

# «En el mito se despoja la falacia de la identidad individual»

## Conversación con Ernesto Caballero

Antonio López Fonseca



**H**ACÍA frío. Mucho frío. Caminaba por la madrileña calle Velázquez, las manos en los bolsillos del abrigo, mientras el afilado aire me despejaba y me invitaba a pensar en la cálida conversación que me esperaba. Ernesto Caballero me había convocado la gélida mañana del 22 de enero de 2026 para hablar de teatro y mundo clásico, de compromiso ciudadano. Y el ágora de encuentro, en el elegante barrio de Salamanca, sería la preciosa y acogedora cafetería del hotel Wellington. La cita era a las 11:30 h. Casi un cuarto de hora antes, un abrazo a la puerta del hotel rompía el silencio de nuestro escenario. No era la primera vez que ambos nos reuníamos para hablar de

teatro clásico, y no será la última: un profesional del teatro enamorado del mundo clásico con un profesional del mundo clásico enamorado del teatro. ¿Qué podía salir mal? Nada.

Ernesto Caballero de las Heras (Madrid 1958) es dramaturgo, director de escena y profesor de interpretación, en excedencia, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), además de haber dirigido el Centro Dramático Nacional de 2012 a 2019, impulsando la dramaturgia española contemporánea. Si tuviera que describir en pocas palabras cómo es, diría que le caracteriza la sobriedad expresiva y la profundidad de pensamiento. Hablar con él es escuchar la pulsión del amor por el teatro. Pero, por encima de todo, destaca su bonhomía. Sin duda. Son numerosas las distinciones con las que ha sido galardonado, como el Premio Valle Inclán por su montaje de *El laberinto mágico*, el Premio Max a la mejor adaptación teatral por *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, el Premio de la Crítica Teatral de Madrid por sus obras *Auto* y *Rezagado*, o el Premio ADE de dirección por su montaje de *Sainetes*, entre otros. Pero es que también allende nuestras fronteras ha sido reconocido como *Chevalier des Arts et des Lettres*, máxima distinción concedida por la *Ordre des Arts et des Lettres* del gobierno de Francia. Ha montado a Calderón, Brecht, Ramón de la Cruz, Miguel Mihura, Juan Mayorga, Valle Inclán, Ionesco, Max Aub, Chéjov, Molière, Sófocles, Esquilo... Desde 2020 está al frente, junto con Karina Garantivá, de Teatro Urgente, que, como ellos mismos definen, es una conversación abierta, sobre dignidad, teatro, filosofía, democracia, totalitarismo, censura, libertad... Se estrenaron con *En el lugar del otro*, del propio Ernesto Caballero y Javier Gomá, y su último espectáculo ha sido una *Orestíada* de Esquilo, en versión de Karina Garantivá bajo su dirección escénica. Se trata de un apasionante proyecto de investigación y creación basado en las ideas, un teatro esencial que implica un encuentro en torno al sentido y que surge en el mismo instante en que se produce; un teatro que intenta, cualquiera que sea el montaje, decirnos *que* hay que pensar, no *qué* hay que pensar. Me atrevería a decir que, frente a la banalidad de buena parte de la cartelera, su obra dramática ha encarnado los problemas que configuran la existencia del ser humano de hoy, y lo ha hecho desde la escritura (*Maniquís*, *Auto*, *La autora de las Meninas*, *Viejo amigo Cicerón*, *La Gramática*...) y desde la dirección escénica. Su conocimiento del hecho teatral es «esférico». De las horas que en los últimos años hemos compartido en la conversación sobre el teatro, me atrevo a decir que para Ernesto Caballero el teatro es una forma de liturgia laica, de reunión en el ágora, de compromiso cívico. Tener la fortuna de hablar con él es alcanzar la certeza de que la lengua es el lugar del pensar y de que existe una poética de lo inesperado.

Mientras esperamos a que nos sirvan los cafés, antes de darle al *play* de

la grabadora de mi móvil, ya estamos cambiando impresiones. No podemos parar de hablar. Llevo un guion en mi cuaderno del que, estaba seguro, solo respetaría la primera y la última pregunta. Todo lo demás fluiría, como el tiempo del teatro, ese tiempo que nos ha encontrado. Así fue.

\* \* \*

ANTONIO LÓPEZ FONSECA: Ahora ya estamos grabando, Ernesto.

ERNESTO CABALLERO: De acuerdo.

