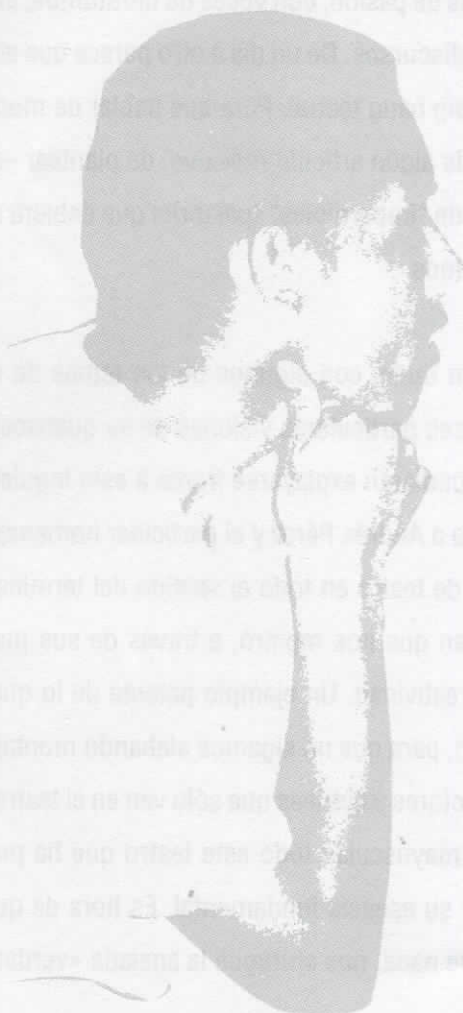


EDUARDO GUERRERO DEL RÍO
Doctor en Literatura

ANDRÉS PÉREZ:

UN HOMBRE DE TEATRO *



Andrés Pérez en un momento de su actuación en el teatro.

...no sé lo que es el teatro y, sin embargo, entiendo que es en él donde voy a descubrir su significado.

E.G.: Andrés, ya que tus indagaciones en el teatro han sido múltiples, quisiera comenzar esta entrevista con tus inicios en la actividad teatral.

A.P.: Empecé como ayudante de dirección de Fernando González, cuya forma de trabajo me gustaba y me sigue gustando. Creo que él era y es el depositario de un método que se había desarrollado en la Universidad de Chile, el cual González perfeccionó como actor y luego como director, y que corresponde al realismo stanislavskiano. Sin embargo, desde pequeño, yo ya estaba formando grupos de teatro no profesionales, evidentemente. En ellos, participaba como director, como actor y también como dramaturgo. Nunca hice la escuela de dirección, por así decirlo, sino que me formé en la práctica, algo que me gusta mucho, en todo orden de cosas.

E.G.: Ya que has mencionado el ámbito de la dramaturgia, y considerando que el último trabajo que has realizado es el montaje de tu obra "La huida", ¿por qué no seguiste indagando en la escritura?

A.P.: Hacia fines de los años setenta, hubo dos obras mías que llegaron al público. Una de ellas, donde ya estaba presente el circo, era una obra infantil llamada "El circo diferente", en cuyo montaje participaron mis compañeros de curso y de comunidad, Aldo Parodi, Alfredo Castro y Patricio Stravosky. Lue-

go, se estrenó, en la Sala del Ángel, "Las del otro lado del río", con Ana González, María Cánepa, Juan Cuevas y Roberto Navarrete. Entonces, me atrevería a afirmar que antes de ser director o actor, yo he sido un escritor. Sin embargo, en cierta época, descubrí que tenía un problema con la escritura, y es que yo hablaba más que mis personajes. Cuando escribo, llega un momento en el cual me digo hasta aquí no más llevo, porque soy yo el que se está poniendo en boca de los personajes. No es la señora, ni el caballero, ni el niño los que están hablando. Soy yo a través de ellos. En la actuación, ya me gustaba eso de ser el otro; en la dirección, definitivamente no soy yo, son los actores que van poniendo sus biografías al servicio de los personajes, y personajes que se van mezclando con los actores. Cuando escribí "La huida", me encontré con una obra que, por su estructura, me deja hablar a mí, y también deja hablar a los personajes. Ella me ha dado luces para reentender las otras obras que tengo guardadas en mi escritorio y para enfrentar las nuevas cosas que estoy escribiendo. Tal vez, ése es mi camino en la dramaturgia, estar siempre presente como autor, sin ocultarlo, y permitir que los personajes también hablen.

