

Entrevista a Germán Vega Director de Olmedo Clásico



Germán Vega García-Luengos

Para comenzar, lo primero que nos gustaría saber es por qué y cómo surge Olmedo Clásico.

Surgió por necesidad y por concurrencia de gentes que deseaban que hubiera algo así. Quienes estamos en el proyecto desde el principio hemos sido los primeros en sorprendernos por lo relativamente fácil que resultó discurrirlo y ponerlo en marcha, cuando esperábamos que hubiera muchas más dificultades. Se diría que, de alguna manera, muchos estaban esperándolo, así que cuando conocieron la idea les pareció lo más natural. No recuerdo ninguna voz significativa que planteara dudas sobre su conveniencia.

La principal causa eficiente creo que consistió en la confluencia en un momento dado de distintas personas que por separado habíamos concebido cosas parecidas. Yo llevaba bastantes años asistiendo y participando asiduamente en festivales de clásico, en especial los de Almagro y Almería, y hacía cábalas sobre la posibilidad de que en mi

entorno pudiera fructificar algo así; creía que también Castilla y León debían implicarse en la asunción de ese rico patrimonio.

A esta idea le fueron dando concreción geográfica y alas las noticias que me llegaban de que Olmedo se estaba dotando de unas infraestructuras escénicas y hosteleras notables. Las primeras tenían que ver con un factor principal de esta historia, la vocación teatral y áurea de esta villa castellana, que ha vivido siempre consciente de la resonancia que su nombre suscitaba (bastaría recorrer los rótulos de los negocios comerciales y hosteleros para ratificarlo). Me pareció que debía entrar en contacto con sus responsables municipales y culturales para hablar de la posibilidad de organizar en ella algún tipo de actividad en relación con el teatro clásico. Para ello tuve como intermediario de excepción al añorado Julio Valdeón, amigo y olmedano de pro, que desde el principio se adhirió incondicionalmente a la idea; también fue fundamental como enlace, a la postre, Andrés Muñoz, técnico de Cultura de la Diputación de Valladolid. Ellos facilitaron el contacto con el alcalde Alfonso Centeno, quien por su cuenta abrigaba el proyecto de llenar de contenido teatral las dependencias que en los últimos años había impulsado en un afán de seguir promocionando cultural y, por qué no, económicamente su pueblo. Su implicación fue decidida y decisiva. Lo mismo que la de la concejala de Cultura Mercedes Fernández.

Además Olmedo tenía la suerte de contar con Benjamín Sevilla, gerente de la Fundación de Turismo, experto en la gestión cultural y apasionado de la programación y la práctica teatral. Pero hay más piezas fundamentales en esta prehistoria. Era evidente que un proyecto así debía contar con Teatro Corsario, la compañía vallisoletana decana en España de cuantas se dedican al clásico, que desde hacía muchos años estaba empeñada en promocionarlo en la Comunidad de Castilla y León. Su director Fernando Urdiales acogió con todo el calor e ideas la empresa, bien secundado por otros hombres de su grupo como Luismi García y Quico Vergara. También se implicó con entusiasmo y energía Luisa Herrero, quien aportó su experiencia en coordinación y medios de comunicación. La ilusión



contagiosa de unos y otros se convirtió de inmediato en acción, y lo que en principio se había pensado como proyecto de un certamen de teatro clásico para que se celebrase año y medio después, en el verano de 2007, acortó drásticamente sus plazos y de la noche a la mañana nos vimos programando el primer festival de Olmedo Clásico para el mes de agosto de ese mismo año 2006. Lo pudieron las ganas de los organizadores, pero, por supuesto, el saber que podríamos contar con el respaldo de instituciones como el Ayuntamiento de Olmedo, la Junta de Castilla y León, la Diputación de Valladolid, Caja España, a las que después se sumaría la Universidad de Valladolid; también percibíamos la buena acogida de la idea por parte de los medios de comunicación; y, sobre todo, no nos cabía ninguna duda del apoyo caluroso de las gentes de Olmedo, que siempre han tenido el Festival como cosa suya.

