—Por la terquedad del periodista:

Fernando de Ita: *Tocando por última vez el tema de la crítica, el Times dice que su Evangelio está demasiado apegado al original, que hay muy poca invención de su parte.*

Norman Mailer: Si me menciona de nueva cuenta esas estupideces, se puede usted regresar a México de inmediato.

—Por la honestidad que logran:

Fernando de Ita: *¿Cómo se tomó el premio Nobel de Literatura?*

Saul Bellow: Como una secreta humillación por haber recibido una distinción que no tuvieron escritores tan superiores como Proust, Joyce, Strindberg...

Y por supuesto, por la inteligencia, porque en estas entrevistas, el entrevistado entiende que entre él y su interlocutor domina el genio de la mutua comprensión. Fernando de Ita nos entrega un telón con mucho fondo: dos premios Nobel —Dario Fo y Saul Bellow—; a los mejores representantes del teatro alemán; a Barba y Grotowski, los dos últimos gurús del teatro místico; y otros nombres donde desfilan los mitos y los mejores artistas del siglo.

También nos ofrece pláticas de batalla con gente del teatro mexicano, donde es posible percibir la madurez de un oficio que inició De Ita hace veinte años y la misma audacia del joven que entrevistó alguna vez lo mismo a Genet que a Miró, a Beckett que a Henry Miller, nada menos que a los rebeldes del siglo. Como espectadora de su teatro, me pongo de pie y le aplaudo.

*Rosa María Villarreal*





# PRÓLOGO



*Polvo enamorado*  
*La entrevista como pasión*

**L**a entrevista literaria es un género periodístico que vulgariza la duda socrática, los diálogos platónicos, la lógica aristotélica, las máximas de Schopenhauer, las conversaciones de Goethe, el romanticismo de Byron, las tribulaciones de Kierkegaard, la ceguera de Borges, el heroísmo de Victor Hugo, las debilidades de Balzac, la epilepsia de Dostoievski, la tuberculosis de Kafka, el erotismo de Joyce, en fin; la vida y la obra de los hombres de genio. Las vulgariza en el doble sentido de la palabra; las difunde en los medios masivos de comunicación y las vuelve superficiales. Con todo, es un género apasionante.

Sin pasión no hay entrevista. Me refiero al acto de hablar con alguien que nos provoca admiración, miedo, respeto, coraje. No se puede conversar a fondo con alguien que nos resulta indiferente. Entrevistar a Dario Fo, Arthur Miller, Tom Wolfe, Pina Bausch, Heiner Müller, Norman Mailer, Ludwik Margules, Luis de Tavira, es un desafío. Por un lado, han concedido mil entrevistas. Por el otro, tienen una obra que se explica a sí misma, de manera que hablar sobre sus efectos no deja de ser redundante.

Hace veinte años el periodismo me dio la oportunidad de buscar por el mundo a los héroes de mi adolescencia. Luego de mil peripecias pude entrevistar a Henry Miller en Nueva York, a Jean Genet y Samuel Beckett en París, a Orson Welles en Pátzcua-

ro, a Odisseus Elytis en Grecia, a Tennessee Williams en San Miguel de Allende, a Joan Miró en Mallorca, a Stanley Kubrick en Londres, a Andrei Wajda en Moscú, a Burt Lancaster en Durango, a Vittorio Gassman en Bogotá, a Liv Ullman en Estocolmo, a Bernardo Bertolucci en Roma. Mi devoción por su obra me impidió tener con ellos una conversación más crítica, es decir, más radical y productiva. Yo me sentía realizado, feliz, y perdí de vista que las entrevistas de un reportero no son privadas, son públicas.

*El arte en persona*, mi primer libro de entrevistas, me dio la emoción del viaje, la plenitud de la aventura y el placer de conocer a mis ídolos. Ahora sé que le falta experiencia, oficio, serenidad, paciencia, distanciamiento; algunas de las virtudes que ojalá se asomen en este volumen.

