LA LIBERTAD CREATIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA: CALIXTO BIEITO

Entrevista con Calixto Bieito
Por Begoña Gómez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

El director de escena español Calixto Bieito (Miranda de Ebro, Burgos, 1963) posee una visión no endogámica del teatro que le ha permitido trabajar en coproducciones nacionales e internacionales con numerosas representaciones fuera del territorio español y que, sobre todo, le ha aportado la riqueza que proporciona el trabajo con intérpretes y equipos técnicos y artísticos de diferentes nacionalidades. A pesar de que en la actualidad no predominan los estrenos de sus espectáculos en nuestro país, el director no ha frenado su imparable y libre creatividad.

Calixto Bieito. Foto: Ernesto Serrano (RESAD)

A lo largo de su trayectoria se ha manifestado como un trabajador incansable con distintas producciones, teatrales y operísticas, realizadas durante el mismo año tanto en España como en otros lugares de Europa. Ha realizado casi doscientas producciones a partir de autores clásicos y contemporáneos. Una continua tendencia evolutiva en la que las producciones operísticas son de suma importancia, así como los espectáculos teatrales que configuran poemas dramáticos o épicos, *collages* muy depurados y complejas estructuras cuya fuente textual no es exclusiva del género teatral. No obstante, el proceso de trabajo de Bieito comienza siempre con un exhaustivo análisis del texto fuente en el que profundiza sobre el contexto en el que se escribió, eliminando cualquier posterior interpretación filológica y escénica del texto literario. Seguidamente, el director establece analogías semánticas entre la fuente y su cosmovisión que, fuera de cualquier planteamiento preconcebido, logra que se proyecte el significado original del texto sobre el receptor actual.

Para ello, los espectáculos de Calixto Bieito se construyen bajo una libertad creativa que no contempla la autocensura y abre puertas hacia la continua potenciación de la imaginación. Igualmente, la curiosidad artística constituye un elemento esencial dentro de su personalidad poética. Su predilección y pasión por el mundo del arte se refleja en sus espectáculos a través del lenguaje escénico multidisciplinar y la contaminación de las artes y ruptura de los géneros tradicionales. En este sentido, el gusto por el contraste de Calixto Bieito se convierte en uno de los principios generales que marcan el ritmo y la estructura de sus creaciones. La integración de todos los elementos de la puesta en escena genera unos espectáculos enérgicos con un ritmo trepidante y una tensión dramática llena de fuerza y violencia escénica con los que logra envolver al espectador. Esta arriesgada poética ha suscitado una dispar recepción de público y crítica que lo ha calificado como uno de los directores españoles de la escena actual más controvertido y transgresor.

Este artículo recopila varias entrevistas realizadas al director de escena fruto de una profunda investigación de su trayectoria artística[1]. Se presenta en forma de epígrafes cuyo objeto es mostrar y sistematizar los rasgos más importantes de su poética y de su proceso de creación: 'Trayectoria profesional', 'Formación académica' y teatral', 'Dirección artística', 'Proceso de trabajo', 'Rasgos de su poética' y 'Recepción de sus espectáculos'.

Por otro lado, si bien la mayoría de estas entrevistas proceden del periodo crítico de la pandemia por COVID-19 el propio Bieito manifiesta que sus espectáculos no se han cancelado de las programaciones, sino que se han pospuesto. Sin embargo, algunas de las inseguridades propias del momento se ven reflejadas en las manifestaciones del director. Calixto Bieito no se expresa de una manera categórica, en sus afirmaciones predominan expresiones como «no lo sé» y «yo no entiendo nada», y declara su voluntad de huir de cualquier crispación. Sin lugar a dudas, un carácter distante a las pasiones y fobias que despiertan sus espectáculos.

Trayectoria profesional

Pregunta *¿Cuál piensas que es tu mejor montaje teatral y operístico?*

Respuesta No puedo decírtelo. Es súper complicado porque van ligados a momentos de mi vida y emociones.

P. *Empezando entonces por el comienzo de tu trayectoria profesional, ¿qué recuerdas de tus inicios teatrales en Vilanova i la Geltrú y con la Companyia La Infidel?*

R. Yo tenía diecisiete años cuando empecé en el Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú. El ayuntamiento apoyaba muchísimo la cultura. Pasaba muchas horas allí, tenía hasta las llaves y me quedaba a dormir en el teatro. Estaba todo el día haciendo teatro. ¡Qué recuerdos para mí! ¡Hace muchos años; yo era muy joven! Hice cosas de autores como Marivaux, Dario Fo e Ionesco.