A. L. F.: ¿Cómo fue tu primer contacto con el teatro clásico?

E. C.: Fue a finales de los 70, ¡ay Dios mío! Yo estaba en el aula de teatro de la universidad y mi primer contacto con el teatro profesional fue en Mérida, en el Teatro Romano. Tenía entonces unos 18 años. Me reclutaron para formar parte del coro en un *Orestes* de Eurípides. Recuerdo, incluso, la primera frase del coro, en versión de Juan Antonio Castro, «Grato es el sueño para los mortales desdichados», que había que decirlo coordinadamente, algo que no conseguíamos, por lo que el público escuchó «Garabato es el sueño». Por eso tengo pendiente un escrito sobre teatro que se titulará «Garabato es el sueño». Hacíamos una programación doble y la otra obra, con Ignacio del Moral, era la versión de Francisco Nieva de *La paz* de Aristófanes. Ese fue mi bautismo, además, sobre el escenario.

A. L. F.: Desde el otro lado del escenario te has acercado a los clásicos de distintas formas. Preparaste una *Antígona* para el Festival de Teatro Clásico de Mérida, bastante apegaba al texto original, pero luego hiciste *Viejo amigo Cicerón*, donde el mundo clásico te sirvió de inspiración y acudiste al «mito» de Cicerón, y lo más reciente ha sido la *Orestíada*, donde con el eco de Esquilo has recontextualizado el mito para hablar de la Justicia, en mayúscula. ¿Estás especialmente cómodo en alguna de estas formas de aproximación? ¿De qué depende tu elección?

E. C.: La verdad es que depende del momento. A veces uno tiene cierta necesidad más historicista (aunque el teatro siempre actualiza, esto es una perogrullada, si bien hay matices de la reescritura escénica), y otras trata de acercarse manteniendo solo ciertas referencias del pasado. Depende del momento, de la necesidad expresiva que surja. Tenía, por ejemplo, un proyecto para *El médico de su honra* de Calderón. Empecé a concebir una puesta en escena que cada vez se me alejaba más del original, hasta que quedó en un simple eco. En la *Orestíada*, mi intención inicial no era ser fiel al original —algo muy complejo en teatro—, pero sí conservar algunos símbolos particularmente elocuentes: la alfombra púrpura, la bañera, la red... Aunque estos elementos

permanecen de forma discreta, la evolución del proceso nos llevó por otro camino. Tanto a mí, como autor de la puesta en escena, como a Karina Garantivá, cuyo texto va más allá de una mera versión, nos condujo a emprender una verdadera traducción de signos a partir del original.

A. L. F.: ¿Son las obras, entonces, las que te llevan a una cierta puesta en escena?

E. C.: Las obras y una suerte de escucha, de diálogo, del radar que pongo en el mundo, en la sociedad, en el presente. A veces pienso que tengo que comunicarlo de una determinada manera, quiero dialogar a partir de esto o aquello, o creo que es el momento de ser más incisivo, hacer lo que los ingleses llaman *life returning*, una vuelta vivificante, una versión, porque siempre versionamos. Escucho, y la escucha y el texto me llevan a una determinada puesta en escena.

A. L. F.: ¿Crees que el teatro clásico grecolatino tiene un encaje sencillo en la escena contemporánea, que es un buen momento?

E. C.: Creo, rotundamente, que sí: el teatro grecolatino nos está reclamando. Nos llama a volver a la idea de la *polis*, del encuentro identitario en lo colectivo, del reconocimiento compartido a través de las referencias comunes. La historia permite que una comunidad se reconozca a sí misma. Y eso es justo lo que estamos perdiendo. Vivimos una creciente atomización, empujada por las redes sociales, que nos aísla en burbujas de presente perpetuo. Una experiencia lacerante, que nos condena a no reconocernos en nada ni en nadie. El diálogo, el debate, el choque fecundo entre verdades distintas: todo eso está en retroceso. Y frente a esa pobreza, ahí está la poesía. El lenguaje poético como expresión epifánica, como revelación frente al lenguaje saturado, gastado, plagado de fórmulas. Y eso, con los clásicos, resurge. Todo esto me alimenta. Y quiero pensar que también nutre a mis colegas, que no estamos solos en esta necesidad de reencontrarnos con lo esencial.

A. L. F.: Casi podríamos decir que es el público el que siente la necesidad de volver a un compromiso cívico que se encuentra en la tragedia griega.

E. C.: Efectivamente, yo así lo creo. La propia necesidad de catarsis, de purgar, de renovar, de llegar a un punto límite para, a partir de la agnición, sentirse liberado y poder renacer. Eso creo que define el espíritu de la época. Estamos en ese punto casi de catarsis. ¿Dónde están hoy los héroes? Esa es la cuestión. Probablemente ya no tenemos ese tipo de modelos, pero tendrán que reaparecer, o tendremos que revivir los antiguos.