A la distancia caigo en la cuenta de que mis entrevistas están pensadas como una puesta en escena, como un montaje teatral que busca crear una tensión dramática por medio del diálogo. No es raro que así sea puesto que la otra pasión de mi vida es el teatro, al que llegué por el periodismo. Por ello la mayor parte de las entrevistas que componen este volumen son con gente de la escena, con los creadores de ese mundo ficticio que los griegos nos heredaron para entender el mundo real. El que casi todos ellos sean extranjeros no es un prejuicio malinchista sino una meta periodística. Aquí tenemos a la mano estrellas de nuestro firmamento dramático, y por eso su obra es muy difundida. Esto no ocurre con figuras como Anatoli Vasiliev, Jerzy Grotowski, Antunes Filho, Heiner Müller, Dario Fo, Roberto Ciulli, que sólo son conocidos de nombre, o por un número muy reducido de personas.

Para mí, la excitación de una entrevista comienza con el viaje que la hace posible. Platicar con Heiner

Müller, el autor alemán más importante después de Brecht, en la cantina del Berliner Ensemble, no es lo mismo que entrevistarlo en un hotel de la ciudad de México. Hablar con Dario Fo en su casa de Lombardía nada tiene que ver con ponerle una grabadora enfrente en la sala de prensa de un festival de teatro. Ver a Pina Bausch ensayando en su teatro de Wuppertal enriquece la visión personal y la experiencia periodística. En este sentido, he tenido el honor de hacer mi primera entrevista cibernética con Saul Bellow, el premio Nobel de Literatura que respondió a mis preguntas por una sofisticada red de Internet que permite ver la figura y escuchar la voz de nuestro interlocutor. En este caso la puesta en escena fue virtual, y aunque me dejó satisfecho por haber experimentado el periodismo del tercer milenio, me quedo con la antigua costumbre de ver cara a cara a mi interlocutor. Si el teatro ha sobrevivido al cine, el video y la computadora, es porque es un arte vivo que ocurre en el aquí y el ahora. Igual que la entrevista que, en resumidas cuentas, es el arte de la seducción.

Lo que hace memorable una entrevista es poder ver a los ojos a nuestros entrevistados. Sentir en carne propia el encabronamiento de Norman Mailer, pasar por los complicados rituales de acercamiento con Grotowski; gozar la función de pantomima de Antunes Filho cuando habla; compartir el fastidio de Vargas Llosa por las entrevistas en serie; escuchar a Cabrera Infante hablar cubano en medio de una rumba.

No dudo que se pueda enamorar a una muchacha a miles de kilómetros de distancia por Internet, aunque jamás se le podrá hacer el amor como en persona. Ver al otro, tocar al otro, sentir al otro es parte esencial no sólo del oficio de reportero sino del sentido de la vida. Espero que las entrevistas de

este libro, realizadas de 1993 a la fecha para el periódico *Reforma*, tengan, por lo menos, esta virtud.

Sabemos que el tiempo es el enemigo número uno del periodismo. Por eso no hay noticia más vieja que la de ayer. Aunque a veces también es su aliado. Yo entrevisté a Dario Fo cuando sólo era el más grande cómico de Italia; ahora es el premio Nobel de Literatura 1998. La muerte también juega a favor y en contra de nuestro oficio. Siempre quise entrevistar a Lawrence Durrell y llegué a la cita tres días tarde. La muerte de nuestros entrevistados le da a nuestras entrevistas el carácter de documento, de testimonio. La nuestra, por el contrario, sólo nos regresa al polvo, y apenas queda esperar, con Quevedo, a que sea polvo enamorado.

*En los Llanos de Apan, 18 de marzo de 1999*  
*Fernando de Ita*

**JERZY GROTOWSKI**





## *La enseñanza*

**J**erzy Grotowski (Rzeszów, Polonia, 1933) inició en 1959 una de las aventuras más singulares del teatro occidental de nuestro siglo. Primero en la ciudad de Opole, y luego en Wrocław, este *discípulo natural* de Stanislavski se dio a la investigación y la práctica de un teatro despojado de artificios, inmerso en la interioridad de los actores, que luego fue bautizado como Teatro Pobre. Desde sus primeros pasos como director de teatro, Grotowski buscó el encierro, el aislamiento, la intimidad del *laboratorio* para realizar su trabajo, signado, desde entonces, por la práctica incesante, la precisión física, la obsesión por el detalle y el amor al misterio en el sentido trascendental de la palabra.

