



Foto: Sofía Menéndez.

Manu Aguilar

[Una entrevista de Jesús Campos]

Conozco a Manu Aguilar hace casi cuarenta años. ¿Puedo decir que es un tipo singular? Supongo que puedo decirlo, a cambio de aclararlo. Es singular porque hay poca gente como él. Ojo, esto no es bueno ni es malo, en principio. En el caso de Manu, no siempre es bueno. Manu Aguilar no es la simpatía andando, y parece una especie de síntesis de lo que, a de manera tópica, se ha señalado como la franqueza aragonesa, la honestidad vascongada y la integridad castellana. No trato de adular a Manu, trato de entenderle. La franqueza y la honestidad están reñidas con el halago. Manu ha intentado halagar a veces, sin duda, pero nunca le ha salido. Peor aún: no ha podido engañarse a sí mismo, a pesar de ser el teatro su ámbito de acción. Es la integridad castellana, que en muchos sentidos es la aplicación cotidiana y moral de los principios aristotélicos de identidad y no contradicción: esto es así, y no de otra manera, oiga. La verdad es que lo que admiro en Manu (como el que admira a un alienígena) es su capacidad de ver las cosas como son. En este sector del teatro, como en el de la política (su primo hermano), eso es una rareza. Suele verse más lindo, pero casi siempre suele verse la realidad como algo más vil. Al menos, así hacen los que de veras mandan en esos sectores de los que nos libre Dios.

Recuerdo a Manu como director de escena y hasta como actor, y este recuerdo aventado aquí, en público, me valdrá su inquina, siquiera unos días. Pronto comprendió que lo que necesitaba el teatro era gente que no tuviera tanto prurito de artista y que se dedicara a la producción. Manu fue de esos. Mientras los demás nos mirábamos al espejo de la creación artística, él buscaba y administraba los medios para que pudiéramos hacerlo. No a cambio, ni mucho menos. A cambio de que supiéramos que sin eso no íbamos a ninguna parte. A cambio de oírle de vez en cuando alguna que otra pulla contra nuestro narcisismo. Porque sin narcisismo no hay teatro. Lo que sí parece claro es que sólo con narcisismo no hay teatro posible. Manu ha sido, en muchos sentidos, el principio de realidad. A veces, hasta la tiranía y la antipatía. No se creyó a los artistas, supuestos o reales, y no se iba a los políticos, irreales a menudo. Le he visto su independencia y su malignidad. Cuando el diablo le ve, cree que Manu quiere pactar. Es el diablo el que acaba pactando. No sé cómo lo hace (Manu, no el diablo).

Santiago Martín Bermúdez

Jesús Campos. En tu trayectoria profesional has tenido la oportunidad de ejercer puestos de responsabilidad en Administraciones de distinto signo que, para entendernos, podríamos considerar progresistas o conservadoras, por más que ambas compitieran tratando de ocupar un mismo espacio: el centro. ¿Modificó o condicionó tu actuación el trabajar en tales circunstancias? Y de ser así, ¿qué fue lo más relevante a este respecto?

Manu Aguilar. Para mí es relevante precisar que esas etapas con puestos de responsabilidad son dos. La primera, entre junio de 1985 y junio del 87, como Director del Departamento Dramático (Subdirección General de Teatro) del I.N.A.E.M., con el PSOE, siendo Director General José Manuel Garrido. La segunda, entre final de julio de 1999 y fin de septiembre de 2003, como Director General de Promoción Cultural de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, con el PP, bien entendido que en lo que podríamos llamar «la facción Gallardón», siendo Consejera de las Artes Alicia Moreno, una de las dos hijas de Nuria Espert. Otras colaboraciones con el poder, como mi puesto de Coordinador de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (¡qué hermoso tiempo con Adolfo Marsillach!) o como Director Adjunto del Teatro Español (¡otro hermoso tiempo con Miguel Narros!) u otras, no las considero de responsabilidad política, sino profesional. Pero no estoy de acuerdo con que ambas formaciones políticas compitieran, en los tiempos preciosos de referencia, por ocupar el espacio del centro político. Es imprescindible matizar. En la primera ocasión, mi apreciación es que existió una actuación política de izquierda, si bien cada vez más moderada, que en el campo de la escena se fue encaminando, como todos, al propio mantenimiento en el poder y, al fin, alejándose de la atención diversificada a una realidad compleja para terminar anquilosándose en una pretendida y pretenciosa fastuosidad. Parecía una escena de nuevos ricos, acelerando así hasta el topetazo del 92. En la otra ocasión, la segunda, es algo más sutil. La apariencia de una política más centrada por parte de «la facción Gallardón» nos sedujo, con todo lo que tiene de engaño mutuo, ante la posibilidad de hacer una política menos conservadora, pero mi apreciación global es que las políticas de Gallardón en los temas verdaderamente importantes (asuntos sociales, educación, urbanismo..., incluso su escondida posición ante la guerra de Irak, entre otras) es tan conservadora —por no decir reaccionaria— como la que más, utilizando la Cultura, con mayúsculas, para dorar las píldoras con cierto toque ilustrado.