A. L. F.: En este sentido te quería preguntar qué es para ti el mito. ¿Por qué es importante revivirlo?

E. C.: El mito plantea una conexión de nuestra naturaleza con algo que tiene un carácter universal, que trasciende espacios y tiempos, y al trascenderlos

anula de alguna manera lo que es una falacia perceptiva, que es la linealidad del tiempo; en ese sentido el mito te instala en la realidad una vez que has rasgado una visión doméstica de esa realidad que solo sirve «para andar por casa». En el mito se despoja la falacia de la identidad individual. «Yo soy», ¡no!, «somos», «estamos», «vivimos», y el mito nos coloca en ese lugar de participación.

A. L. F.: No sé si estás de acuerdo conmigo, pero yo creo que la tragedia griega nos obliga a mirar donde no queremos mirar y a escuchar lo que no quisiéramos escuchar. Es la idea de llevarnos al límite.

E. C.: Exacto. Nos lleva a formas desconocidas, peligrosas, porque rasga un velo que nos daba estabilidad. Nos saca de la zona de confort. Ayer escuchaba un reportaje a propósito

de una expedición de ciclistas con una filosofía muy particular, y era muy interesante porque el impulsor reflexionaba sobre la idea de viaje. Porque ¿de dónde vienen los temores de aventurarse en algo nuevo? Siempre esperamos lo peor, nunca lo mejor. No sé si aquí estoy bien, pero estoy seguro. ¿Por qué aventurarme? Y la tragedia nos coloca —esto es muy nietzscheano— más allá de las categorías morales, voluntad de ser, de vivir. Tiene una moralidad que te deja pasmado. Se eleva, desde un lugar de oscuridad, y eso es prodigioso. Una sociedad crece cuando es capaz de afrontar verdades sin huir; el teatro grecolatino cumple de manera ejemplar esta función.

A. L. F.: Para ti es muy importante la recepción, lo que exigen los espectadores. ¿Crees que en este tipo de obras al público se le exige un esfuerzo mayor de «suspensión de la incredulidad»? ¿Crees que le cuesta más ver, por ejemplo, una *Orestíada* que *Historia de una escalera*?

E. C.: Comparto la pregunta, pero me cuesta darte una respuesta. Sí creo que hay una manera más inmediata de reconocerse gracias al lenguaje más cercano. La historia del teatro es la de un trampantojo de la realidad. Sí, es verdad que cuanto más cercana es la referencia la disposición del público es diferente. Es lo que pasa con el teatro del Siglo de Oro. Los puentes, que son sutiles, si no facilitas que el espectador pueda habitar esos espacios, son difíciles de reconocer. Unas termas romanas son unas termas, sí, pero si no pones luz eléctrica... Es verdad que, una vez traspasada la dificultad, todo depende de la sensibilidad del público. Me he encontrado con espectadores con un nivel cultural casi nulo, pero con una capacidad de conectar con las pasiones increíble. A lo

*Vivimos una creciente atomización, empujada por las redes sociales, que nos aísla en burbujas de presente perpetuo.*

*Una experiencia lacerante, que nos condena a no reconocernos en nada ni en nadie*

mejor no solo hay que aparcar la incredulidad, sino también la intelectualidad, y soltar el freno, ir a la entrega total. Entregarse a un espectáculo no es dejar de pensar, sino pensar de otro modo, en otro momento, y hay personas con una sensibilidad y una capacidad de escucha sorprendente. Para mí es un misterio. Vuelvo al mito porque me preocupa profundamente la fragmentación creciente del público. En la Grecia antigua, el público se reconocía como tal: un cuerpo colectivo, una comunidad reunida en torno a un relato compartido. Hoy, en cambio, impera la fragmentación, la hegemonía del individuo, que incluso se celebra como una conquista. Y, sin embargo, me parece que ha llegado el momento de preguntarnos: «¿Qué podemos hacer colectivamente?». En ese sentido, el mito se convierte en un comodín poderoso, una herramienta que permite unificar sensibilidades. Como decía Lope, «desde el rey al labriego». Me viene a la memoria aquella extraña paradoja de los ilustrados: pensadores racionalistas que, sin embargo, promovieron melodramas hoy vistos como risibles o lacrimógenos. ¿Por qué? Porque entendían que la emoción tenía un poder profundamente unificador. Era un gesto revolucionario: el rey llora, y el labriego también, ¡por lo mismo! Y estoy tentado de pensar que el mito cumple hoy una función similar. Atraviesa capas sociales, formaciones, niveles de conocimiento. Sacude al culto y al inculto por igual. Esa capacidad de convocar, de reunirnos en una experiencia emocional común, es uno de los grandes valores del mito. Y también, quizá, una de nuestras últimas esperanzas.