*El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris* pueden verse literalmente como dos espectáculos hermenéuticos en los que se condensaron los primeros diez años de trabajo del Teatro Laboratorio. Como director de escena, Grotowski montó entre 1959 y 1964 obras de Byron, Goethe, Mayakouski, Mickiewicz, Slowacki y Wyspianski, luchando en contra de la sacralización del texto, y buscando una nueva relación entre el actor y los espectadores; aunque es en 1965, cuando se mueve a Wrocław, que lleva su investigación a sus últimas consecuencias y funda estos dos *credos*, dedicados originalmente a un número ridículamente pequeño de espectadores de

un pueblo perdido en Polonia, que sin embargo, dieron la vuelta al mundo para establecer la fama del Teatro Pobre y el prestigio de Jerzy Grotowski como el nuevo vidente del teatro de avanzada. Esta etapa tuvo un protagonista esencial que abre y cierra el primer ciclo de la aventura grotowskiana: Ryszard Czeslak. Grotowski ha dicho que es el actor más extraordinario que ha conocido y que su muerte fue definitiva para buscar algo más que la representación teatral.

### *El teatro de las fuentes*

Antes de abandonar Polonia en 1982, inicia su "periodo parateatral", que consiste en buscar el origen de diversas tradiciones como trabajo de campo y material de laboratorio (es en ese tiempo cuando viene a México a conocer a los huicholes), para lograr, entre otras cosas, un teatro participativo para el público, en el que el actor era "un cuerpo viviente en un mundo viviente"; esta búsqueda se prolonga en la Universidad de Irvin, California, y concluye en 1986, cuando se establece en Italia bajo el auspicio del Centro de Experimentación e Investigación Teatral de Pontedera, que dirige Roberto Bacci.

En ese mismo año, comienza a trabajar con Thomas Richards, e introduce en su hermenéutica la noción del *arte como vehículo* en la que ha estado trabajando los últimos diez años. Ya en 1987, Peter Brook, uno de los grandes simpatizantes de su trayectoria, decía en la ciudad de Florencia que la extraordinaria búsqueda de Grotowski se veía empañada por las confusiones que provocaban sus imitadores y sus exegetas, y agregaba que el camino del polaco era único e inimitable, de manera que nadie podía hablar por

él, así que le pedía que hablara por sí mismo para dejar en claro las intenciones de su trabajo.<sup>1</sup>

Cada diez años, Grotowski sale al mundo para aclarar que ya no está haciendo lo que todos suponen, y para dar luz sobre el nuevo rumbo de su investigación. Con Grotowski, este proceso de iluminación es siempre contradictorio y nunca deja de tener su lado oscuro, porque como él mismo ha declarado, sólo aquello que nunca conoceremos del todo es lo que vale la pena tratar de conocer.<sup>2</sup> Por ello, no es nada extraño que al final de su visita, el pasado mes de octubre, a São Paulo, la prensa brasileña lo haya tachado de arrogante y calificado como un icono misterioso e inaccesible.<sup>3</sup>

La presentación de Grotowski en Brasil se llevó a cabo en el marco de los cincuenta años del Servicio Social do Comercio, una organización *sui generis* por medio de la cual el comercio organizado de esa inmensa nación promueve la atención médica, el deporte y la cultura de sus agremiados y las capas más necesitadas de la población. Con una mínima aportación de sus empresas, la iniciativa privada sostiene, por ejemplo, el Centro de Pesquisa Teatral, que dirige desde 1982 Antunes Filho, el célebre director de *Macunaíma*. Este centro fue el anfitrión del Simposio Internacional que se realizó sobre el trabajo del nigromante polaco, aunque interrogado al respecto, Filho comentó a *Reforma* que el trabajo de Grotowski no le interesaba en lo más mínimo, pero consideraba que los jóvenes debían conocer sus propuestas de primera mano.

<sup>1</sup> Conferencia de Peter Brook en Florencia, Italia, marzo de 1987, publicada por el SESC de São Paulo.