La estructura de actividades que hoy tiene fue concebida así prácticamente desde el principio. No queríamos limitarlo a los espectáculos, que, obviamente, son el componente principal, sino que dábamos importancia a las «Jornadas sobre Teatro Clásico», en las que analizar y debatir sobre las claves textuales, escénicas, sociológicas, etc., que lo hicieron posible en su momento, y muy especialmente sobre su actualidad. Asimismo, desde el principio se programó un «Curso de análisis e interpretación para actores» en teatro clásico, patrocinado por la Dirección General de Juventud y dirigido por Fernando Urdiales, cuyo prestigio fue un excelente banderín de enganche para esta actividad tan bien recibida. En este curso es fundamental la labor de coordinación de Esther Pérez Arribas. Al calor del Festival también se han programado exposiciones desde el primer momento. Y, desde el tercer año, se dio la salida a una colección de libros, coeditada por el Festival y la Universidad de Valladolid, donde ven la luz estudios sobre teatro, que no se limitan a los que se expusieron en la Jornadas.

Mencionaba antes la acogida de las instituciones, los medios y el público como explicación de la viabilidad del proyecto; también hay que



añadir el apoyo de los expertos en la puesta en escena, en los textos, en la enseñanza teatral, que desde la primera edición han acudido siempre incondicionalmente a nuestra llamada.

¿Qué significa para usted organizar anualmente unas jornadas de teatro clásico?

Para mí, como para Benjamín Sevilla y Fernando Urdiales, que formamos la dirección colegiada de Olmedo Clásico, supone un reto importante, que año a año comporta mayor tiempo y esfuerzo. Cada vez es más difícil, porque cada vez son menos admisibles los fallos. Al primer año fuimos con el entusiasmo y la inconsciencia del bisoño. La primera de las cualidades no debería perderse nunca, pero la segunda tiene menos cabida a medida que se suceden las ediciones, cara a nosotros mismos, y menos aún cara a todos los que han depositado su confianza en que nosotros garantizaríamos la calidad que el Festival exige.

Por lo que a mí se refiere, esta actividad es bastante diferente de las que comporta mi profesión como docente e investigador de la literatura. Afortunadamente, el tipo de dirección colegiada permite distribuir funciones y compensar las carencias que unos u otros podemos tener: en mi caso de conocimientos y recursos propios de los que viven en este mundo de la puesta en escena. La verdad es que me resulta muy estimulante, porque me permite aprender cosas nuevas, que me ayudan a entender mejor mi óptica literaria y teórica del teatro español del Siglo de Oro, al que prioritariamente me he dedicado durante un buen número de años. Lo considero, pues, un excelente complemento para mi actividad profesional. El mundo de la práctica dramática también me ha proporcionado una suerte de reencuentro con mi vocación primera. Mi elección de una carrera de Humanidades y, dentro de esta, mi decantación hacia el teatro desde mis primeros escaños como investigador, vino motivada en alguna medida por mi pasión por la práctica teatral. Sin embargo, las vueltas de la vida primero me llevaron



hacia el teatro clásico, cuando lo mío era el rabiosamente contemporáneo, y después me hicieron abismarme durante años en los estudios de bibliografía teatral, que parece lo más alejado del mundo de la escena. Pues bien, con Olmedo Clásico he tenido una oportunidad de reencontrarme con el mundo al que apuntaba esa pasión de juventud.

¿Cómo se seleccionan los espectáculos? ¿Se tiene en cuenta al público infantil y juvenil?

Es evidente que el principal factor para que cada edición del Festival cumpla con sus objetivos radica en la elección apropiada de los espectáculos. Gracias a la recuperación y normalización del teatro clásico en los últimos años, hoy la oferta de espectáculos es bastante amplia, no como ocurría antes, en los primeros tiempos de Almagro, por ejemplo, en que el programador se las veía y deseaba para conseguir suficientes obras con que completar todos los días. Nosotros no tenemos ese problema, porque el repertorio disponible ha aumentado mucho, la duración del Festival es bastante menor y no solemos recurrir a la programación simultánea de funciones. Hoy a Olmedo Clásico le llegan propuestas de alrededor de sesenta espectáculos cada año, de los que debe escoger en torno a diez. No es mala proporción.

