

José Manuel Garrido “El teatro empieza cuando el hombre se para a pensar por qué está en el mundo”

En lo que se refiere a las artes escénicas, puede decirse que **José Manuel Garrido** ha tocado todos los palos: actor, director, productor, y gestor, en el ámbito público y en el privado. Su nombre ha estado detrás de la creación del INAEM, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la reconversión del Teatro Real. Son solo algunos de los logros de una trayectoria que debe su éxito al impulso que la ha movido: el amor al teatro.

TEXTO *Sonsoles Gutiérrez* [Com 04]

FOTOGRAFÍA *José Juan Rico*





Lleva vinculado al teatro desde que tenía once años, cuando empezó a hacer funciones en el colegio. Dedicarse a lo que más le gusta desde niño ¿ha sido fruto de una estrategia o de una casualidad?

En cualquier caso, es un privilegio no saber dónde acaba la vocación y dónde empieza la profesión. No ha sido una cosa meditada ni estratégica, han funcionado desde la propia inquietud personal, hasta las casualidades de la vida. Empecé como actor cuando estudiaba en los maristas. De ahí pasé al teatro universitario, primero en la Universidad de Murcia y después en Madrid. Los teatros universitarios en esa época tenían muchísima importancia, porque eran la vanguardia intelectual del teatro. Se estrenaba el teatro más difícil y más moderno: **Thornton Wilder, Arthur Miller, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Ibsen...** Era un teatro muy comprometido social, e ideológicamente hablando. Hoy eso no existe.

¿Por qué? ¿Por qué cree que se ha perdido?

No lo sé, no he hecho una reflexión, pero cuando me invitan a algún concurso de

teatro universitario veo obras de lo que se puede llamar teatro ínfimo. Eso era imposible hace años en un grupo de teatro universitario, porque ya lo hacía el teatro convencional. El teatro universitario en aquella época tenía un papel de mucho compromiso; compromiso social, político, estético... Cada uno llegaba allí a través del compromiso que fuera. La Universidad era la gran escuela del teatro español. La generación anterior a la mía, la mía y la siguiente venimos de la Universidad, y la gente que ahora está en torno a los cuarenta ya ha podido estudiar directamente en las escuelas de teatro, porque ya se reformaron, empezaron a tener prestigio... Ahora ya existe la posibilidad de la profesionalización desde el primer momento. Antes, los peces se pescaban en la Universidad.

Era más espontáneo, quizá...

Sí, pero muy serio. Había quien jugaba y había quien pensaba que ese era su trampolín, porque cuando uno tenía éxito, los empresarios del teatro le miraban y le contrataban, y pasaba al teatro profesional. Tanto los actores como los directores. Se nutría de ahí, no era un hecho aislado. Las escuelas eran pocas, privadas... Había una en Madrid que funcionaba como en el s. XIX, y a los jovencitos de la época nos parecía el horror de los tiempos.

El porcentaje de españoles que ha ido al teatro, al menos una vez al año, ha pasado del 13% en 1990 al 19% en 2011. ¿Cómo explica ese aumento?

Las cifras pueden ser engañosas porque dependen del éxito, o dos éxitos, de esa temporada, pero es verdad que, curiosamente, en los últimos años, y a pesar de la crisis económica, la gente ha acudido al teatro. El teatro sufrió hace unos años una serie de vaivenes en torno a la competencia de la televisión, las nuevas tecnologías..., pero la gente se reencuentra ahora de nuevo con el arte vivo, y eso es muy atractivo y muy interesante. Recuer-

do perfectamente, hace tres o cuatro años cuando empezó la crisis, que la gente se preguntaba: “¿Cuándo nos llegará al teatro?”, porque los teatros estaban llenos. Y la crisis ha ido avanzando, y el número de espectadores se ha estabilizado o ha ido en aumento. El problema que tiene el sector en este momento está relacionado con los pagos de las organizaciones públicas, porque el estado tiene gran importancia en toda la distribución y la contratación. Pero la asistencia del público es satisfactoria.

A la hora de obtener esas macrocifras, cuenta igual *El Rey León* que la última adaptación de Sanchís Sinisterra. ¿Qué aporta cada tipo de obra?