E.G.: ¿Podríamos decir que la dirección es un tipo de escritura?

A.P.: Sí, indudablemente, aunque se trata de una escritura en el espacio y en el

tiempo. A partir de un texto, que para mí es el alimento fundamental, el director le propone al grupo de actores las fronteras espaciales y temporales en las que se moverán. Esa proposición ya es una escritura. Por otra parte, yo diría que los directores somos también traductores de las palabras del autor en el tiempo y en el espacio, con la dificultad que conlleva este ejercicio, que es la posibilidad de transformarse en un traidor. Asimismo, los actores también son traductores, utilizando su cuerpo, su voz, su arte e imaginación, traducción muy diferente a la que hace el director.

E.G.: Andrés, tú tienes una experiencia bastante significativa durante el tiempo que vives fuera de Chile, que es la vinculación con el "Théâtre du Soleil" y con Arianne Mnouchkine. ¿Qué elementos te otorgó esta vivencia para tu posterior desarrollo dentro del teatro chileno?

A.P.: Después de la Universidad de Chile, mi primer post-grado fue el teatro callejero. El master, entonces, fue estar con el "Théâtre du Soleil". Primero que nada, esta vinculación hizo que todas las intuiciones que poseía, se confirmaran. Ellos, con veinticinco años de existencia, tenían las soluciones para los problemas que los teatristas enfrentábamos acá. Además, allá me encontré con la raíz de la tradición, aunque como estudiante de la Universidad de Chile, ya había estado cerca de la tradición del **Teatro Arte de Moscú**, porque había estudiado con Alejandra Gutiérrez. Sin embargo, en Europa, pude palpar lo que era la Comedia del Arte, que es la verdadera tradición teatral europea, ya que Arianne Mnouchkine se especializa en ella y en el trabajo con máscaras. También, pude conocer el teatro oriental, puesto que al "Théâtre du Soleil" llegan muchos maestros a hacer seminarios. O sea, se está constantemente revisando lo que es el arte del actor. Durante los ensayos, Arianne decía: "hagan cuenta que hay un gran cartel en la sala de ensayo que pregunta ¿qué es el teatro?". Entonces, to-

dos los días uno se decía: qué es el teatro, qué andamos buscando, de qué se trata, cuál es su profundidad. Esa pregunta, a mí me asombró.

E.G.: Pensando en el proceso creativo de un teatrista, ¿es necesaria la experiencia de estar fuera y vivenciar otras realidades?

A.P.: Sí, es absolutamente necesario. Sin embargo, a mí me gusta hablar de dos formas de viajar, que son, en realidad, dos formas de enfrentar el arte. Una corresponde al viaje real y físico, y la otra es el viaje que se imagina y se piensa desde el sillón de la casa. A mí me tocó la suerte de que me invitaran a viajar y siempre puntualizo esto, porque yo no busqué salir del país. Yo hice lo que hice por necesidad, porque había que hacer teatro callejero e investigar en la dramaturgia callejera, porque no nos llamaban de la televisión y porque en este país estaban ocurriendo cosas que a mí no me gustaban. Y un día, haciendo teatro callejero, nos invitan a Europa. Mirando hacia atrás, puedo decirte que esa experiencia fue muy importante y necesaria. Además, coincidió con mis propias búsquedas respecto al teatro. A mí, intuitivamente, me gustaba la máscara y estaba estudiando la oratoria mapuche y las festividades incas y mayas. De hecho, siendo estudiante, me sentía atraído por todo lo que tenía que ver con el carnaval y con las fiestas populares, ya que en ellas se mezclan elementos meta-teatrales y para-teatrales con la literatura indigenista. Entonces, cuando llegó esa invitación, acepté, porque iba a estar más cerca de otra tradición que se relacionaba con mis intereses. Lo mismo ocurre cuando viajé a Bali. Comencé a visitar los lugares donde están las raíces de lo que a mí me interesa hacer en teatro. Esto, indudablemente, no podría haberlo hecho sentado en un sillón, hipótesis también a comprobar.