Claro que no se trata de una elección libérrima, sino que tiene como principal cortapisa el presupuesto, y el nuestro es reducido en relación con el de la mayoría de festivales consolidados; por eso hay que saber combinar los espectáculos imprescindibles, aunque sean caros, con los que tienen calidad y caché asumibles.

Otro criterio para seleccionar, este con mayor margen de libertad, es el de la variedad. Procuramos que la programación esté compensada y haya muestras de los distintos tipos de obras: cómicas, serias, trágicas. En esta etapa inicial nuestro primer objetivo ha sido ganar al que hemos considerado nuestro «espectador privilegiado», esa persona que aún no ha tenido



oportunidad de formar el gusto por los clásicos; para ello hemos dado una pequeña prioridad a las piezas de acogida más fácil, como son las que desde siempre han formado parte del canon y las cómicas.

Un nuevo factor a tener en cuenta es el tipo de propuestas escénicas. También intentamos equilibrar la presencia de montajes más clásicos con otros más innovadores. Otro tanto cabe decir sobre la presencia de compañías extranjeras, sobre todo, de aquellas cuyos montajes requieren sobretitulación.

Respecto a la atención que nos merece el público más joven, creo que queda reflejada inequívocamente en la creación, desde el segundo año, de una sección que llamamos «Clásicos en familia». Su intención es atraer al espectador menor, hacer lo posible por aficionarlo desde la edad en que surgen los hábitos y gustos que nos acompañarán siempre. No es fácil porque las actividades lúdicas de niños y adolescentes van por otros derroteros en estos tiempos de absorbentes pantallas de móviles y ordenadores. Tampoco lo es porque aquí sí que la oferta es más bien escasa: no son muchos los espectáculos de clásicos, en general, acomodados para esas edades, y casi inexistentes los de clásicos españoles; Shakespeare es también en este apartado el gran dominador, hasta casi rayar el monopolio.

Es intención nuestra, en la medida que el presupuesto lo permita, fomentar no solo que los niños se aficionen al teatro clásico sino también que los profesionales se animen a hacer más adaptaciones. Como prueba de este interés puede alegarse que nuestra primera coproducción como festival fue *La dama boba*, de Lope de Vega, adaptada para niños por Esther Pérez Arribas, y puesta en escena por Pie Izquierdo. La experiencia fue estupenda.

¿Qué repercusión tiene este tipo de eventos en la sociedad?

Como creo que refleja claramente mi primera respuesta, la principal razón del asentamiento del Festival ha sido la aceptación por parte de los



vecinos de Olmedo, que se han volcado en él desde el primer momento. Yo creo que esta implicación es uno de los sellos de identidad de este Festival que no todos tienen. No es algo que se haya impuesto desde fuera o desde arriba sino desde dentro y desde abajo. Esto le ha asegurado unos buenos cimientos y es posible que le ayude a pervivir, hasta en tiempos difíciles. Quienes conocen el día a día de la villa se asombran de la capacidad de llevar a las gradas del teatro a personas que nunca salieron de sus casas para asistir a ninguna otra cosa. Una actividad de este tipo colabora a la cohesión social. Y forma integralmente a la persona, si es que seguimos creyendo en la capacidad formativa que, durante los siglos en que ha durado la civilización en que vivimos, han tenido el arte y la literatura (hay peligrosos síntomas de quiebra en el sistema). La gente poco a poco se va atreviendo a opinar y comparar espectáculos.

Los vecinos y sus representantes se han entregado a ello principalmente por su pasión teatral, pero sin duda esta actividad también está deparando unos réditos económicos para hoy y para el futuro. Es de imaginar que la hostelería y el comercio han tenido que notar algo el aumento de visitantes que acuden a las actividades del Festival e, incluso, de aquellos que fuera de sus fechas se sienten atraídos porque las noticias del certamen les ha puesto el nombre de Olmedo en sus rutas turísticas. Y ese es un factor relevante en una sociedad en que, si la crisis no tuerce excesivamente su rumbo, las actividades de ocio y cultura van a tener un peso mayor. Hoy día en que todo, o casi, se contabiliza, se puede evaluar lo que supone la presencia de Olmedo en los medios de comunicación a lo largo del año por razón de su Festival: si hubiera que pagar como publicidad esa presencia en televisión, radio y prensa el desembolso sería mayor. La rentabilidad es aún superior si se tiene en cuenta que ese tipo de notoriedad mediática es inequívocamente positiva y al aparecer como información, no como anuncio pagado, carece de los inconvenientes para la convicción del cliente que tiene la que es reconocido como tal.