Por supuesto que se modifica o se condiciona la actuación de cualquier persona en las distintas circunstancias. Partes de una visión sectorial —y no quiero decir que limitada o sectaria— en la que se milita, y adquieres la obliga-

ción de actuar sobre un conjunto. Eso ya condiciona, pero lo más relevante en ambos casos es descubrir la falta de neutralidad administrativa, el cada vez más intenso deslizamiento hacia los poderosos, la búsqueda sistemática del mantenimiento en el poder (sana ambición si es para operar sobre la realidad en beneficio de los ciudadanos, lo que no es el caso), el olvido de la igualdad, de que todos somos iguales ante la Ley y ante las oportunidades. También es relevante, porque atañe a los principios, al rigor y a la confianza prestada, descubrir personas que se deslizan por las pendientes que no me atrevo a adjetivar, mostrándose de una manera y actuando de otra, despeñándose por las vertientes de la autocomplacencia, utilizando todo para mantenerse en un inmerecido «status», tránsfugas virtuales que sirven de coartada para otros interesados. Pragmatismo se llama esa figura y ya sabemos que todo pragmatismo conduce al vasallaje, a conservar lo existente mientras que al que lo practica le sirva para mantenerse.

J.C. A eso me refiero cuando digo que ambas competirían por ocupar el centro. Y es que, en occidente, hoy por hoy, el voto está ahí. Y cuando el objetivo es alcanzar el poder o mantenerse en él, la cultura, ese bien de consumo, es el florero perfecto, porque, que yo sepa, el *glamour* no

es un valor progresista, como tampoco la ilustración es un valor de los conservadores. Pero concretando: en ambas gestiones, me parece recordar, se producen dos operaciones importantes destinadas a mejorar de forma significativa las infraestructuras teatrales: hace años, la compra del solar de la Ronda de Valencia destinado a construir en él la sede del Centro Dramático Nacional, hoy reconvertido (el solar) en Circo Estable, y más recientemente, el Teatro del Canal, más aireado y, por tanto, con menos riesgo de reconvertirse en sala de exposiciones o museo de trajes regionales; esa curiosa

tendencia de anunciar teatros y acabar haciendo cualquier otra cosa, por muy noble que esta sea, como en el caso del «Legidú». Desde fuera —desde mi posición— se contempla con perplejidad la política del ladrillo sin contenido, el «construyamos algo, que ya veremos qué hacemos dentro», en vez de «¿qué queremos hacer y qué infraestructura necesitamos para ese fin?». ¿Podrías arrojar alguna luz sobre ese desajuste entre infraestructuras y contenidos?