E.G.: Cuando regresas a Chile, formas el "Gran Circo Teatro". ¿Cómo fue la gestación de este grupo?



A.P.: La verdad es que se trató de un reencuentro, porque nosotros veníamos trabajando desde los tiempos de la Escuela de Teatro. En los años ochenta, nosotros ya estábamos haciendo teatro callejero. Allí estaban María Izquierdo, Willy Semler, Aldo Parodi, Roxana Campos, Ximena Rivas y Rosa Ramírez, entre otros. Como director de ese grupo, yo me daba cuenta de que me faltaban herramientas técnicas. Yo quería que los actores hicieran algo que yo intuía que quería hacer, y ellos querían hacer eso que ellos intuían que yo les quería pedir. Sin embargo, no sabíamos cómo hacerlo. Y entonces, llega esa invitación. María Izquierdo y Rolo Pulgar se van a trabajar a Estados Unidos, y yo me voy a Francia. Aldo Parodi comienza a trabajar como director, al igual que Alfredo Castro. Se trató del momento de estudio para el grupo. En 1986 vine a Chile y dicté un pequeño seminario. Ésa fue una instancia en la que pudimos compartir todo lo aprendido en nuestras travesías por el mundo. Personalmente, yo ya no estaba interesado en el teatro de imagen del teatro callejero. Mi interés se centraba, ahora, en el teatro de personajes, ya que en el "Théâtre du Soleil", a pesar de que su basamento es el trabajo con máscaras, son los personajes los que cuentan su historia. Incluso, cuando Arianne Mnouchkine tomaba textos de escritores franceses, lo hacía a través de los personajes, o sea, siempre buscaba uno para que a su alrededor se desarrollara la historia. Ya en 1988, yo les cuento todo esto a mis amigos actores, a mis colegas. Les digo que tengo necesidad de contar una historia de amor. Entonces, Willy Semler me pasa el poema original de "La negra Ester", texto en el que él había estado trabajando para montar en la calle. Adapto la obra y hacemos la experiencia de trabajar con tres elementos fundamentales: la transmisión de los personajes, la emoción y la máscara. Ahí fundamos un trabajo que duraría sólo dos meses, ya que todos teníamos otros compromisos. Sin embargo, tuvimos que seguir, por la tremenda acogida que tuvo.

E.G.: ¿Esperaban ustedes que el montaje de "La negra Ester" se transformara en un clásico de las últimas décadas?

A.P.: Yo creo que cada vez que uno hace un montaje espera darle el palo al gato. Asimismo, uno espera que te permita comer, viajar, comprar libros y carretear. En lo personal, siempre espero todo de un montaje, desde lo más sublime a lo más banal.

E.G.: ¿Te gusta carretear?