<sup>2</sup> Entrevista de Jean Pierre Thibaudat, publicada en el diario francés *Liberation*, 26 de julio de 1995.

<sup>3</sup> *Jornal da Tarde*, São Paulo, Brasil, 18 de octubre de 1996.

Los jóvenes, en efecto, colmaron la sala donde once estudiosos del teatro de Europa, Asia y América hablaron sobre la hazaña de Grotowski y le hicieron una pregunta por piocha, tanto a él como al joven Thomas Richards, el discípulo escogido por el Maestro como depositario de su enseñanza. De hecho, la *transmisión* del conocimiento era uno de los temas que Grotowski quería dejar en claro en esta su última aparición en público. Si valoramos el resultado por las notas de prensa y los comentarios de cantina, el malentendido que persigue al trabajo de Grotowski sigue en pie. Luego de tres días de *comparecencia*, el joven mulato que nació en Estados Unidos con sangre caribeña fue juzgado como una *supermarioneta* de su maestro, alegando que su discurso parece dictado y su forma de responder automática.<sup>4</sup>

Existía el problema de la traducción, que no era simultánea, pero ciertamente el discurso de Thomas resulta demasiado parabólico y a la vez demasiado tecnicista para una audiencia abierta; su enunciación, por otro lado, no tiene matices, ni una gota de humor y sí *too much* trance. Pero así es Thomas, un médium poseído de tiempo completo por su misión, por su tarea, por la sutil vibración del universo. Richards tiene un libro editado en inglés y francés que muchos consideran extraordinario, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, donde expone su experiencia como aprendiz de actuante.

El Maestro (quien prefiere ser llamado profesor o investigador), luego de darle todo el foco a su alumno y de establecer que Richards es el depositario de su enseñanza, se mostró afable, humorístico, ingenioso, ocurrente, divertido, dueño del tiempo escénico, como un actor lleno de tablas que de pronto sol-

<sup>4</sup> *Folha de São Paulo*, 20 de octubre de 1996.

taba alguna palabra, una frase, una oración críptica. Tras bambalinas tenía todo el dominio de la situación y, como es su costumbre, manejaba el simposio con mano de hierro. En público era una delicia, todo lo contrario a un gurú o un tótem, y siempre supo eludir con maestría las preguntas que no deseaba responder.

La enseñanza de Jerzy Grotowski es fundamentalmente de transmisión oral. Fuera del Teatro Pobre, sus textos caben en el número especial de la revista *Máscara* que Édgar Ceballos le dedicó en 1992 (de la que hizo una reedición especial para este simposio). De ahí la importancia de publicar algunas de las ideas que el maestro polaco expuso en la ciudad de São Paulo.

#### *La palabra del maestro*

En mi vida he pasado por varias etapas de trabajo; por el teatro del espectáculo (el arte como representación), que yo considero de gran importancia porque fue una aventura extraordinaria de largo alcance, aunque llegué a un punto en el que perdí el interés de hacer nuevos espectáculos, de modo que suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y me dediqué a descubrir otro eslabón de la cadena; así surgió el parateatro, el teatro participativo, el teatro de las fuentes. El trabajo presente que yo considero como final, como el punto de arribo, es el arte como vehículo. Como mis precursores, yo hice una larga trayectoria al emprender el camino del arte como representación para llegar al arte como vehículo, que, por otra parte, es uno de mis intereses más antiguos. El parateatro y el teatro de las fuentes están en la línea de esta trayectoria. El arte como vehícu-

lo se concentra en el rigor, en los detalles, en la precisión comparable a los espectáculos del Teatro Laboratorio. ¡Pero atención! Éste no es un retorno al arte como representación sino el otro extremo de la misma cadena.

Siempre me preguntan qué pienso del teatro de calle, del teatro de texto, del teatro clásico, del teatro de avanzada, de la ópera, y siempre respondo que todo es malo porque no existen categorías generales sino fenómenos particulares, interesantes o aburridos. Cuando veo un buen trabajo de calle, un buen texto de Stanislavski, de Brook, de Brecht, cuando veo un buen teatro clásico o de vanguardia, entonces es distinto. Lo importante es qué tan bien hecho esté el trabajo, porque puede tener talento y gracia, pero si no hay dominio técnico, no es suficiente.