M.A. Vamos con aclaraciones previas. Una, el solar del Circo Estable que parece que va a inaugurarse el próximo año, con dueño definido, no estuvo previsto como sede del C.D.N., sino como sede del Ballet Nacional y de salas de ensayo de algunas «Unidades de Producción» existentes en aquellos tiempos. Dos, estoy muy de acuerdo con que el proyecto «Legidú» se reconvirtiera en el Archivo y en la Biblioteca de la Comunidad de Madrid, en un ajustado equilibrio entre «ladrillo y contenido», siendo de la opi-

Todo pragmatismo conduce
al vasallaje, a conservar
lo existente mientras
que al que lo practica
le sirva
para mantenerse.

nión de que aquel proyecto de la última legislatura socialista en la Comunidad de Madrid era bastante inadecuado. Desgraciadamente, el local de la Ronda de Valencia se ha reconvertido en circo (evito el chiste fácil), muy en la línea conservadora y populista de potenciar acciones aparentemente culturales, de nulo contenido y compromiso. El caso del Teatro del Canal nos lo aclarará el futuro, porque también considero necesario que Madrid necesita un recinto (en este caso, con dos espacios escénicos y la sede del futuro Centro Coreográfico) que, más allá de su utilización icónica por partido y personas concretas, cumpla con los mejores requisitos técnicos y espaciales para exhibir espectáculos, montajes teatrales y coreografías de envergadura compleja. Otra cuestión es y será el destino que vaya a darle el nuevo Gobierno de la Comunidad de Madrid, con todas mis peores sospechas en cuanto a la estructura administrativa, objetivos, dotación presupuestaria, gestión y selección de trabajos escénicos. Pero no obvio tu pregunta final. El ajuste o desajuste entre infraestructuras y contenidos lo dan los respectivos gobiernos y, para ello, tienes un caso paradigmático: el Teatro Español. Desde su último incendio y rehabilitación ha tenido dos directores, José Luis Gómez y Miguel Narros, que supieron proporcionar un ajuste entre infraestructuras y contenidos en base a una concepción del teatro y de la cultura que tienen que ver con la complejidad, con la emoción, con la inteligencia y con la sensibilidad, mientras que en los últimos catorce años, bajo la dirección de Pérez Puig, más allá de las irregularidades constantemente denunciadas, ha sido sede de un compromiso personal con el pasado, por no decir con algunas casposidades memorables. Esperanzados por la llegada de nuevas formas y estilos, tiempo habrá de hablar de Alicia Moreno y, acaso, de Mario Gas, porque en el momento de realización de esta entrevista aún no hay ningún futuro explicado sobre el Teatro Español y ya llevamos más de medio año de nuevas caras —creo que nada más— en el gobierno municipal de la capital.

J.C. Bueno, tal vez hayamos concretado demasiado; culpa mía, lo asumo, por citar casos tan concretos, pero sin discutirte la idoneidad o no del «Legidú» como espacio escénico, lo cierto es que siempre que se plantea la construcción o no de espacios teatrales no convencionales, finalmente, no se construyen. El Central de Sevilla, el Lliure de Barcelona... Se podrían contar con los dedos de una mano las excepciones, mientras que, por el contrario, proliferan los locales convencionales de nueva planta. Creo que hemos perdido la oportunidad de dotar al país de espacios de geometría variable, y todo por lo que antes te decía: no se construye con una idea clara de cuáles son las

No se deben construir
recintos de geometría
variable, al menos de forma
masiva, mientras no haya un
cambio real, profundo y
extenso, en las formas de
creación escénica.

necesidades; más parece que el principal objetivo de los presupuestos de cultura sea el de dar trabajo a las constructoras, sin ocuparse de nada más. O si no, ¿qué me dices de esos auditorios descomunales sin presupuesto para su programación? Hay mucha cultura del ladrillo, y siempre ladrillos imperiales, que rara vez se coloca un ladrillo para el teatro de cada día. ¿No te choca que jamás tenga nadie un proyecto humilde, que todo sea grandeza?

M.A. No confundamos grandeza con las actuaciones «ostentóreas». Hay muchas más cuestiones que tus dos preguntas finales. El Central de Sevilla, construido con motivo de la Expo de Sevilla, es un recinto polivalente, aunque mejor definirlo, como tú dices, como de geometría variable, adaptable a las necesidades espaciales de cada singular montaje y, sin embargo, mantiene su estructura de relación frontal casi constantemente debido al desinterés presupuestario público, pero también al desinterés de los públicos y a la inexistencia de espectáculos, necesitados de estas características en los recintos, con suficiente entidad para su programación. Tengo una opinión que me parece singular en el caso del Lliure. Han pasado de un recinto que les quedaba muy limitado a otro de envergadura colosal, sin término medio, y creo que van a pagar, ya están pagando, la desaparición de las más esenciales «señas de identidad» del Teatro Lliure, abocados a una interdependencia administrativa demasiado costosa en todos los órdenes.