A.P.: Sí. Yo le digo a los actores que terminemos luego los montajes, para que después nos vayamos a carretear. Cuando estamos con la obra en función, el trabajo termina como a las once de la noche, y de ahí nos vamos a la vida también, porque ésa es otra forma de alimentarnos, si es que somos de esa naturaleza. Hay otros que se alimentan en su casa. Sin embargo, las dos son experiencias felices. Lo mejor de "La negra Ester" es que fue un montaje hecho en la alegría total, sin ninguna expectativa y con largas noches de carrete. Además, yo venía con plata de Francia, porque postulé a la Asociación Francesa de Ayuda Artística, con un proyecto que implicaba montar una obra chilena y hacer un taller. Ellos me dieron un poco de dinero y Rosa Ramírez también colaboró económicamente, ya que, por esa época, descubrió que un tío de ella, que estaba perdido desde hace treinta años, estaba en Norteamérica, en Manhattan, y era multimillonario. Esta situación hacía que estuviésemos más tranquilos aún. En el "Théâtre du Soleil", yo había aprendido, dentro de muchas otras cosas, lo que era una compañía con una red social fantástica. Allí, uno llega a trabajar a las nueve de la mañana y se va a las seis de la tarde. Se almuerza en el teatro y se toma once allí. Cuando hay vacaciones, sigues recibiendo sueldo y cuando una obra sale de cartelera, después de tres años de funciones, y pasan seis meses antes de que se estrene una nueva, te dan un subsidio de cesantía, o



sea, hay tiempo para el error. Eso es lo que he tratado de reproducir con mis compañías, el tiempo para el error, para pensar el problema. Fíjate que una cosa que me asombró del "Théâtre du Soleil" fue que, cuando llegué, vi el ensayo de una escena que me pareció maravillosamente bien montada, extraordinaria. Sin embargo, Arianne decía que algo faltaba y que lo mejor era hacer borrón y cuenta nueva, para iniciar la búsqueda por otro lado. Y efectivamente, lo que ocurría después de darle vueltas a esa escena, era aún más extraordinario.

E.G.: ¿Crees que eso significa un nivel de profesionalismo y exigencia distintos al de nuestro medio?

A.P.: Lo que ocurre es que hay una sociedad más desarrollada, que ha logrado comprender el rol del artista dentro del grupo social. Por otra parte, existen artistas que son realmente ejemplares y está ese tiempo del error que te mencionaba. Sin embargo, todo esto ha sido producto de innumerables esfuerzos. Se trata de verdaderas conquistas, ya que ellos no nacieron en un mundo fácil. Los franceses son amantes de la belleza y de la cultura, y como sociedad, se movilizan rápidamente. Frente a un problema, ellos salen inmediatamente a la calle a protestar. Incluso la policía resguarda los desfiles y marchas contestatarias.

E.G.: Quisiera volver a "La negra Ester". Yo diría que esta obra, por lo menos en su concepción original, relacionada con el rescate de lo propio, lo nacional, está pensada para un cierto tipo de público. Sin embargo, y debido a los elementos extrateatrales que posee, adquiere una resonancia que se traduce en que todos quieren ir a ver este montaje. Así, las diversas clases sociales de nuestro país son el público de "La negra Ester". Entonces, y en función a esta concepción tuya que apunta a la chilenidad, ¿está dirigida tu obra hacia un público determinado?

A.P.: Si me detengo a hacer un análisis,

te diría que sí. Sin embargo, tengo cierta tendencia a no analizar mi trabajo, porque, como soy supersticioso, creo que algo se moriría si lo analizo y lo pongo como un manifiesto. Arianne Mnouchkine dice: "Nosotros sabemos que sabemos, pero tenemos que ponernos en la situación de que no sabemos nada", y a mí me gusta eso, sentir que nada sé, porque no sé lo que es el teatro y, sin embargo, entiendo que es en él donde voy a descubrir su significado. Sé que voy a hacer algo que tiene que ver con el rito y con la fiesta popular. Sé también que me gusta que haya distintos tipos de entrada para que la gente que no tiene plata, pueda acceder a ver mis montajes.

E.G.: Cuando te referías a la formación del "Gran Circo Teatro", hablabas de ciertas intuiciones que debían canalizarse. Si se analiza tu obra a través del tiempo, ¿podríamos hablar de ciertos principios o de alguna metodología presente en tu poética como director?