La Companyia La Infidel era una cooperativa formada básicamente por un grupo de amigos. Mi amiga Àngels Vila, llevaba todas las cuentas económicas. Ya murió... Fue una época un poco dura para mí...

P. *¿Qué te aportó estar al frente de la Companyia Teatre Romea de Barcelona?*

R. Mucho, hicimos cosas importantes relativas a lo teatral. Empecé allí muy joven, yo estaba ya viajando fuera y tenía una carrera internacional. La compañía viajó mucho, fuimos a teatros muy importantes, con la

Royal Shakespeare Company, el Barbican Theatre, y a ciudades como Berlín, Oslo y México. Era toda una compañía internacional de primer nivel como las europeas. Teníamos la influencia centroeuropea y de los teatros británicos, un grupo estable de actores con distintos repertorios, lenguajes, autores, etc. Hacíamos las giras y los ensayos a la vez. A pesar de esto, no era un grupo estable a nivel contractual, eso se hizo tarde, al final. Entre todos nos dejamos la piel. Yo cogí mucho impulso.

P. *Otro periodo muy importante en tu trayectoria profesional fue la vinculación con el Festival Internacional de Edimburgo,* ¿qué puedes hablarme de esta esencial experiencia?

R. Pasé bastantes nervios. Fue una escuela para mí, descubrí muy, muy bien el teatro británico. Una persona muy relevante en mi carrera es Brian McMaster, el entonces director artístico del festival. Este vio en Cataluña *La verbena de la Paloma*, parece ser que estaba de vacaciones. Él no quería ir, pero su pareja le dijo de ir, él veía muchas zarzuelas en España pero no le gustaban cómo estaban hechas. Entonces fue y, bueno, tardó casi seis meses en localizarme porque le costó mucho. Él compró la producción y la llevó a Inglaterra, al Festival de Edimburgo. Fue un éxito tremendo. Pero ya cuando llegué yo al Festival de Edimburgo en 1996, él ya me ofreció un espectáculo ese mismo año para el festival, *La vida es sueño* y con actores de allí, británicos. Disfruté mucho con la obra combinando las dos versiones del texto teatral. Ya rodó todo, las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán también en inglés. Este espectáculo tuvo dos recepciones bien distintas, la protestante en Inglaterra fue terrorífica y la católica en Dublín ganó todos los premios del año. Después, ya empezaron a llamarme de óperas, primero de Inglaterra...

Formación académica y teatral

P. *En muchas entrevistas y artículos hay incongruencias relativas a tu formación académica y teatral, ¿podrías concretar cuál es tu formación académica?*

R. Tengo una formación ecléctica. Mis padres pensaban que la educación era la base de todo. Empecé a estudiar en la universidad muy joven, con diecisiete años. Antes hice el C.O.U. en nocturno y por las mañanas

mi padre, que era ferroviario, me dijo que me preparara para el examen de aprendiz de Renfe. Me cogieron y lo compaginaba con el C.O.U. Lo dejé a los tres meses aunque me pagaban y era un trabajo fijo para toda la vida en una empresa estatal. Cogía unas enormes migrañas... Mis padres eran muy tolerantes y mi padre me dijo 'qué pasa, que no te gusta' y me sacó de allí.

En la universidad hice una cosa bastante loca. Son esas 'estrategias inconscientes' que me dice Brian McMaster. Estaba matriculado en dos facultades a la vez, en Filología Románica e Historia en la Universidad Central de Barcelona, en dos sedes alejadas. Por la mañana a Pedralbes, por la tarde al centro de Barcelona y por la noche a la biblioteca. Iba de un sitio a otro, escogía asignaturas y profesores, como Sebastià Serrano, me saltaba años... Es muy loco lo que hice. A la vez trabajaba de portero de noche en un hotel de Vilanova con diecinueve años...

No estoy licenciado, quería el título pero había algunos profesores insoportables. Nunca me he querido dedicar a la enseñanza. No sé por qué, me daba un miedo atroz, eran las salidas de Filología e Historia...