Claro que hay mucha cultura del ladrillo y que parte de esta línea es dar trabajo a las constructoras, pero en el sistema existente de ese reparto de las obras públicas, de ese pacto no escrito entre constructoras y gobiernos, prefiero la construcción de teatros que de cárceles. Perdón por la demagogia, pero puede traducirse también por autopistas, complejos deportivos, etc. Que cada cual elija. Que hay objetivo «imperial», eso es meridiano. Sería un político o un gestor excepcional el que no intentase vincular una construcción tan emblemática con su figura, personal o política, arrimarla al ascua de su futuro en el poder. De cualquier modo, te señalo un olvido habitual por parte de los profesionales de la escena. En este país, gracias al estatal Plan de Rehabilitación de Teatros y a otros acometidos por entidades locales (comunidades, ayuntamientos y también algunas diputaciones), se han construido o rehabilitado centenares de recintos escénicos. También hubo un plan, bien que muy en precario sobre el papel, de construcción de teatros de nueva planta, con criterios de geometría variable, pero no tuvo el beneplácito de más altos poderes en la Administración Central.

Sin embargo, por debajo o por encima de todo esto, hay

un debate que se hace eterno para nuestras efímeras vidas. Las formas de las construcciones escénicas están diseñadas para perdurar y, sin embargo, las creaciones escénicas, por su evolución formal en los últimos tiempos, necesitan de otras estructuras y formas. Aún no se puede o no se deben construir recintos de geometría variable, al menos de forma masiva como existen los más tradicionales, mientras no haya un cambio real, profundo y extenso, en las formas de creación escénica. Recordando terminología política del momento, aquí se da una asimetría que debe tener en cuenta no sólo formas y estructuras de los recintos y los espectáculos, sino territorios y evolución cuantitativa y cualitativa de los públicos.

J.C. En el último cuarto de siglo, prolifera en España —también en otras partes del mundo, pero aquí la hemos sufrido probablemente con más virulencia— cierta diarrea festivalera que arrasa con la mayor parte del presupuesto, y así, junto a espectáculos incuestionables y necesarios, vemos mucha morralla pedante sin más justificación, en el mejor de los casos, que la firma de un insigne creador que en otro tiempo fue realmente creativo. ¿Crees posible una Administración que ponga su orgullo en propiciar espectáculos que se consideren necesarios en el resto del mundo en vez de, como ahora, poner el énfasis en salir por ahí a comprar lo más caro?

M.A. Siempre he creído que tiene más valor, mayor rentabilidad cultural, una relación estable y constante entre lo que llamáis creadores y públicos que una relación coyuntural y espectacular. Digo que llamáis porque yo estoy en esto —como en casi todo— con Peter Brook, que es extraordinariamente humilde con esa definitoria palabra (creador). Pero la cuestión no es tan sencilla. Hay ciudades aún muertas en este país para el teatro, y algunas que estuvieron en angustiosa agonía en otros tiempos que han visto renacer su vínculo con la escena gracias a la iniciática organización de un festival. En algún caso se ha producido esa relación estable y constante que antes mencionaba y en otros no. De cualquier modo, no veo ninguna administración, siempre coherente en utilizar la cultura como promoción de sí misma, que tienda a proporcionar prioridad a esa relación más firme y continua. Todo lo más, acaso, se podría encontrar algún singular administrador dispuesto a potenciar ambas opciones.

J.C. No me engaño: tengo muy claro que toda creación artística surge lastrada por unos condicionantes, y da igual que sea el mecenas de antaño o el «empresario del puro» de principios de siglo. Hoy ese lastre son las industrias culturales, cuya finalidad última —esto es fácil de entender— no es el resultado cultural, sino el industrial. ¿Hasta qué

punto consideras, si es que lo consideras, que este condicionante coarta la expresión creativa?