A.P.: A mí me gusta intervenir los espacios, e invito a los actores, a las actrices y al equipo en general, a hacerse partícipes de esta intervención, lo cual es también atractivo para el público. Esto se relaciona con el teatro callejero, y requiere de una rapidez y de una inteligencia que se desarrolla a través de ejercicios teatrales. Cuando estuve en Ecuador, aprendí que los ejercicios teatrales son ejercicios de poder, de energía propia, de concentración, de convencimiento y de convocatoria. Esto me llevó a acercarme a los chamanes de Centroamérica, y a descubrir que sus ritos se acercan mucho a los ejercicios teatrales. Estaban presentes allí el carnaval, la convocatoria y la posibilidad de trasladar a una persona a otro mundo, a otro espacio. Tal vez por eso me gusta la intervención del espacio. En Francia, donde hay plata para hacer teatro, uno está toda la vida interviniendo, y si quieres probar un escenario de cuarenta metros de arena, puedes hacerlo, aunque a la





semana decidas que es mejor la madera. Aquí es más difícil, porque tienes que estar imaginándote si es mejor la madera o la arena, me entiendes. Acá, un creador no tiene la posibilidad de hacer pruebas con la arena. Sin embargo, yo trato de que mi equipo pueda hacerlo. A veces lo logramos; otras no. Entonces, podría decir que la transformación de espacios es un elemento importante para mí como director. Se trata de que uno llegue a un lugar y se encuentre con un tiempo y con un algo que te saque del trabajo, de la escuela, del taco. Yo quiero que llegues al palacio de los Shakespeare, al cabaret de **"La negra Ester"** o al circo de **"La consagración de la pobreza"**. Creo que eso es bueno para el público, porque tiene algo de la niñez, de esa época en la que uno jugaba creando casitas arriba del árbol o inventando canoas a partir de tapabarros. Otro elemento en mi dirección es la necesidad que tengo de hablar con los autores.

E.G.: En **"La huida"** hablabas contigo mismo.

A.P.: Hablaba conmigo mismo.

E.G.: ¿ Sacaste algunas conclusiones?

A.P.: Sí, que debí haber contado más cosas. Si yo hubiera sido el director y otro el autor, le habría pedido más desarrollo en ciertas escenas. En ese sentido, fui pudoroso. A Don Roberto yo le decía en este verso hay algo oculto, ¿qué es? La escena de los Parra, por ejemplo, no está en **"Las décimas de la negra Ester"**. Allí escribe "encontré a mi hermano padre, mi hermano me dice, que vamos a ver a la mamita, yo le digo que no". Entonces yo le pregunto qué hubiera pasado si hubiese ido. A mí me gusta escuchar las historias de los autores, y le pido a los actores y actrices que no se aprovechen de un personaje para hablar de sí mismos, sino que sean tan humildes que lleguen a meterse en los pliegues de ese rostro, de ese cuerpo, que es, finalmente, el dramaturgo.

E.G.: ¿Cuál es tu visión respecto del teatro chileno actual?

A.P.: Creo que están surgiendo dramaturgos jóvenes, como Alejandro Moreno, Iván Álvarez de Araya, Pedro Jiménez, Alexis Moreno, entre otros. Ellos son personas jóvenes que están experimentando en sus obras o están interviniendo textos clásicos del realismo. Me parece, sin embargo, que no hay empuje y aliento, desde una cierta oficialidad mediática, a los trabajos de aquellos jóvenes en sus experimentaciones. El público sigue asistiendo, pero me temo que, sin esa publicidad necesaria, estos trabajos queden aislados, reducidos a quince personas en un galpón. Por otra parte, tengo la sensación de que en nuestro país se está retornando a lo conservador en todo orden de cosas y estos jóvenes dramaturgos resienten, en carne viva, el aislamiento propiciado por los conservadores.

E.G.: Antes de iniciar esta entrevista, hablábamos del teatro que hoy acapara al público, y que es uno que podría llamarse, o mal llamarse, teatro comercial.