A. L. F.: Casi podríamos afirmar que, a lo largo de la historia, lo que hemos necesitado cíclicamente es una vuelta al ágora, sentir la comunidad, y hoy el teatro clásico grecolatino se ha revelado como un buen instrumento para conseguirlo.

E. C.: ¡Exacto! Es lo que decíamos en la *Orestíada*. ¿Cómo queremos que se diriman nuestros conflictos? Y estamos en ese punto de inflexión, en los albores de algo nuevo. Para que eso pase hay que recuperar el ágora, lo social, lo colectivo. El teatro, aparte de su naturaleza contradictoria, es otra forma de conocimiento que parte de las verdades escindidas y contrapuestas. Hay una necesidad de reconocerse como colectivo.

A. L. F.: Siempre he pensado que poner en escena un texto clásico es criticarlo, en su sentido más etimológico. ¿Tú también te enfrentas de esa manera a los clásicos en tus montajes?

*«Esa capacidad de convocar, de reunirnos en una experiencia emocional común, es uno de los grandes valores del mito. Y también, quizá, una de nuestras últimas esperanzas»*

E. C.: Sí. Lo he aprendido de Brecht, por ejemplo: el sentido de cualquier actividad es enfrentarse desde la crítica. Es la mejor forma de respetar, de amar, discrepar, poner en contexto, eso es interpretar y creo que desde el momento en que destacas algo ya estás haciendo una crítica, porque piensas que el meollo de la obra es ese. Eso ya es una crítica. Por no hablar de la lectura que hacemos de los personajes y sus decisiones.

A. L. F.: Claro, es que la simple puesta en escena ya es una reescritura. Aunque no toques ni una palabra del texto, lo estás reescribiendo.

E. C.: Siempre lo he sostenido. ¿Cómo empieza la *Orestíada*? El vigía. La primera decisión de un director de escena es dónde situar al vigía, cómo es, cuál es su estado anímico, dónde está dentro del teatro, cómo está iluminado, a quién habla (a sí mismo, a los dioses, al público). Ahí están las notas de dirección. Lo puedo poner en la cabina de control para que el público se vuelva al escucharlo, y eso ya es una interpretación radical. Pero es que la lectura de un personaje también la hace el actor. Vemos muchas veces que los propios intérpretes juzgan a los personajes que encarnan y no nos dejan juzgarlos a nosotros. La incertidumbre, jugar con la incertidumbre es sano. No digo que todo sea relativismo posmoderno, pero un poco de incertidumbre, de sosiego, a la hora de decir lo que uno piensa de algo no está mal como gimnasia. Es lo que puede diferenciar el mundo de la religión, la ideología como dogma, de lo que es el librepensamiento.

A. L. F.: Estoy seguro de que con estos textos te has planteado hasta dónde puedes llegar. ¿Cómo te enfrentas a ese dilema? ¿Cómo interpretas, en cuanto director de escena, la fidelidad a una tradición que nos ha venido dada? Porque siempre, en tus textos y espectáculos, he tenido la sensación de que la actualidad es un eco de fondo, siempre, lo que me ha ayudado a anclarme.

E. C.: Es que he llegado a la conclusión de que todo depende de la actitud. Uno puede entrar en un velatorio y decir «¿Qué es esto?, ¿qué os pasa? ¡Juerga!», actitud rompedora, o puede entrar pensando que es un velatorio, se adapta y mantiene el tono, y hay otra actitud del que entra en el velatorio y poco a poco dice: «Si es que la abuela tenía 100 años», y acaba siendo una fiesta. Creo que es la actitud, no sé si respetuosa, pero sí una voluntad de escuchar la fuente. En el fondo, se trata de una voluntad de sintonizar con lo que ya está ahí, de no imponerse sino dialogar. Y es desde ahí, desde esa escucha activa, que uno puede empezar a transformar. ¿Cómo saber qué quería decir Sófocles en *Filoctetes*? Durante mucho tiempo me alineé con una mirada estructuralista: creía que lo único verdaderamente válido para el intérprete era la obra en sí misma, al margen de lo que su autor pudiera haber declarado sobre sus intenciones. Pero con el tiempo he ido matizando esa postura. Hoy trato de

situarme en el lugar de quien concibió el texto, de escuchar entre líneas, de imaginar qué lo movía, qué sentido tenía esta tragedia en su contexto original. Y luego viene el gran interrogante: ¿Y ahora qué? La fascinación por distintas cosmovisiones, el amor por la diversidad de perspectivas, me han ayudado a abrir el diálogo. Ese ejercicio de descentrarse, de mirar desde otro tiempo, me ha servido para establecer preguntas y tensiones que quizás, hoy, resulten impensables, pero que en su momento eran perfectamente legítimas. Entonces, ¿dónde me sitúo yo? Tal vez en ese cruce incierto entre el respeto por el origen y la necesidad de reinención.