Al final estuve casi seis años en la universidad. Estudié muncha lingüística en castellano, hasta tercero o cuarto... Tres años de gramática en catalán, estudios profundos en historia del arte, de románico, gótico e historia moderna, mucho latín y algunas asignaturas de germánicas. En segundo de la universidad me fui a clases de matemáticas para relacionar la música con las matemáticas. Ya en el instituto hice letras con matemáticas.

También estudié italiano en el Liceo de Barcelona. Como tenía pocas horas docentes en la universidad, iba al Instituto Goethe a traducir del alemán con un diccionario. Ahora estoy haciendo una inmersión muy fuerte, estoy estudiando alemán. Sin embargo, el idioma que mejor leo es el francés. Lo aprendí en la universidad y cuando estudié allí teatro, aparte se parece mucho al catalán.

Me he pasado muchos años pensando que soy un ignorante. Ahora pienso que he aprendido algo.

P. *Con esta amplia respuesta se comprende perfectamente el carácter ecléctico y multidisciplinar de tus espectáculos. En cuanto a tus estudios teatrales, ¿dónde te formaste?*

R. No estoy licenciado en el Institut del Teatre de Barcelona. Me fui a los seis meses. No me interesaba, no aprendía nada.

Estoy graduado en la Académie Expérimentale des Théâtres de París y he estudiado en la academia del Piccolo Teatro de Milán. Con la Union des Théâtres de l›Europe hice un máster en el Dramaten de Estocolmo. Era el único español. Allí estudié con todos los maestros, Andrej Wajda, Peter Brook, Giorgio Strehler, Ingmar Bergman, Peter Stein, Peter Sadeck. Me gustó conocer a toda la generación de estos grandes maestros, me fascinaron todos y cosas muy concretas.

También estudié música en el conservatorio. Tengo el título de solfeo pero dejé el piano.

Dirección artística

P. *A lo largo de tu carrera has sido director artístico de varios espacios teatrales tanto públicos como privados, ¿a qué se debe tu interés por la dirección artística?*

R. No tengo gran interés. Son cosas que me estimulan un poco más. Como no me da miedo lo que puedan escribir, programo cosas arriesgadas.

P. *¿Te han ofrecido alguna vez la dirección artística de algún teatro público de España? ¿Por qué la rechazaste?*

R. Sí. Me la ofrecieron dos veces, la segunda ya estaba fuera, no iba aceptar quedarme aquí. Tenía residencia en Basilea y no la iba a cambiar. No iba a renunciar a trabajar por Europa, tanto por razones artísticas como por la curiosidad de ver exposiciones, de poder estar en una ciudad cultural como Basilea y, también, por lo económico. Además, no puedo mantener una constante vida social como los directores artísticos. En Europa, para dirigir un teatro no tienes que ser de un partido o estar

afiliado. En Madrid y Barcelona, los teatros que yo conozco, están muy marcados por la política. En el Teatro Arriaga no. Mi carrera le he realizado sin ayudas políticas.

Johannes-Passion (2018). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *En cuanto al Teatro Arriaga de Bilbao, desde hace un tiempo realizas pocas producciones en España, ¿qué te aporta el Arriaga para que sea una excepción?*

R. Me vinieron a buscar a Alemania. De ellos, un político muy preparado culturalmente. Acepté porque me dijeron que querían un modelo centroeuropeo, que mirara al norte de Europa. Me tocaron un poco la fibra. Bilbao es una ciudad muy familiar, con recuerdos de mi infancia. Finalmente, fue Brian McMaster, que me insistió mucho, el que me convenció. Mi agente no quería porque me decía que me iba a desgastar mucho con los viajes, aviones, etc.

Durante estos años de dirección artística en el Teatro Arriaga, he visto cosas que creo han ayudado a la ciudad sin bombo y platillo. Por ejemplo, *Johannes-Passion* y *War Requiem*. No hablo del público, sino de los que están trabajando, los artistas. La gente que trabaja allí es honesta, humilde y muy clara. De lo demás no entro. Tampoco va a ser eterno, se acabará como todo. El Arriaga es mi última parada en la península ibérica. Bueno, nunca se puede decir nunca jamás.

Proceso de trabajo

P. *¿Por qué sueles tener un ritmo de trabajo tan alto?*

R. Hasta ahora adoraba ensayar. En la sala de ensayos acostumbro a estar muy relajado. Tengo mucha curiosidad. Me gusta descubrir nuevos lenguajes, nuevas formas... No he dejado de viajar desde muy joven... Recuerdo una época que debido a mi ansiedad viajaba en tren por toda Europa, viajes de cuarenta y ocho horas... Quizás con el teatro encontré una forma de expresarme y de vivir... Es un exilio inconsciente. Mucha gente se cree que no hago teatro pero sigo haciendo teatro. Estoy trabajando para museos haciendo instalaciones, en abril de 2021 haré una para el Museo Guggenheim de Bilbao, *Los locos años veinte*.