Soy muy poco sectario. Personalmente, hay un tipo de teatro que me gusta, pero creo que en la cartelera tiene que haber todo tipo de teatro, y que el público con su urna, que es la taquilla, “vote” lo que quiera que permanezca en la cartelera. Es muy bueno que esté en cartelera desde el teatro que podríamos considerar más banal hasta el teatro con mayúsculas; el teatro clásico, o el teatro contemporáneo de autores importantes. Lo que hay que hacer es colocar cada formato o tipo de autor en el escenario adecuado. Cada espectáculo, cada producto escénico, necesita su amparo y su local para que tenga éxito. No se puede hacer *Esperando a Godot*, que son dos actores esperando no se sabe qué, porque es existencial, en un teatro de mil localidades. El espacio siempre ha sido determinante en teatro, es fundamental, desde los romanos. Y eso sigue hoy, los nuevos lenguajes requieren un tipo de espacios adecuados.

Ahora que menciona los nuevos lenguajes, si se echa un vistazo a la programación de festivales y a la cartelera de teatros de provincias, la mayoría son adaptaciones de obras clásicas, o como poco, de treinta o cuarenta años atrás. Hay poca obra nueva. ¿Falta creatividad en el teatro?



No es que falte creatividad... Quiero dejar clara una cosa, y es que, para mí, cualquier tiempo pasado no es mejor. Recuerdo muy gratamente mi época de director de teatro universitario, y ahora no es lo mismo, pero no sé si es mejor o peor que los chicos ahora tengan una libertad que nosotros no teníamos. El problema fundamental es que las compañías de teatro necesitan rendimiento económico de sus productos, y eso ha hecho que el teatro de más riesgo se reduzca, en las carteleras hay muy poco. El teatro se ha subvencionado como nunca, y la subvención debería facilitar que esas empresas asumieran unos riesgos, pero desgraciadamente no ha sido así. Además, el teatro se ha descentralizado, cosa que por un lado es buena. Madrid y Barcelona ya no son los grandes centros de producción; siguen siendo grandes centros de distribución, pero ahora se produce en Extremadura, en Galicia, en Andalucía, en Valencia... Hay muchas compañías de teatro, las redes están descentralizadas, pero eso ha supuesto también que tienen que vivir de parte de la taquilla y parte de

las subvenciones. Sí creo que falta un teatro de riesgo, un teatro contemporáneo. El teatro de hoy, la creación contemporánea, no tiene la presencia en las carteleras que debería tener. Eso es un defecto y creo que habría que apoyar a los empresarios y a los creadores que quieren asumir esos riesgos, y tienen que tener su contenedor específico para poder desarrollar ese curso.

A propósito de las subvenciones, ¿qué le parece mejor?, ¿subvencionar la oferta —es decir, subvencionar a los productores— o subvencionar la demanda, y que la gente pueda comprar la entrada por diez euros en vez de veinte?

El de las subvenciones es un tema conflictivo, siempre y desde la Grecia antigua. En este asunto hay dos líneas fundamentales: la de quienes son partidarios de que no haya subvenciones, y que el teatro quede condenado a la taquilla, a que el espectador quiera pagar por ello; y la de quienes sostienen que si esa política se llevara a

cabo, el teatro desaparecería, porque solo sobreviviría el teatro de menor riesgo, el teatro más ínfimo. Por eso conviene subvencionarlo, como se hace en casi todos los países europeos. Dentro de esta línea a favor de las subvenciones, hay quien se plantea: “Subvenciones sí, pero ¿cómo?”. Aquí hay varios problemas. Debido a la descentralización administrativa y jurídica, por un lado intervienen las autonomías, a las que se les transfirieron competencias, y, por otro, los ayuntamientos, que suelen ser los dueños de los teatros. Donde las hay, también intervienen las diputaciones, de manera que se recibe dinero por diversas vías, pero sin una racionalización. Hay quien recibe de todos y quien no recibe de ninguno. Lo importante sería que cada administración realizara lo que es de su competencia.

¿Y cómo se repartirían esas competencias?

La competencia del estado central en materia de cultura es la intercomunicación de las regiones y comunidades de España,

UNA VIDA EN VARIOS ACTOS

El teatro, siempre el teatro

VIS CÓMICA. El primer escenario que pisó **José Manuel Garrido** fue el del salón de actos del colegio marista de Murcia. Tenía once años y hacía el papel de cómico, de “ganso”, en las obras de teatro adaptadas de la Galería Salesiana, solo para chicos. No debía de hacerlo mal, porque los maristas le nombraron primer actor de la compañía. Sin saberlo, estaba dando los primeros pasos en un mundo al que luego, ya en serio, ha dedicado toda su vida.