También Olmedo Clásico está poco a poco asentándose como el Festival de Clásico de Castilla y León. La idea pesa en el apoyo que recibe de algunas de las instituciones y atrae a públicos de distintos lugares de la Comunidad. Y se pretende que las fronteras no queden ahí. Desde la organización estamos haciendo todo lo posible por que sea conocido lo más lejos posible. En este sentido, fue importante la celebración el año pasado del Congreso Internacional del IV Centenario del Arte Nuevo en el que participó casi centenar y medio de especialistas venidos de veinte países diferentes.

Si nos fijamos en la cartelera teatral, vemos los mismos títulos de Lope y Calderón de toda la vida. Teniendo en cuenta el gran corpus teatral áureo, ¿por qué cree que nos se apuesta por ofrecer más variedad? ¿Es una cuestión «comercial»? ¿Lo «nuevo» es arriesgado, no vende? Nos gustaría saber cuál es su opinión sobre el repertorio actual del teatro aurisecular.

El repertorio español superviviente es de una abundancia impresionante, sin parangón con ningún otro teatro de la Edad Moderna. Las obras conservadas de Lope, Calderón, Tirso y otros dramaturgos famosos en su época decuplican, quintuplican o duplican las de Shakespeare, Molière, Racine o cualquiera otro grande de la escena universal. Y, sin embargo, es cierto que desde su recuperación como bien cultural en el siglo XIX se ha insistido sobre un número no muy crecido de piezas. Cuando a partir de los años setenta de la centuria pasada, se ha acrecentado el interés por estudiar ese teatro, se ha incidido con frecuencia en el argumento de que los rescatadores primeros del teatro impusieron sus gustos a la hora de configurar el canon, pero que habría muchas obras que merecerían también salir a la luz. Sinceramente, mi impresión hoy, después de años leyendo con asiduidad obras de géneros y autores variados, es que no tuvieron tan mala vista aquellos pioneros, que al fin y a cuantas participaban de una estética



romántica no demasiado alejada en su esencia de la que sustentó a los creadores del XVII. Acertaron bastante.

Yo pienso que en los últimos años sí que ha habido interés por parte de algunos directores de escena en recuperar obras de esta cara oculta o semioculta del corpus teatral áureo, ya sea por afán de originalidad ya por creencia honrada en la relevancia de algunas; y, sin embargo, son contadas las «novedades» que han convencido decididamente a críticos y espectadores.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico puede servirnos de testimonio de la actitud ante el repertorio que hoy existe, especialmente en sus últimos años, los de Eduardo Vasco al frente. En ellos puede observarse una proporción parigual de obras de siempre y nuevas. Desde 2005 se han estrenado títulos que con cierta continuidad han venido apareciendo en las carteleras desde el siglo XIX: *El castigo sin venganza*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Del rey abajo, ninguno*, *Las bizarrías de Belisa*, *El pintor de su deshonra*, *La Estrella de Sevilla*; pero también lo han hecho otros de más rara o nula presencia: *La entretenida*, *Amar después de la muerte*, *Tragicomedia de Don Duardos*, *El curioso impertinente*, *Las manos blancas no ofenden*, *La noche de San Juan*, *¿De cuándo acá nos vino?*. Este año se han estrenado *El condenado por desconfiado* y *El alcalde de Zalamea*, pero también *La moza de cántaro*. Para la temporada entrante se ensaya *El perro del hortelano*, pero también *Un bobo hace ciento*.

Teatro Corsario, la compañía de clásico de más larga trayectoria, ha representado *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El caballero de Olmedo*; pero también *Amar después de la muerte*, *Clásicos locos* (entremeses barrocos), *El mayor encanto, amor* y *Los locos de Valencia*.