P. *¿Por qué dices que «hasta ahora» adorabas ensayar?*

R. Desde que empecé a trabajar con quince o dieciséis años a repartir periódicos, nunca había parado tanto tiempo. Ahora por el Covid, es la primera vez en mi vida que he parado de ensayar. ¡Durante cuatro meses! Tengo miedo al comienzo de los ensayos, ¿cómo me voy a enfrentar a estos con la mascarilla?

War Requiem (2017). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *Centrándonos en el proceso de trabajo de tus espectáculos, ¿en base a qué eliges el texto teatral, la ópera u otras fuentes textuales y musicales?*

R. No es un proceso muy racional o demasiado elaborado. Me dejo llevar por mis intuiciones. Son decisiones subjetivas. Tengo temas que en mi vida son relevantes. Depende del autor, compositor... El amor, la violencia, el erotismo, el vacío, la mirada al abismo, el dolor, la muerte, la alegría..., la libertad creativa. ¡Caben tantas cosas en un pequeño poema o en un espectáculo!

No he hecho nunca algo de «encargo». Me han propuesto cosas y me he sentido cercano a ellas.

P. *¿Influyen tus circunstancias personales y el contexto social del momento para la elección?*

R. Como he dicho, mis decisiones están guiadas por la intuición y el gusto. Pero todavía no vivo aislado y mis circunstancias personales y el contexto social influyen en mi estado de ánimo. En mis puestas en escena aparece lo que siento y lo que veo.

P. *¿Cómo es el proceso de elaboración del texto dramatúrgico de tus espectáculos?*

R. En teatro y ópera es lo mismo. Tras decidir hacer un texto, realizo notas dispares y, a la vez, elaboro un trabajo profundo de investigación universitario centrado en el contexto de la pieza y la relación de esta con su periodo artístico. Todo ello para no quedarme en hacer una cosa nostálgica. Primero lo académico y luego lo intuitivo que viene de lo académico, sin la academia es muy difícil hacer las cosas. Como digo, a la vez hago un cuaderno con fotos, con cosas que se me vienen a la cabeza relacionadas con frases de autores o temas de actualidad. Elaboro mucho material muy libre y fluido. Después pienso, cómo eso me afecta a mí, hacia dónde me lleva, qué recuerdos tengo, qué voy a explicar con esto y cómo lo explico, si lo voy a dejar abierto y, en este caso, qué misterios voy a dejar. Entre lo académico e intuitivo, construyo el libreto, que es la adaptación textual.

P. *El texto dramatúrgico o libreto, como tú lo denominas, ¿se modifica durante los ensayos?*

R. Ya tengo mucha experiencia y el libreto no suele modificarse durante los ensayos. Pero luego, cada caso es diferente. En teatro depende, hago el libreto antes de los ensayos o lo pruebo con los actores, como en *Hamlet*. En *La vida es sueño* lo hice antes y luego se tradujo al inglés. A veces el libreto cambia en los ensayos para que fluya con los actores, para ver si les va a funcionar, pero no lo pruebo mucho tiempo de los ensayos. Normalmente no he tenido que cambiar muchas cosas. Cuando hago el libreto de una novela siempre lo acabo antes del trabajo con los actores y pienso a la vez en la escenografía. Por el contrario, la idea de la dramaturgia nunca cambia durante los ensayos. Puede cambiar la forma. Una misma cosa se puede explicar de tantas maneras...

P. *¿Qué opinión tienes de la intervención del texto fuente?*

R. Yo no cambio las palabras, cambio la intención y cómo decirlo y hacerlo.

No me atrevería a hablar en general de la intervención de un texto, hablaría de autores concretos. Por ejemplo, Valle-Inclán no necesita cambiar el lenguaje. No se trata de entender la lógica de las palabras sino de dejarte de llevar por lo sugestivo de las palabras. Lo primero procede de la tradición del siglo XIX de las puestas en escena de teatro y ópera que se olvidan del expresionismo y de las vanguardias históricas. Tampoco he cambiado el lenguaje con Wagner y eso que es un alemán inventado por él y con palabras que para los alemanes tienen unas connotaciones terroríficas.