BIOLOGÍA COMO PRETEXTO. A la hora de llegar a la Universidad, lo tuvo claro. La elección de Biología, en Madrid, fue casi una excusa para poder seguir dedicándose al teatro, que en aquellos años, bullía en las facultades españolas. Entre los exámenes y las clases magistrales, los universitarios estrenaban clásicos y obras de vanguardia que ellos mismos dirigían. **José Manuel Garrido** asumió la dirección de obras de **Valle Inclán** y de algún autor contemporáneo. Había dejado de actuar, porque, según confiesa con socarronería murciana, le entró el “pánico escénico”, y por su “vena autoritaria”, pensó que debía orientarse a la dirección escénica. Los laboratorios perdieron un biólogo, pero los escenarios ya habían ganado un espíritu inquieto, de auténtico agitador cultural. A finales de los años setenta llegó al ámbito de la administración pública; primero en el Ayuntamiento de Murcia, y después en la Consejería de Cultura del gobierno regional, hasta ocupar en 1985 la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura. Durante su mandato puso en marcha el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la Joven Orquesta Nacional, el Plan Nacional de Auditorios y la reconversión del Teatro Real, entre otras iniciativas. En 1989 le nombraron subsecretario del Ministerio de Cultura, entonces dirigido por **Jorge Semprún**, y se hizo cargo de la programación cultural de la Expo 92 y los eventos conmemorativos del V Centenario.

CONSULTORÍA Y PRODUCCIÓN. La experiencia atesorada en todo ese tiempo le encaminó a una nueva aventura: la creación en 1995 de Artibus, una empresa de producción, consultoría y gestión cultural a la que ahora dedica todos sus esfuerzos. De ellos se derivan estrenos teatrales y sesiones de máster universitario con las que, en cierto modo, vuelve un poco a sus orígenes.

la presencia del teatro en el exterior y el mantenimiento de los servicios centrales; en este caso el Teatro Nacional, o la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Las comunidades autónomas a lo mejor tienen que ayudar a la producción del producto; y los ayuntamientos a la distribución. Soy partidario de las subvenciones, pero tienen que mirarse con lupa, primero cuando se dan, y después cuando se justifican. El sistema de subvenciones es un poquito pernicioso. Por ejemplo, tienes que demostrar que eres deficitario para que te concedan la subvención del estado. Cuando se solicita la subvención se hacen todos los presupuestos con ese déficit, es como una trampa en la que todos caemos. En ese sentido, todos “engañan”, en primer lugar porque si vas a tener un déficit de 200.000 euros, lo más sensato es que no hagas esa función, porque es una locura. Lo discutible es el mecanismo, pero sí soy partidario de ciertas ayudas: las tiene también el carbón, o el sector automovilístico, ¿por qué no lo va a tener el mundo de la cultura y el teatro?

Además del reparto de competencias, ¿qué criterios establecería para esas ayudas?

No sería muy dogmático, establecería varios. Para algunos, debería ser el número de espectadores. Eso tiene riesgos, porque, a veces, el teatro más banal es el que más llena. ¿El estado tiene que subvencionar eso? ¿O tiene que subvencionar la creación contemporánea, los textos de los autores españoles que tienen dificultades para estrenar?... Ahí está la reflexión política del tema. La situación actual es heredera de políticas de hace años, con otro contexto social, político y económico. Hace falta una relectura en profundidad de la asistencia del estado en su conjunto al mundo de la cultura y al mundo del teatro.

Usted ha tenido un papel político, como gestor de lo público y ahora, como empresario, también de lo privado.

¿Con qué se queda de cada etapa?