Y si tuviéramos en cuenta la programación de clásicos españoles en Olmedo tendríamos un panorama parecido. Junto con *Don Gil de las calzas verdes*, *Del rey abajo, ninguno*, *El lindo don Diego*, *La Celestina*, *La dama boba*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *Fuenteovejuna*, *El*



caballero de Olmedo, La vida es sueño y La dama duende; se han exhibido *Los Locos de Valencia, La noche de San Juan, El cuerdo loco, Las manos blancas no ofenden, La devoción de la cruz, ¿De cuándo acá nos vino?, La viuda valenciana, Himenea y La celosa de sí misma*.

Como se puede observar, no es tanto cuestión de obras como de autores. En este aspecto sí que existe una tendencia a explotar a los dos o tres grandes y a dejar menor espacio a los restantes.

En mi opinión, merece la pena extremar la búsqueda de textos valiosos que aún quedan por descubrir y que, con el tratamiento dramático adecuado, pueden llegar bien al espectador actual. Seguro que en los próximos años asistiremos a algunos gratos descubrimientos. Pero eso no afectará al atractivo que tienen muchos de los títulos de siempre. Y es lógico que así ocurra. En primer lugar, porque, como decía, aquellos rescatadores decimonónicos no tenían el gusto tan estragado ni tan diferente, y además leyeron muchísimas obras (más de las que hoy estaríamos dispuestos a abordar para situarnos en igualdad de oportunidades a la hora de elegir). Y hay otra razón importante: en el disfrute de las obras de arte existe un componente especial, según el cual se desea repetir la contemplación o audición de lo que nos gusta —sean *Las meninas*, la catedral de León o *Don Giovanni*—, para descubrir nuevos matices o, particularmente en el caso de las artes escénicas y musicales, para apreciar además distintos tratamientos por parte de directores e intérpretes, que pueden constituir a su vez obras de arte.

Un tema muy debatido es si los clásicos deben actualizar sus puestas en escena ¿Qué opina al respecto? ¿Es una forma de acercar las obras al público de hoy en día o, por el contrario, cree que al actualizarse se pierde el atractivo de la pieza?

En su época lo tenían muy claro. Aunque había quejas ya, lo que se imponía era la libertad para acomodar los textos a las necesidades de las



compañías que los representaban, de los empresarios que las contrataban y del público que las pagaba. Les avalaba además el concepto de propiedad existente (o, por mejor decir, inexistente). Esa libertad no solo la practicaba la parte empresarial; también la artística la proclamaba. Considérese el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, la más notable, por lo que dice y por quien lo dice, de las recapitulaciones sobre la fórmula de la «comedia nueva», a la que se llegó —según se sustancia— por el empeño en gustar al público, un público diferente de aquel para el que escribieron Plauto o Terencio, para el que se reclama el derecho de actualizar el arte y acomodarlo a las necesidades de un tiempo y un espacio determinados. Esta sería la lección más profunda del poema, y la que quizá tenga mayor validez para las épocas posteriores.

Creo que es obligado actualizar las obras, porque la puesta en escena de un texto teatral solo puede ser contemporánea. La obsesión arqueológica solo debe regir el proceder de los filólogos o de los estudiosos de las puestas en escena antiguas: es su obligación explicar las obras desde su época. Pero si queremos que esas obras puedan ser recibidas hoy no solo como un testimonio del pasado sin más, deben tenerse en cuenta los factores que las permitan conectar, artísticamente no solo intelectualmente, con los espectadores. La mayoría no asiste al teatro clásico para ejercer un acto cultural refinado (aunque puede ser un componente de su motivación), sino con actitud pareja a la que le lleva al resto de espectáculos: para emocionarse con la historia que le van a ofrecer, admirarse de la propuesta escenográfica, valorar las dotes interpretativas de los actores, cuyo trabajo con un teatro poético y en verso es mucho más complejo. A lo que no va es a aburrirse con lecciones de historia o de literatura. La más grave traición a un clásico que puede perpetrar hoy un director es la de aburrir con él. Ha sido el esfuerzo de los hombres del teatro activo por hacer de un teatro antiguo un teatro contemporáneo el que ha consolidado la posición de clásicos de aquellos escritores de hace cuatro siglos, al facilitarles que puedan seguir diciendo algo a los públicos de las distintas épocas. Ellos son



en buena medida los responsables de la relativa bonanza que —en mi opinión— vive el teatro clásico en estos momentos (aunque algunos no crean que sea así y otros que trae mal fario reconocerlo).