P. *¿Por qué sueles colaborar con otros creadores en el proceso de elaboración del texto dramatúrgico?*

R. Porque siempre me ha gustado aprender.

P. *¿Qué criterios sueles utilizar en la elección del elenco de actores, músicos y cantantes?*

R. Normalmente no tengo ideas preconcebidas respecto a actores o cantantes. Nunca describo al director de casting cómo tiene que ser el físico o tipología de un actor o cantante. Me fijo en el talento, en la formación, en la energía... Después es un juego creativo entre dos.

P. *¿Por qué da la impresión de que sueles colaborar con un grupo estable de equipo artístico-técnico?*

R. No es cierto. Tengo dos o tres grupos estables, Rebecca Ringst y Susanne Gschwender en la escenografía, dos o tres figurinistas... Todos nos conocemos. No puedo solo dar yo, necesito 'input'. Me gusta trabajar en equipo, pero también hago muchas cosas solo. Eso depende de cómo me sienta.

P. *¿Cómo y cuándo transmites la idea del espectáculo a tu equipo artístico-técnico*?

R. Normalmente al principio tengo una idea o unas imágenes que transmito al equipo. A partir de ahí comienza un proceso muy enriquecedor que consiste en conectar las ideas con imágenes, películas, pintura, literatura, instalaciones, arquitectura, historia, noticias, máquinas... Es un proceso intenso y apasionante.

P. *En tus espectáculos de ópera, ¿cómo se desarrolla la relación con el director musical?*

R. Depende mucho del proyecto. Una buena relación con un director musical no solo se basa en conversaciones sobre la música y la escena. Tiene algo que ver con algo especial que ocurre cuando el cantante, el músico, el director musical y la escena caminan en la misma dirección. Es algo único. Pero como he dicho depende mucho del tipo de proyecto, si es una ópera contemporánea o de repertorio o una ópera de nueva creación... He tenido la fortuna de conocer a directores musicales con un gran conocimiento de la escena.

P. *En el proceso de los ensayos, ¿cómo son los primeros días de trabajo con los actores o cantantes?*

R. No me gusta hacer trabajo de mesa ni hablar mucho porque no me considero capacitado para estar hablando una semana. El primer día les explico mi propuesta y ya está. Necesitas una gran capacidad de síntesis para explicar en pocas frases una dramaturgia. Para pasar de lo abstracto a lo concreto. Les doy imágenes más que palabras porque no me gusta discutir mucho. Ellos vienen desde el primer día con el texto aprendido.

Ensayos de Obabakoak (2017). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

P. *¿Sueles realizar indicaciones concretas de gestos, movimientos, intenciones vocales y gestuales?*

R. Casi nunca. A no ser que un movimiento físico individual o colectivo o una determinada nota o inflexión pueda conducir a una emoción. Entonces es como si colocaras una cámara delante del actor o el cantante y tiene que hacer un primer plano. O a veces cuando te basas en una pintura concreta: pienso cuando hemos reproducido una piedad renacentista, por ejemplo, en la ópera *Lear*. El actor, el cantante y el músico son partes creativas fundamentales de un espectáculo. Ellos tienen que encontrar su propia música interior.

P. *¿Cómo definirías entonces el clima de tus ensayos?*

R. Son ensayos relajados y tranquilos y a la vez se juega fuerte. Si pides mucha intensidad y concentración y poner la energía correcta ha de haber buena atmósfera. En los ensayos yo estoy muy tranquilo. No tengo miedo a hacer el ridículo. Es una oportunidad de hacer cosas hermosas, jugar, vivir otras vidas. Yo no soy Superman, sé más o menos lo que tengo que hacer antes de los ensayos y luego lo compartimos. Tengo mis miedos de la vida normal pero no en los ensayos. Es un espacio donde me encuentro muy bien. Por todo esto, los intérpretes pueden ser muy libres y llegar muy lejos en los ensayos. Ven que tengo una formación profunda sin hablar mucho. Me llevo muy bien con los actores, cantantes y músicos, aunque no me voy con ellos de vida social después. Ahora con el Covid, en los teatros donde trabajo recomiendan no reunirnos después.