En todas las etapas veo cosas bonitas, veo ventajas, veo cosas interesantes... El mundo privado es un mundo muy difícil. Recuerdo cuando, hace dos o tres años, estrené una obra de teatro en un ámbito muy pequeño, en un teatro circular, muy difícil, y un amigo mío, catedrático de Econometría, me dijo: “Pero, **José Manuel**, ¿tú vives de esto?”. A mucha gente de otros sectores le asombra que se pueda vivir de esto. Y yo he tenido la suerte de poder hacerlo razonablemente, dedicándome a lo que me gusta. En el sector público estoy muy contento por tres o cuatro cosas que fueron, creo, muy determinantes. Creé la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que para mí es de las satisfacciones y orgullos más grandes, y después, puse en marcha todo el Plan Nacional de Salas de Conciertos y auditorios. Muchas de las infraestructuras que hemos heredado nacen de las políticas de ese momento. El mundo privado es una aventura difícil, en la que ya llevo 16 o 17 años. Producir es complicado, pero he hecho textos difíciles, comprometidos, como *La cruzada de los niños de la calle*, que fue un espectáculo escrito por seis autores de América Latina, y lo he combinado con otros espectáculos con más concesiones comerciales, pero sin bajar la guardia. Detrás de un productor, igual que un director, como todo creador, tiene que haber un discurso, no hacer simplemente lo que va saliendo de la chistera. Eso está bien, y yo lo respeto, pero a mí me ha gustado siempre saber por qué hago las cosas. He gestionado un teatro, he producido teatro, y ahora estoy centrado en la consultoría, porque sufrir, ¡ya he sufrido mucho!

¿Qué tiene que tener una obra para que cuando llegue a sus manos crea que merece la pena sacar adelante ese proyecto?

Lo primero es el contenido, que sea un tema que puede conectar con la gente o con algún tipo de gente. Que plantee un conflicto de la trascendencia propia de

OFERTA VARIADA

“En la cartelera tiene que haber todo tipo de opciones, y que el público con su urna, que es la taquilla, ‘vote’ lo que quiera que permanezca”

CONCESIONES A LO COMERCIAL

“Las compañías teatrales necesitan rendimiento económico, y eso ha reducido el teatro de más riesgo”

AYUDAS PÚBLICAS

“Soy partidario de las subvenciones, pero tienen que mirarse con lupa, cuando se dan, y cuando se justifican”

EL VÉRTIGO DE LA PRODUCCIÓN

“Si uno no enloquece de seducción o amor por un texto, no lo haría. En el mundo del teatro, y del arte en general, hay cierta llamada al vacío”

todo el teatro importante, clásico o contemporáneo. Y en este momento, desde luego, lo que primaría muchísimo es que, además de interés, fuera un reparto asimilable. Hacer hoy una obra con once, doce actores es una empresa de mucha dureza como no se tengan las espaldas cubiertas. Seguramente, hoy primaría más una viabilidad económica que incluso mi propio interés, porque soy más mayor, soy más maduro, y no estoy tan loco. Si miro de reojo por el retrovisor me doy cuenta de que me enamoraba de un texto y lo hacía. Seguimos cayendo en la tentación, pero forma parte de la lógica de la creación y de la promoción. Si uno no enloquece de seducción o de amor por un texto, porque cree que es necesario, no lo haría. En el mundo del teatro, y en el mundo del arte en general, hay como una llamada al vacío, de tirarse al precipicio... Hay cierta magia. Cuando doy clase, en el master, aconsejo que se hagan los números primero. Que el artista, o promotor, si peca mucho de artista, tenga al lado un gestor duro, y si no le gusta el teatro, mejor, y que haga los números. Si no se puede hacer, ni siquiera con ayuda pública, no lo hagas.

Como productor, ¿qué temas le preocupan, no solo en lo económico, sino en cuestiones menos “prácticas”?

Ha dependido en distintas etapas de la vida. Ahora, por ejemplo, me interesa mucho todo lo que sea existencial, no en el sentido de corrientes existencialistas, sino desde el punto de vista de las preguntas que siempre se ha hecho el hombre. Hechas desde la modernidad, desde nuestra situación, lo que sabemos. Eso siempre ha pasado en el teatro, disfrazados de clásicos o de shakesperianos o de griegos. Para mí, ése es el valor del teatro, el valor de la trascendencia. El teatro empieza cuando el hombre se hace trascendente, cuando se para a pensar por qué está en el mundo, y empieza a pintar, y a bailar, y a danzar, y mira para arriba, y no sabe por qué hay truenos... A partir de ahí nace una *Antígona*,

o nace un *Romeo y Julieta*, o *Espectros*, de **Ibsen**, o *La casa de muñecas...* o el teatro del absurdo, **Ionesco**, o **Samuel Beckett**, que después de que haya veinte millones de muertos en la II Guerra Mundial, se pregunta: “¿Esto qué es?”, se preguntan cosas, esperan a Godot, y se cree que Godot posiblemente sea Dios... Lo que más me interesa en este momento es este asunto. Y después, me gusta que se haga con modernidad en la puesta en escena, que no se hagan cosas con pelusas. Me gusta la modernidad controlable, la modernidad en la puesta en escena, pero sin manipulación.