M.A. Dejo a un lado las precisiones terminológicas y conceptuales porque nunca aplicaría este término (industrias culturales) a las elaboraciones artesanales propias de la escena, queriendo entender que lo que buscan las así denominadas, por encima de cualquier otro objetivo, es el de la rentabilidad económica. Por supuesto que todo proyecto con finalidad creativa tiene condicionantes entre la idea y su plasmación escénica, pero ese lastre que señalas no tiene por qué ser solamente el de las que tú denominas «industrias culturales». La expresión creativa se encuentra lastrada por una cadena de condicionantes: la autoría temerosa, la mentalidad de vasallaje frente a la administración que financia limitadamente cada proyecto, el precario dominio de las diferentes herramientas (las técnicas) de los diferentes oficios que confluyen en la creación escénica (intérpretes, dirección, producción...), el temor a la respuesta de los públicos, en plural y entre otros más, sin olvidar el verdadero vasallaje que realmente imponen algunas administraciones, además de que en la propiedad y en la gestión de bastantes teatros públicos y, casi sin excepción, en todos los privados, la decisión de programar esa creación se encuentra en manos de personas cuya adjectivación profesional me guardo. Dicho esto, es una elocuente evidencia que los gestores de las denominadas «industrias culturales», proyectando y elaborando bodeques letales, con el punto de mira sólo puesto en la taquilla, no son sólo lastres sino verdaderos enemigos de cualquier evolución escénica, cumpliendo una tarea objetivamente censora.

J.C. De forma reiterada, todas las Administraciones, y por tanto, también todas para las que trabajaste, han proclamado su voluntad de apoyar el teatro español o, como suele decirse, el teatro de autor español vivo; puntualización necesaria, pues hay quien opina que puede hacerse teatro español escrito por extranjeros. ¿A qué crees que se debe la ineficacia de las medidas adoptadas a lo largo de los últimos veinticinco años? Pero, sobre todo, ¿a qué crees que se debe el que, demostrada su ineficacia, se siga insistiendo en lo mismo?

M.A. Querido Jesús, como sabes —porque lo hemos hablado en varias ocasiones—, disiento de este planteamiento. Pero vayamos por partes. En primer lugar, no he visto que las Administraciones hayan proclamado sinceramente su voluntad de apoyar el teatro de autor español vivo, pero, cuando lo han hecho, no han establecido medidas para ello o lo han hecho de modo muy precario. En segundo lugar, dejo la matización entre autor español vivo o ya desaparecido físicamente, aprovechando esta ocasión que

Tiene más valor,
mayor rentabilidad cultural,
una relación estable y
constante entre lo que
llamáis creadores y públicos
que una relación coyuntural
y espectacular.

me proporcionas para hacer un macabro juego de palabras: hay algunos autores españoles (o extranjeros) vivos que escriben teatro muerto, y autores españoles (o extranjeros) muertos cuyos textos aún están vivos, señalando que también conozco espléndidos textos actuales de autores españoles vivos, información que también es preciso añadir y que se desprende de mis intermitentes —pero intensas— dedicaciones a la lectura dramática con vocación de representación. Otro lugar —que se me olvida el número de orden— es que los intereses —por llamarlo de alguna manera— de los espectadores españoles están compuestos de materias e ideas, sensaciones y emociones, de carácter más inmediato y temporal (conflictos coetáneos de todo tipo) o intemporal (amor, poder, todos los pecados capitales y sus correlatos, etc. y etc.), pudiendo estar estas últimas expresadas por cualquier autor español o extranjero, vivo o muerto. Y volviendo a la pregunta concreta, creo que, por parte de la administración, de las diferentes administraciones, no hay ni serie ni articulación de medidas para que el autor español, vivo o muerto, con escritura de verdadero valor dramático, su «voz», todas las «voces», se vean reflejadas, representadas en «todos los ámbitos» del país.