Con los clásicos se puede entrar en relación dialéctica. Lo importante es la honradez, que comporta, entre otras cosas, avisar sobre el tratamiento al que se ha procedido. Para empezar, el responsable de un montaje hoy debe plantearse la elección del texto. No todas las miles de piezas conservadas presentan elementos semánticos, dramáticos o poéticos que puedan enganchar al espectador actual.

¿El texto es sagrado?

Lo respondido a la pregunta anterior vale también para esta, porque texto literario y texto escénico forman un todo indisoluble.

Hay una cuestión de alcance general que aconseja, en principio, podar los textos, y es la duración de los espectáculos resultantes. Si queremos que el teatro clásico tenga una buena acogida hoy, debemos, por supuesto, conseguir que el público se vaya acostumbrando a sus claves; pero también considero que ese teatro debe «acostumbrarse», en la medida de lo posible y sin que afecte a aspectos sustanciales, a unas claves diferentes de recepción del público contemporáneo. Los más de 3.000 versos que como media tiene una comedia española nos llevan indefectiblemente a espectáculos largos, si no se quiere ir a la carrera. La pregunta es cómo cortar; y la respuesta es que con conocimiento de causa. Cuanto mejor conozcamos las claves de ese teatro, más fácil será que podamos prescindir de versos sin traicionar la obra en lo sustancial, sin afectar sus nervios principales. Hoy sabemos bien que hay versos en esas piezas que, obedientes a la concepción escénica de la época, cumplen una función que se ha llamado de «decoración verbal». Con los medios actuales de puesta en escena y con una concepción diferente de la semiótica teatral, podríamos



encomendar a otras categorías de signos (lucos, proyecciones, etc.) lo que desempeñan esos versos. Otro tanto ocurre con los pasajes que repiten ideas ya expuestas, y que obedecen a la necesidad de que el público bullicioso de los corrales no perdiese información imprescindible para seguir un enredo (de lo contrario no sería posible ni siquiera mantener el orden público): si no se entera a la primera que sea a la segunda. Sin embargo, las condiciones de recepción en nuestros locales de exhibición hacen innecesaria esta saturación informativa, con lo que tenemos un nuevo tipo de versos de los que se podría prescindir. Y habría más candidatos al «atajo» —el término es de época— si estudiamos a fondo cada obra. Pero nada hay automático, depende de los conocimientos e intuiciones del director, de su talento como creador. Él es quien debe pensar cada caso, y decidir, por ejemplo, si quita unos versos que aunque sean «decorativos» son hermosísimos desde el punto de vista poético.

Otra cosa son las adiciones, que cuesta más admitir, porque supone hacer pasar por Lope o Moreto lo que otro ha escrito. En literatura, y menos en teatro, no se puede hacer lo que en la restauración de edificios o murales, donde se marca con distintos materiales o colores lo que no estaba en el original.

Estamos acostumbrados a que no se advierta nada pero muchas de las obras que se ofrecen, la mayoría, deberían denominarse técnicamente versiones o refundiciones. No es el momento ahora de andar con distinciones terminológicas. La práctica de la reescritura está en la literatura desde siempre y más aún en el teatro, en que sus agentes están acostumbrados por la propia esencia del género a que cada puesta en escena suponga una interpretación del texto escrito. La frecuentaron especialmente los dramaturgos del Siglo de Oro, sin excluir a los más grandes (piénsese en Calderón).

En todo caso, las cortapisas no se llevan con el arte, y el director está autorizado a ser un artista también: tiene derecho a interpretar el texto y a buscar las mejores formas de expresión de aquello que pretende ofrecer. Por



los resultados se les conocerá y, en su caso, se les reconocerán sus méritos o deméritos. Todos tenemos en mente espectáculos conservadores que nos han defraudado y otros más intervencionistas que nos han atrapado.