¿En qué sentido?

En los últimos años, el director de teatro ha sometido a los textos a una especie de dictadura. A veces se encuentran auténticas manipulaciones que hacen que la gente que se acerque inocentemente o ingenuamente a conocer una obra se encuentre con algo distinto a lo que realmente escribió el autor. A mí eso no me gusta; me da igual que vayan vestidos de soldados, con vaqueros..., pero lo que no me gusta es que se traicione un texto previo. Una cosa es que se modernice, se cambie de ciudad, de decorado, pero la traición al autor... Para eso, ¡escriba usted la obra, la que quiera! No es que sea yo muy carca pero, para mí, la modernidad se acaba en el momento en que una función de teatro se manipula. Hace unos años vi una *Casa de Bernarda Alba* donde de pronto había escenas de lesbianismo. Eso no es posible, porque no está ni en el espíritu ni en la letra del poeta, hay otro tipo de rasgos. Ha habido mucha manipulación, ha pasado en el teatro y ha pasado en la ópera. En los últimos cuarenta-cincuenta años el director de escena ha tenido una importancia por encima de cualquiera, del autor, del músico... Eso ha propiciado, por un lado, una modernidad en la puesta en escena, pero al mismo tiempo, en algunos momentos, ha sido perjudicial.

E

En el panorama intelectual de la actualidad ¿encuentra respuestas a esas preguntas?

No del todo. No lo he analizado, porque no soy quién, no me corresponde a mí, pero noto que, aunque hay autores de teatro, los de ahora no son como los de generaciones anteriores. Un autor teatral es una persona que escribe textos: textos para televisión, guiones de cine... está más disperso. No hay una generación clara, clarísima, de autores consagrados como autores exclusivamente de teatro, que sean herederos de las generaciones anteriores, de **Buero Vallejo**... Eso no quiere decir que no haya autores, los hay, pero ahora son más polifacéticos, hacen más cosas. A veces tienen dificultades de escenario, y tienen que vivir de hacer guiones de cine, de televisión, o de lo que sea. Ahora está pasando lo contrario, y hay mucha gente de cine, actores y directores, que vienen a hacer teatro. En cualquier caso, yo creo que esas preguntas, autoralmente y también, como poética escénica, se siguen haciendo porque no puede haber una respuesta contundente. Son inquietudes que el hombre ha arrastrado a lo largo de siglos,

y sigue teniéndolas, afortunadamente. Uno puede encontrar algunas respuestas a lo largo de su trayectoria individual y de su trayectoria poética, pero hay una serie de preguntas que seguimos haciéndonos y tienen que traducirse en una poética actual. Echo un poco en falta el discurso de hoy día teatralmente hablando. No lo acabo de encontrar, pero no solo en el panorama dramaturgico español, sino contemporáneo.

¿Fuera de España tampoco?

Entre los americanos, uno piensa en nombres de la generación que ha sustituido a **Thornton Wilder**, a **Arthur Miller**, a **Tennessee Williams**... y no está claro. No hay una generación clara que sustituyera al realismo americano o al teatro del absurdo europeo, o al realismo español. Es un tema sociológico que debe de tener alguna explicación... Eso no quiere decir que de pronto salga un autor en Inglaterra estupendo, o haya un autor americano que tenga éxito. Sin embargo, el teatro, como arte, sí está de moda, y sí acude la gente al teatro, por lo tanto, tenemos ahí un buen anzuelo.

Cuando es usted quien se sienta en una butaca, ¿qué espera ver?