P. *¿Cuándo introduces en los ensayos la escenografía, la iluminación, la indumentaria y la música?*

R. Desde el primer día de ensayos los actores o cantantes utilizan vestuario, que puede ir cambiando durante los ensayos, y una escenografía similar a la original. La música también está presente desde el primer día de ensayo. Las luces, por el contrario, nacen de la energía que se va generando en los ensayos.

P. *Tras todo este intenso proceso de trabajo para la creación de tus espectáculos, ¿qué es para ti estrenar un montaje? ¿Una liberación?*

R. Es un momento especial. Mucha energía, normalmente positiva. Curiosidad. Nuevas ideas de último momento..., risas nerviosas. La maleta preparada para volar por la mañana temprano. Caras que se te quedan grabadas. Algo único de ese momento.

Rasgos de su poética

P. *¿Qué piensas de la nueva censura creativa, de la autocensura?*

R. No pienso nunca en ello, porque yo no me autocensuro. Si lo pienso, me pongo triste por la gente joven. Hay que creer en ellos. Cada época

es diferente y hará cada uno lo que considere oportuno dentro de su contexto.

P. *Unos de tus temas recurrentes en tu poética son la violencia ejercida sobre la mujer y el conflicto entre el individuo y el colectivo. ¿A qué crees que pueda deberse?*

R. Al final te das cuenta que tiene mucho que ver con cosas que has heredado. Lo de la violencia en las mujeres se repite mucho en mis espectáculos aunque yo no sé por qué, porque yo soy una persona muy pacífica. Obedece a cosas que tú has heredado... por ejemplo, mi abuela sevillana, yo heredé esto pero no era consciente hasta que hace unos años me lo explicaron. Yo no sabía que había recibido malos tratos. En aquella época, en Sevilla en los años cuarenta o cincuenta, incluso la Guardia Civil no dejó que se acercara a mi abuela y los separaron. Algo muy desagradable. Pero yo he hecho espectáculos y yo no lo sabía porque yo me enteré muy tarde. Eso son mochilas que uno lleva y aparecen.

Erresuma / Kingdom / Reino (2022)
Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

Los conflictos del individuo con la sociedad, es normal en los artistas, bueno yo no sé si soy un artista o qué, es algo muy normal, muy español porque quien destaca mucho en España le cortan las piernas. Como dice Borges, el español es envidioso y cuando tiene que decir que una cosa es buena dice que es envidiable.

P. *¿Qué opinas que hay 'de español' en tus espectáculos? ¿Y 'de centroeuropeo'?*

R. De español, no sé, porque no me gusta el ajo... Yo no renuncio a mi cultura pero esta tiene tanto de Calderón como de Schopenhauer. Luego, por supuesto el castellano y el catalán, pienso en estas lenguas aunque cada vez las hablo peor. Ciertamente, ya no sé de dónde soy, las escribo bien por una cuestión de concentración pero no hablo ninguna lengua bien. He superado los problemas de identidad.

De centroeuropeo, estoy profundamente arraigado a la cultura europea. Esto es algo que puedo transmitir a las generaciones venideras... y además continúo aprendiendo. Vivo en Basilea, una ciudad con cuarenta museos llamada ciudad de la cultura. Me siento muy relajado en esta ciudad humanista. De Suiza he aprendido el diálogo, a ser más pragmático y menos ideológico. Por ejemplo, a que el nacionalismo, al final, es un camino sin salida y a que se debe estudiar la historia en su contexto no desde la perspectiva actual. Igualmente, mi formación anglosajona es muy fuerte, como dije, estuve bastantes años en el Festival Internacional de Edimburgo.

P. *Sobre el repertorio de tus espectáculos,* ¿qué texto dramático te gustaría añadir de los que aún no has realizado?

R. Tengo muchos en mente. Hay muchas cosas muy, muy buenas por hacer. Te podría hacer una lista interminable. Me gustaría mucho volver a Calderón, Valle-Inclán, nunca los he hecho en castellano, *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus y *Los cuentos de los bosques de Viena* de Ödön von Horváth.

P. *En tu trayectoria profesional has dirigido pocas comedias, llegando incluso a otorgarles un tono melancólico y existencial, ¿a qué piensas que se debe todo esto?*

R. Mi sentido del humor tiene mucho que ver con los hermanos Marx y con el humor negro español de los Jesuitas y de Buñuel. Con *La verbena de la Paloma*, por ejemplo, compuesta por el melancólico Bretón, la hice melancólica con el siguiente planteamiento: por una noche, el amor triunfa al dinero.