A.P.: Ese tipo de teatro es un fenómeno que se asocia a los años cincuenta y sesenta, donde lo fundamental era el conflicto. Hoy día hay un retorno a ese conflicto central, porque, tal vez, el país lo está viviendo. Yo estoy feliz por toda la gente que está construyendo teatros y haciendo empresa. Sin embargo, quisiera dejar en claro que este tipo de teatro no hubiera podido existir si antes no hubiera habido maravillosos grupos de teatro, en el cual incluyo al grupo que dirigí y que dirijo, o estupendos autores, que hicieron entender que en el teatro se podía invertir. Todo el teatro ha hecho que lleguemos a la etapa en que estamos, que es, indudablemente, la del *boom*. Lo que me asusta es que en todo este nuevo afluente, se pierda la investigación teatral.

E.G.: Has hablado de inversión y de nuevas salas de teatro. Sin embargo, en lo personal, has tenido que dejar el Teatro Esmeralda, en la década de los noventa, y ahora enfrentas problemas con tu proyecto en las Bodegas Teatrales de Matucana. ¿Es un sino de Andrés Pérez la pérdida de espacios?

A.P.: Si es un sino, me ha permitido hacer las obras maravillosas que he hecho y trabajar con la gente estupenda con la que he trabajado. Lo cierto es que efectivamente he tenido problemas, porque mi ideal se relaciona con la posibilidad de hacer un teatro social y una escuela gratuita. Quise asociarme y ser aliado; sin embargo, aquello no resultó.

E.G.: Perdona que insista, Andrés, pero cuando asume Ricardo Lagos tú participas en un espectáculo de apoyo a su futura gestión. Entonces, y frente a los nuevos hechos, ¿te sientes traicionado?

A.P.: Sólo yo podría traicionarme y no me he traicionado. Todo lo demás son peripecias de esta obra de teatro que me tocó vivir en este mundo, durante todos los años que voy a estar vivo.

E.G.: Mucho se ha hablado de crear organismos culturales; incluso, se ha evaluado la creación de un Ministerio de Cultura. ¿Crees que existe claridad respecto a las políticas culturales en nuestro país?

A.P.: Yo soy uno de los artistas partidarios de la creación de un Ministerio de Cultura, en contra de aquéllos que piensan que puede ser más burocrático. Creo, eso sí, que el proceso de gestación de organismos culturales va lento, innecesariamente lento. Como país, vivimos un período de dictadura, en que no sólo los políticos soñaron lo que venía después de la dictadura. También los artistas soñamos lo que venía después. Sin embargo, los políticos implementaron rápidamente lo que ellos esperaban en sus sueños y nos postergaron,

no sólo a los artistas, sino que a varios sectores de la sociedad. Nosotros sabíamos que se iba a terminar haciendo o un Ministerio de la Cultura o una División de Cultura, pero la tardanza fue mucha. Ahora bien, si comparamos este período con el de dictadura, indudablemente, estamos mejor.

E.G.: Volviendo a tu rol de director y haciendo un análisis de tus trabajos, ¿crees que algunos de ellos resultaron fallidos? ¿Eres autocrítico respecto a tus montajes?

A.P.: Sí, soy muy autocrítico. Además, desde el minuto en que me enamoro de una obra, hasta su puesta, pueden pasar fácilmente cinco años, lo que conlleva todo un proceso de crítica. Yo tengo que entender por qué y para qué voy a traducir el mundo que me regala un texto. Creo que de "El Principito" voy a tener que hacer una tercera versión, porque la adaptación de los relatos me ha generado problemas. Pareciera ser que "El Principito" tiene ciertos secretos. Sé que la inclusión de todo lo que tiene que ver con el momento político en que Saint Exupéry escribió esta obra, la dedicatoria al amigo, finalmente, es un acierto. Por otra parte, tengo la sensación de que hay que ampliar ciertas cosas en la indagación de ese texto. El punto es que no sé si seguiría siendo una obra para niños.

E.G.: Éste es un tema interesante, porque, en definitiva, cabe preguntarnos qué es un teatro para niños.