Dentro de la programación del festival se organizan unas jornadas donde se trata de forma teórica ciertos aspectos del teatro del Siglo de Oro. ¿En qué medida este tipo de encuentros fomenta la unión entre la vertiente más académica y la correspondiente a la práctica teatral? Quizás sea una apreciación personal, pero, ¿no cree que los profesionales de ambos mundos no acaban de comprenderse o de tenerse en cuenta a la hora de trabajar en sus respectivos campos?

Mi impresión es que han tenido un papel pertinente en la situación relativamente halagüeña que vive el teatro. Es sintomático que se hayan producido al tiempo ambas mejorías, la de la programación de espectáculos, que apuntaba antes, y la de la investigación. De esta segunda no cabe la menor duda, porque a la vista está la proliferación de equipos con financiación I+D o autonómica, que se están haciendo cargo de la titánica tarea de editar críticamente a los principales dramaturgos o de elaborar herramientas para su control y comprensión; también debe reseñarse la reciente creación del ITEM o la concesión al TC/12 de una importante financiación dentro del programa Consolider 2010.

Es cierto que de vez en cuando hay episodios de aparente desencuentro, pero atañen solo a personas particulares, y no afectan a esta simbiosis que la gran mayoría de los profesionales de una y otra parte considera necesaria. Sin duda, son más los roces que se producen entre colegas de un mismo ramo, tanto del mundo de la escena como, y sobre todo, del mundo de la investigación.

De lo que yo puedo dar fe, por experiencia propia, es de la importante ayuda que ha supuesto oír el parecer de los que tienen por misión hacer que un texto funcione como espectáculo, que es para lo que se escribió. Independientemente de que la concepción de la dramaturgia y de la



interpretación pueda haber cambiado de una época a otra, hay aspectos que pertenecen a la esencia dramática de los textos, como palabras que requieren espacio y tiempo, que nadie como el hombre de teatro domina.

También conozco, aunque en este caso indirectamente, la importancia que en ámbitos de la práctica teatral se da a algunos libros y trabajos de los filólogos (o de los profesores de Universidad, como con cierta sorna suelen decir). Los profesionales mejor preparados saben perfectamente la importancia de lo que antes comentaba: que cuanto mejor controlen las claves de la creación de los textos barrocos en su época, desde las materiales a las semánticas, más fácil será quitar o acentuar lo que interese; desde ajustar su tamaño, como se vio, a explotar sus sentidos. Aquí también vale lo de San Juan: que la verdad te hará libre.

¿Qué objetivos se han cumplido tras cinco ediciones de Olmedo Clásico? ¿Cuáles quedan por cumplir?

En relación con el público al que va dirigido, se ha conseguido implantarlo, que no es poco, que la gente lo considere un acontecimiento habitual, como si hubiera existido toda la vida. El crecimiento experimentado año a año, sin que haya sido desdicho llamativamente en este año duro de crisis, es también una buena señal de que no solo se consolida, sino que se extiende su noticia.

Por lo que se refiere a las entidades que lo apoyan, cuyo número también ha crecido con el paso de las ediciones, se ha conseguido «fidelizarlas», por decirlo con un término que son ellas las que normalmente utilizan refiriéndose a sus clientes. Siguen ahí, al parecer satisfechas de su relación, aunque la crisis las haya obligado a repercutir la rebaja de presupuestos.

En cuanto a la organización del propio Festival, se han logrado una estructura y unas pautas de actuación que han resultado operativas para estos primeros años.



Lo que cabe esperar es la mejoría aún de todo lo que se ha apuntado. La clave principal no es nada original: el presupuesto. Para despegar, porque creemos que aún le queda bastante trayectoria ascendente al Festival, es necesario disponer de mayor capacidad de gasto. Ni que decir tiene que los recortes de las ayudas de este año, y los que se esperan para el próximo, no nos han venido nada bien en la fase de crecimiento en que nos encontramos.