P. *Hace bastantes años que no realizas una zarzuela, ¿te gustaría repetir la experiencia con este género musical?*

R. Sí, pero fuera de España o en Bilbao. Me encanta la zarzuela, no todas pero sí muchas. El género chico es muy bueno.

P. *¿En qué medida tus influencias musicales y referentes culturales influyen en el tempo escénico y en la predilección por el uso del contraste de tus espectáculos hasta el punto de tratarse de rasgos clave en tu poética?*

R. Mi trabajo es muy musical, contrapunto, contra-ritmo, voy cambiando el tempo continuamente. Me sale muy natural. El contraste es la base de una dramaturgia, pertenece no solo a mí, está en toda la literatura española, en Bertolt Brecht, Lessing y su *Dramaturgia de Hamburgo*, etc. Supongo que el sentido del ritmo también, no lo sé, pueda tener algo que ver con mi sangre andaluza, me imagino que sí. Pertenece al barroco, a la cultura española pero conmigo el contraste es muy marcado y ya lo pienso, un color diferente... La vida está más cerca de esto que de algo continuado. Luego yo me siento muy atraído por el expresionismo español, Valle-Inclán y luego Buñuel son referentes muy fuertes. También la Semana Santa de Sevilla me ha influido mucho, de pequeño he ido mucho a ver a mi abuela. Es un gran espectáculo barroco. De mayor ya no he ido.

No me alimento de teatro ni de ópera, conviertes al teatro en algo muy realista, un cliché naturalista del siglo XIX, no digo que esté mal, sino que así ignoras todo el comienzo del siglo XX. A mí me influye la pintura de cualquier periodo histórico. De hecho, mi primera impresión artística muy fuerte se dio cuando mis padres me llevaron a la cueva de Altamira. Soñé durante algunos días con los animales y la oscuridad... Ahora, incluso estoy suscrito a una revista de pintura rupestre.

P. *Desde las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, se han utilizado las proyecciones en la escena, ¿qué sentido dramatúrgico tiene en tus espectáculos este uso de las proyecciones que reproducen la imagen de lo que sucede sobre el escenario?*

R. No lo he hecho muchas veces, lo parece pero no es así. Se trata de un elemento más, con sentido narrativo pero no ilustrativo. Esto ya se utilizaba en las técnicas cinematográficas en los años 20 en Alemania, ligado al expresionismo. En *L'incoronazione di Poppea* asemejaba la vida como un selfi. En *Obabakoak*, las proyecciones pintaban recuerdos que se distorsionaban. En *Die Soldaten*, reflejaban diferentes ángulos de la instalación y mostraban la cara de una niña que era la protagonista.

Erresuma / *Kingdom* / *Reino* (2022). Fotos: E. Moreno Esquibel / Teatro Arriaga

Recepción de sus espectáculos

P. *¿Te importa la opinión del público y de la crítica?*

R. No lo sé.

P. *¿Deseas que el receptor de tus espectáculos reaccione de alguna manera ante lo que ve, que reflexione o que actúe hacia alguna dirección*?

R. No, yo hago lo que siento con el equipo, aunque yo decido al final. Me da mucha libertad no pensar en el receptor. Sí pienso en el contraste. Pienso que el teatro y la ópera deben tener más de poesía y que el debate debe venir después, pero provocado por el contraste. Los espectáculos están llenos de respeto para que luego tú interpretes lo que desees. No hace falta decir lo que está claro. Mi teatro es abierto, como una obra de arte.

P. *¿Puede el arte cambiar la vida?*

R. He conocido a personas que la música les ha salvado la vida... La literatura ha cambiado a generaciones de estudiantes. Adan Kovacsics, mi primer mentor, me dijo que «el arte te alarga un poquito más la vida». Me pregunto de vez en cuando: ¿qué formas adaptará el arte en la era digital?, ¿continuará la humanidad manifestándose a través del arte?...

Notas

[1] Por orden cronológico las fechas de las entrevistas son las siguientes: 22 de marzo de 2012, 30 de septiembre de 2020, 19 de octubre de 2020 y 14 de febrero de 2021. De la primera de ellas solo se han extraído algunos fragmentos. Para poder consultarla en su totalidad de debe acudir a la monografía dedicada al director de escena, *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*, publicada en 2018 por la editorial Fundamentos (pp. 207-215).