J.C. Coincido contigo. Nadie tiene interés en que quien tenga algo que decir pueda decirlo. La ayuda al autor español vivo es una muletilla de Boletín Oficial que lava conciencias y nada resuelve. Pero permíteme que te discuta, como ya es tradicional, entre nosotros, tu defensa del teatro universal en detrimento del teatro propio. Ciertamente hay temas intemporales que afectan por igual a cualquier sociedad, pero es que el lenguaje creativo no se distingue por los temas que aborda, sino por el modo de abordarlos. Las vivencias compartidas por creadores y receptores son, en última instancia, los signos sobre los que se establece la comunicación. No sé para Peter Brook, pero eso es para mí la creación artística; lo demás es cultura. ¿O no?

M.A. No me lies. Hago defensa del teatro universal que puede considerarse válido, actual o del pasado, pero nunca en detrimento del teatro propio. Al igual que tú, considero que el lenguaje creativo se distingue por el modo de abordar los temas, pero sin olvidar —al menos para mí— la importancia de los que aborda. Las vivencias compartidas entre autores y receptores, con todos los oficiantes del teatro de por medio, son evidentemente los signos sobre los que puede —y debe en muchas ocasiones— establecerse la comunicación, pero no siempre es así. Parece que proporcionarías al autor vivo, por el mero hecho de vivir, algo consustancial a todo ser, la capacidad creativa. Yo creo que el público —y yo también formo parte de él, por muy «defor-

mado» que esté— necesita y quiere percibir significados de interés, sentidos a través de signos actuales, ajustados a eso que hemos convenido en llamar «sensibilidad contemporánea». A esto añádele los componentes obligados del ritmo, de la medida, del equilibrio, entre otros, o el no obligado de la originalidad u otros, para que se produzca la comunicación portadora de la emoción común, reconociendo que puede ser esta más intensa y profunda a partir de las presencias reelaboradas para la escena de esas vivencias compartidas.

J.C. No me lies tú. Nadie ha dicho que estar vivo sea un valor artístico; ser un «vivo», y de eso hay mucho, sí que es rentable en el mundo del arte, pero la cuestión es otra. Yo reivindico, reivindican los autores, una comunicación compartida, que se genera a partir de vivencias compartidas. Pero cambiando de tercio: con la libertad de opinión que da el imaginar proyectos sin condicionamientos presupuestarios o de otro tipo, ¿cuál crees tú que sería la vía para potenciar la presencia del teatro español (el escrito por españoles) en la sociedad española?

M.A. Ahora, puñetero, me preguntas por las medidas a tomar. Veamos, déjame pensar un poco. (Larga pausa. O corta, según se mire) No siendo necesario primar más ni la escritura dramática ni las publicaciones, bajo la consideración de que existen y se seguirán proporcionando ediciones de textos de suficiente entidad, sería conveniente primar las ayudas a producciones escénicas de textos de autores españoles, sin un ápice de protección o de corporativismo. Sería necesario un verdadero compromiso por parte de los poderes públicos para programar, con producciones propias o con producciones procedentes de la iniciativa privada, lo mejor de tales producciones, con im-

plicación en estas de los mejores y más prestigiosos oficiantes del teatro (intérpretes, escenógrafos, directores, técnicos...). Sería necesario, como en el cine español, recuperar el aprecio generalizado de los públicos, pero, ay, no tengo ni idea de cómo se podría acometer este reto capital. Sería necesario insistir —y esto vale para todo el teatro, no sólo para los autores, vivos o muertos— sobre la necesidad cultural del teatro, integrándolo con claridad y pasión en el sistema educativo. Sería necesario también, de modo coyuntural pero insistente, seguir realizando campañas de animación de nuevos públicos y de recuperación de otros, pero como «tras-teatro», convenciéndoles de su utilidad emocional, valga la expresión aparentemente contradictoria, no como otras campañas que los expulsan del teatro o les hace odiarlo para siempre.

J.C. Cuesta aceptar el hecho diferencial. Cuando la dictadura se ensañó con el teatro, los intérpretes, escenógra-

Las vivencias compartidas entre autores y receptores, con todos los oficiantes del teatro de por medio, son evidentemente los signos sobre los que puede establecerse la comunicación, pero no siempre es así.