Depende, si es una cosa en la que he intervenido, o si es algo que veo como espectador. Si lo veo como espectador tengo una actitud totalmente distinta, si se cae un foco, pienso: “Pobrecitos estos chicos”. Pero tengo que reconocer que en un estreno de algo mío nunca me he podido sentar en una butaca. A veces me he ido a la plaza de enfrente, y me han mandado recados de cómo iba. Otras veces he sido más capaz y he estado más cerca para ver: “¿Por qué no aplauden? ¿por qué no aplauden? ¡si ahí tenían que aplaudir!” pero no he sido capaz de sentarme tranquilamente, a no ser que la obra estuviera ya muy rodada. Si es un espectáculo de

otro disfruto más, sobre todo si es bueno. Voy relajado y más abierto a disfrutar, a emocionarme. Es que, cuando es una cosa mía, ¡no sabes cómo se pasa!

El teatro cumple un papel interesante en la reinserción de enfermos, de niños de la calle... No solo se hacen funciones sobre ellos, como la que acaba de contar, sino contando con ellos.

Sí, también se han hecho funciones no sobre los gitanos, sino con gitanos; no sobre las cárceles, sino con personas que están en la cárcel.

En esos casos se ve que el teatro funciona, les ayuda. ¿Por qué?

Porque el teatro es algo más. El teatro es vida, y como dice una socióloga de la literatura, **Margot Berthold**, es “vida viva”, que parece una redundancia. El teatro no solamente es útil como arte, sino que es un instrumento para muchas cosas. Es un arte, es un humanismo, es una instancia moral —eso me gusta mucho— y nos puede conducir a muchas cosas. Hay gente que ha trabajado con presos, o en un poblado gitano donde han hecho a **García Lorca**. Es importantísimo, porque tiene una labor educativa, de relación personal, de hablar mejor... Por eso es bueno que el teatro, junto a la música, junto a algunas artes, estén en la formación de la gente desde joven, aunque no se vayan a dedicar a eso. Es muy importante, porque les ayuda humanísticamente, e incluso les puede ayudar en sus profesiones. Les sirve para mejorarse a sí mismos, como disciplina personal, mejora del lenguaje, de la interacción personal... El teatro se utiliza en ese sentido y es muy bueno.

¿A qué se refiere con lo de “instancia moral”?

El teatro nace fundamentalmente co-

LOS LÍMITES DE LA CREATIVIDAD

“Me gusta la modernidad en la puesta en escena, pero sin manipulación”

FALTA DE RELEVIO

“No hay una generación clara de autores que hayan sustituido a los del realismo americano o el teatro del absurdo europeo”

REFLEXIÓN SOBRE EL HOMBRE

“El teatro es una instancia moral porque describe el conflicto dramático del hombre con los demás y con los dioses”

DAR SENTIDO

“Detrás de un productor, igual que de un director, tiene que haber un discurso, no hacer lo que va saliendo de la chistera”

mo instancia moral, porque el hombre, de manera trascendental, se pregunta por qué está aquí. Hay tres frases de **Miguel Ángel Asturias** a propósito de esto: “Donde teatro hubo, palabras quedan. Queda la palabra del hombre con el hombre, y del hombre con los dioses”. Eso define la instancia moral, porque, en el fondo, el teatro describe el conflicto dramático entre el padre y la madre, el padre y la hija, el hijo y el vecino, los dioses, “por qué me castigas, Señor”... Es una instancia moral, y si se toma todo el teatro de **Shakespeare**, o cualquiera del teatro contemporáneo, se ve. La importancia del teatro se debe a que es una instancia moral. Es trascendente, porque habla de nosotros, de nuestros problemas. Puede ocuparse de las cosas más triviales, pero que son importantes, porque condicionan nuestra vida, hasta nuestra relación, desde un punto de vista religioso, con Dios, o el determinismo... En fin, es una pelea, es la pelea que tiene el hombre permanentemente con todo. Al hablar de pelea, me refiero a conflicto: “Dios existe, no existe”; “soy bueno, soy malo”; el conflicto con mi amigo o mi novia; el amor a los padres... Se puede nombrar una obra para cada una de estas cosas, siempre hay un ejemplo. Esa es la instancia moral, ese es el conflicto.

¿Por qué le gusta tanto el teatro?

No sabría decir... es un tema instintivo, porque cuando empecé, a los once años, no era consciente de casi nada, pero me ha producido siempre una realización personal. El teatro es una proyección de mis inquietudes, de mis frustraciones, de mis sensibilidades... de todo lo que es mi cuerpo y alma. Me he visto realizado ahí, unas veces en primera persona, y otras desde un despacho, pero siempre ha habido una línea de atracción muy, muy importante que ha determinado todo. Toda mi vida. ●