A.P.: Debe ser un teatro que, por sobre todo, haga que los niños imaginen cosas. Creo que el teatro, ya sea para adultos o para niños, debe posibilitar el salirse por un instante de este mundo, ya que la verdadera entretención, en su sentido más griego es, justamente, trasladarse, salir de un espacio y realizar un viaje en el tiempo. Los actores y actrices, el equipo en general, muestran un mundo y posibilitan el traslado del espectador hacia él. Como decía Arianne



Mnouchkine, cuya influencia reconozco orgullosamente, uno hace teatro para el inteligente y para el que no es muy inteligente; uno hace teatro para el que te cree y para el que no te cree; o sea, uno hace teatro para la mamá, que te lo cree todo, y también para aquél que no te cree nada. Sin embargo, a ambos hay que tratar de trasladarlos a ese mundo que uno está proponiendo. Con los niños es igual.

E.G.: Uno de los montajes vinculados con el "Gran Circo Teatro" es "El desquite", obra que después se lleva al cine. ¿Qué te pareció esa experiencia?

A.P.: Dentro de las premisas que ellos se pusieron, me parece bien. Sin embargo, a mí me habría gustado que no se perdiera el origen teatral. Tengo claro que en nuestro país no se da un traspaso de lo teatral a lo audiovisual, como en otras partes del mundo, y creo que en eso debiésemos profundizar más.

E.G.: ¿Tuviste alguna vinculación con este trabajo para cine?

A.P.: No, ninguna.

E.G.: Considerando que la génesis de esta obra está en el teatro, ¿te hubiera gustado vincularte en la versión cinematográfica?

A.P.: No me invitaron.

E.G.: En la historia de el "Gran Circo Teatro", ha habido momentos de quiebre, básicamente, por el alejamiento de algunos de los integrantes fundadores. ¿Siguen vigentes las premisas con las que aparecieron hacia fines de los ochenta?

A.P.: Los que forman actualmente la compañía han tenido la posibilidad de experimentar el teatro callejero con "El Principito" y con el viaje a Bolivia, donde también estuvimos en la calle. Ellos ya conocían el trabajo con máscaras y con la emoción, pero ahora, han recibi-

do la tradición inicial que fue el teatro callejero. Hoy en día, hay un grupo y éste es el "Gran Circo Teatro". Esta compañía es un colectivo, donde las decisiones se toman colectivamente. Pasamos largas horas en reuniones para llegar a consensos, lo que es una característica del grupo desde sus inicios. Asimismo, se sigue manteniendo la invitación a hacer teatro callejero, como también se mantiene la posibilidad de experimentar fuera del grupo. Seguimos vivenciando la colectividad como lo más importante; entonces, alguien se preocupa de la cocina o del aseo de los baños. El trabajo manual, verdadero momento de meditación, también se conserva y se constata en lo que uno ofrece al público.

E.G.: En algunos de tus montajes te hemos visto actuando. ¿Cómo concillas la actuación con la dirección?

A.P.: Cuando yo actué, la compañía queda sin director, porque a mí me gusta mucho actuar. Me gusta maquillarme y meterme en los personajes, ya a las cuatro de la tarde. Entonces, a esa hora, ya no existe el director. La verdad es que si lo pienso, resulta difícil conciliar ambas cosas.

E.G.: Pensando en futuros proyectos, después de "La huida", ¿qué viene, Andrés?

A.P.: A partir de lo ocurrido con las *Bodegas de Matucana*, que gentilmente nos habían prestado por cuatro meses, la discusión pasó por buscar otras maneras de gestionar la cultura en nuestro país. Como ese suceso llegó a niveles en los que a mí no me gusta meterme, dentro de la compañía empezamos una serie de conversaciones en relación a nuevos proyectos. Yo he propuesto algunos de larga data; otros, los suyos propios. Otra posibilidad que ha surgido, a partir de estas largas charlas, es la de parar y decir hasta aquí no más llegamos. El terminar como compañía se visualiza también como algo posible.



* Esta conversación tuvo lugar en la sala Finisterrae, como parte del ciclo de entrevistas a directores para el programa "Acto Único" (ARTV), el martes 15 de mayo del año 2001.