La única manera de hacer buen teatro es ir por el camino largo y aun así no hay nada seguro, porque el arte es como la ciencia: funciona o no, es lo único real.

La mayoría de los directores de teatro tienen buenas ideas, pero cuando las llevan a la práctica es un desastre. No siempre la *gran idea* da un buen trabajo. No importa qué tipo de teatro sea, si funciona está bien, es el único criterio. Incluso si se tienen ideas falsas pero funciona, no importa. Todo lo que dijo Artaud sobre los ritos balineses es falso, pero esa falsedad fue muy fecunda para el teatro occidental.

La palabra es importante pero no debemos dejarnos atrapar por ella. Yo cambio a cada rato mi terminología, cambio el nombre, la práctica de mi trabajo, pero no la esencia. Otras personas utilizan mis términos en forma ortodoxa, definitiva. Yo cambio rápidamente

te mis denominaciones y, claro, con el tiempo viene la confusión. Yo soy muy preciso en mis términos, y los desecho cuando ya no expresan exactamente lo que quiero decir. Por eso no hay una biblia grotowskiana, aunque a veces se me cite como si la hubiera.

Cuando no sabemos qué decir para explicar un fenómeno creativo utilizamos la palabra energía. ¿Cómo definirla? Habría que explicar primero la diferencia entre la cantidad y la calidad de energía. Cuando tenemos diez años, nuestros músculos tienen una gran capacidad de acción y nuestra energía es mayor que la que realmente usamos. Entre los veintiocho y los veintinueve años, esa energía decrece sin sentirlo, y sólo la edad nos hace notar su disminución, aunque hay viejos con una energía extraordinaria, porque la saben usar. El meollo del asunto es que el desarrollo del hombre se alcanza gradualmente, como una maduración; es una manera de escalar en capacidad; la energía es la forma como se sube la escalera.

En el arte no existe un solo camino, ni un solo camino correcto.

En Oriente la transmisión del conocimiento (de la tradición) no se ha interrumpido; allí no se pasa sobre el antecesor para reafirmarse uno, aunque los tibetanos dicen que es preciso sobrepasar al maestro en un 15 o 20 por ciento para que la tradición perdure. Thomas está en el camino correcto para sobrepasarme en un 20 por ciento. Esto quiere decir que su camino no es el de la imitación sino el del avance. Así como yo no imité a Stanislavski, aunque procuré continuar su enseñanza. Una investigación no se puede limitar a una sola vida, es un trabajo para varias generaciones.

Yo inicié la carrera de actor, pero era muy malo, nunca quise serlo, sólo quería tener la experiencia. El trabajo de actor es uno de los peores que uno pueda concebir, siempre está controlado, nunca está seguro; es corregido por el director, por otros actores, está expuesto a la crítica y, además, se pone en una situación de dependencia con el espectador. Qué bueno que conocí la experiencia del actor, así puedo entender este reto. Como director me pregunto todo sobre él y, como conozco la fundamentación de su trabajo, puedo darle seguridad. Uno se hace director porque no sabe hacer el trabajo del actor.

La creación colectiva siempre es un desastre porque todos los que trabajan de este modo tienen que opinar; así se tiene democracia, pero el resultado es horrible, porque en lo que se ponen de acuerdo es en cosas banales. Si hay un director escondido y él es el que dirige de tiempo en tiempo, entonces puede suceder algo. Esta regla hace la diferencia. Mi experiencia en una creación colectiva fue un trabajo apocalíptico. Empezó horrible porque dejé a mis compañeros hacer propuestas. En el laboratorio todos hacían propuestas. Yo escuché y vi: ¿qué vi? La creación de todo tipo de banalidades y el uso de elementos para el éxito personal. Esto duró ocho meses, y al ver los resultados dije que teníamos que comenzar de nuevo; vamos a olvidar todo y a iniciar de cero. Uno de mis colegas hizo algo bizarro y se comportó misteriosamente. Cuando vi lo que hizo no pregunté, porque él no tenía la respuesta: era un pope ortodoxo cristiano. Después de catorce meses le dije que deberíamos tener una reunión con los actores. Preparamos una mesa larga, como la última cena, y su tarea era explicar quién es Cristo. Invitamos a todos los actores, la atmósfera era excitante y el pope