Otra cuestión importante que habrá que plantear antes pronto que tarde es la constitución de un patronato que asegure la financiación y la continuidad del Festival. Ahora depende demasiado de la buena voluntad de los miembros del equipo directivo y de las buenas relaciones entre ellos. Está, pues, demasiado subordinado a personas particulares.

También es nuestra intención potenciar la relación con otros lugares marcados por el teatro clásico, para buscar líneas de colaboración. Algo que ya se ha iniciado en la edición de este año, a raíz de una sesión de las Jornadas.

Ahora que por suerte los encuentros con el teatro clásico se han extendido por la geografía española, consideramos igualmente importante buscar un sello de identidad que nos distinga de otras propuestas.

¿Qué opina de otras jornadas y festivales de teatro clásico que se realizan en España?

Que han tenido un papel relevante en la normalización de los clásicos en nuestro país, con el de Almagro a la cabeza. Han sido un semillero de afición teatral y, como decía antes, un marco de encuentros de los representantes de la teoría y de la práctica, de manera muy clara en algunos casos porque dedican sesiones específicas a ello. Eso es lo que pretendió Almagro desde su creación en 1978. Es más, como se sabe, estos encuentros de reflexión y debate fueron el origen del Festival. Su ejemplo ha cuajado en los de Almería, Cáceres u Olmedo.



De cuando en cuando se oyen voces sobre su proliferación, y el hecho de que se repitan en la programación. Quizá se olvidan de que es privilegio e imposición irrenunciable del teatro que debe verse en vivo, y que esos encuentros ya justificarían buena parte de su necesidad con el mero hecho de acercar los espectáculos a los espectadores. Lo ideal, por supuesto, es que cada uno busque además unas señas de identidad que lo hagan diferente.

Otra cuestión que me parece relevante es intentar establecer de una vez una red de festivales que facilite o refuerce las relaciones entre ellos. Esto permitiría un mejor aprovechamiento de ideas, energías y presupuestos. Por ejemplo, el hecho de que las compañías pudieran asegurar la circulación de sus montajes, las animaría a abordar propuestas más ambiciosas. También permitiría la producción de espectáculos propios. Esto ya se ha intentado en varias ocasiones, y ha habido reuniones y proyectos comunes (de esto ha sido adalid nuestro buen amigo Antonio Serrano desde Almería), pero es necesario caminar decididamente en este sentido.

¿Cómo ve el futuro de los clásicos?

No veo mal el futuro del teatro en general. Hay señales que permiten este relativo optimismo. Podrían esgrimirse razones de distinto tipo, pero quizá una de las de mayor alcance sea que la gente, que ve cómo muchas de sus ocupaciones y distracciones les atan inexorablemente y en solitario a las pantallas de sus casas, para trabajar, ver películas o jugar, empieza a sentir la necesidad de salir de sus casas para juntarse con otros y ver cosas que suceden de verdad, como en el teatro.

Por lo que se refiere a los clásicos, creo que de lo contestado hasta ahora se deduce que no veo mal panorama, una vez que público, profesionales e instituciones han mejorado sus relaciones con él.



Para finalizar, simplemente quisiéramos saber cuál ha sido el montaje teatral que más le ha impresionado, aquella representación que jamás podrá olvidar.

Entiendo que se me pregunta por montajes correspondientes al teatro clásico español. Son varias. En algunos casos también cuenta lo que en ese momento significaron. Mencionaré del pasado más o menos cercano *El galán fantasma* de José Luis Alonso, *El médico de su honra*, con que Adolfo Marsillach ponía a rodar la CNTC, tan decisiva en la recuperación de los clásicos, *Casa con dos puertas* de Manuel Canseco. Pero en los dos o tres últimos años también he asistido a espectáculos impresionantes, y es lógico que así ocurra, porque lógicamente la mejoría de la que he hablado antes comprende la de sus directores y actores, elementos fundamentales para cocinar un clásico. Me limitaré a mencionar, y recomendar, porque está en cartelera, *El alcalde de Zalamea*, de Eduardo Vasco. Yo nunca había visto un Pedro Crespo y un Lope de Figueroa mejor servidos, y eso que ha habido algunos excelentes.