empezó a hablar. Su papel era difícil y cometió un error, nominó a otro actor como Cristo: error. Otro actor protestó, dijo: "Tú no eres Cristo". Después le dije que debería utilizar un texto de Dostoievski en el que indicara a Jesús para retarlo; así inició el *Apocalypsis cum figuris*. Luego de catorce meses, Ryszard Czeslak era un actor, un animal único en el momento adecuado. Ahora la inspiración no se había truncao. Yo no dije nada y mis colegas hicieron cosas distintas hasta que se hizo el silencio. Dos años más tarde se completó el *Apocalypsis cum figuris*. ¿Cómo lo hiciste si tú estabas sentado y no hacías nada? Esta sentada me tomó tres años y el resultado no fue malo.

Decir que el teatro tiene una función social es un absurdo. La función del teatro es estar bien hecho. Lo que importa es el trabajo, el desarrollo, no la función social. Lo que importa es lo que haces, no lo que deberías hacer. Hay teatros, sin embargo, que tienen influencia social a pesar de sí mismos. Por ejemplo, *Las bodas de Fígaro* fue el espectáculo de la Revolución francesa. En ese tiempo había una atmósfera revolucionaria que tenía excitada a la gente, de manera que había una sociedad excitada con un trabajo artístico nada excitante. Por mi parte, en los años cincuenta fui asistente, en la ciudad de Cracovia, de un director importante que montó el *Hamlet*. Era un director convencional que trabajaba con un elenco convencional y tenía miedo de hacer algo diferente con la obra de Shakespeare; todo lo que quería era hacerlo bien. Por entonces había en Polonia un ambiente antiestalinista que se extendía a la audiencia de teatro. La puesta en escena a la que me refiero ni era revolucionaria ni estimulaba la revolución, pero la atmósfera de desafío cambió todo

el sentido de la obra. ¿Así que cuál es la función social del teatro?

La metafísica no nos lleva a la técnica, pero la técnica si nos lleva a la metafísica.

Hay una fórmula que robé de la Ópera de Pekín: si no trabajas un día, tú lo sabes; si no trabajas dos días tus colegas lo saben; si no trabajas tres días, todos lo saben.

Mi objetivo en el Workcenter de Pontedera es transmitir a algunas personas de generaciones más jóvenes las conclusiones prácticas, técnicas, metodológicas y creativas que he descubierto en treinta años de trabajo constante. Eso es todo.

*Reforma, El Ángel*, 10 de noviembre de 1996



**S**in pasión no hay entrevista. Me refiero al acto de hablar con alguien que nos provoca admiración, miedo respeto, coraje. No se puede conversar a fondo con alguien que nos resulta indiferente. Entrevistar a Dario Fo, Arthur Miller, Tom Wolfe, Pina Bausch, Heiner Müller, Norman Mailer, Ludwik Margules, Luis de Tavira, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, es un desafío. Por un lado, han concedido mil entrevistas. Por el otro, tienen una obra que se explica a sí misma, de manera que hablar sobre sus efectos no deja de ser redundante.

*El arte en persona*, mi primer libro de entrevistas, me dio la emoción del viaje, la plenitud de la aventura y el placer de conocer a mis ídolos. Ahora sé que le falta experiencia, oficio, serenidad, paciencia, distanciamiento; algunas de las virtudes que ojalá se asomen en este volumen. A la distancia caigo en la cuenta de que mis entrevistas están pensadas como una puesta en escena, como un montaje teatral que busca crear una tensión dramática por medio del diálogo. No es raro que así sea, puesto que la otra pasión de mi vida es el teatro.

El que casi todos los entrevistados sean extranjeros no es un prejuicio malinchista sino una meta periodística. Figuras como Anatoli Vasiliev, Jerzy Grotowski, Antunes Filho, Heiner Müller, Roberto Ciulli, apenas son sólo conocidos de nombre, o por un número muy reducido de personas. Ir en su busca es parte de la aventura.

*Fernando de Ita*