A. L. F.: Te has referido varias veces ya a la escucha. Y me agrada mucho, porque yo a mis estudiantes les digo que hay que escuchar lo que nos dicen los textos, aprender a oír lo que dicen. Cuando vi tu *Orestíada*, era capaz de escuchar a Esquilo, aunque lo estuvieras contando de una manera tan rompedora. Yo creo que los directores de escena sois traductores que escucháis al texto y lo recodificáis de nuevo no solo con palabras, sino con luz, música, movimiento, escenografía.

E. C.: Totalmente de acuerdo. Y te haces las preguntas necesarias, buscas las analogías. Cuáles eran los códigos de representación de entonces y cuáles hoy. El primero es la arquitectura, porque la cávea no estaba a oscuras, por ejemplo. Las máscaras, los coturnos... ¿Qué hago hoy? Quedarme con lo esencial. Es verdad que después del Romanticismo, la ruina, el vestigio tiene un interés, y también yo como director a veces trato de que se vea. Por eso hago aparecer a Atenea, que es un vestigio de un teatro periclitado, pero creo que debo hacerlo.

A. L. F.: Claro, porque la ruina es el testimonio de un tiempo otro, pero que también tiene sentido hoy.

E. C.: Exacto. Y no es un anacronismo, porque te está diciendo que 2500 años de civilización no son nada, te está reconectando con una corriente civilizatoria en la que yo me reconozco. Es verdad que estamos muy perdidos en la civilización Occidental. ¿Cuál es el concepto de civilización? ¿De dónde venimos? ¿Cuáles son los cimientos? La gran aportación o hecho diferencial, para mí, de nuestra civilización es que introduce el elemento de lo revisable. Frente a otras culturas donde todo gira en torno a una palabra ya escrita, todo es interpretación de algo que es inamovible; nuestra civilización, hasta en la religión, es muy *heraclitiana*, todo fluye y se transforma, y ese progreso nos da la posibilidad de ver que un tipo de justicia ha valido hasta un momento, pero ahora hay que hacer otra cosa, y lo mismo con la esclavitud, la mujer, etc.

A. L. F.: Te estoy escuchando y estoy pensando en nuestra Constitución.

E. C.: ¡Claro! Ha servido, pero puede que haya llegado el momento de revisarla. Es todo actitud. No es cambiar por cambiar. Recordemos aquello de

que *natura non facit saltus*, que somos muy dados a olvidar que los cambios son graduales y continuos. Nada es sagrado, ni siquiera nuestras propias deidades. Hay que bajar a la arena a los dioses, a dialogar. Eso lo hace la cultura occidental, como se ve en Esquilo, por ejemplo, y eso es oro. En esa tradición, que luego pasa por el cristianismo, me reconozco. Pensemos en el Barroco, cómo recoge esa tradición grecolatina incardinada en el ideario cristiano.

A. L. F.: Más allá de que no he sido capaz de seguir el guion que traía, porque nuestras pasiones se cruzan y nos arrastran, sí quiero preguntarte algo, ahora como vicepresidente de la SEEC, que nos preocupa mucho. ¿Qué importancia crees que tiene hoy el conocimiento para los jóvenes de la cultura clásica, cuyas disciplinas están siendo arrumbadas en cada nueva ley educativa?

E. C.: Lo que está ocurriendo con la enseñanza de las Humanidades me parece un error irreparable. No se trata solo de saber quién es quién en los cuadros del Prado, sino de poder reconocerse en una historia, en un pasado compartido y en los valores fundamentales que nos han construido como sociedad. El valor del diálogo,

*El valor del diálogo, de la escucha; el respeto a la opinión discrepante, a la diferencia; y, por supuesto, el conocimiento de nuestros referentes culturales*

de la escucha; el respeto a la opinión discrepante, a la diferencia; y, por supuesto, el conocimiento de nuestros referentes culturales. Un chaval puede ir a celebrar los triunfos de nuestro Atleti a la fuente de Neptuno... y no saber a quién representa esa figura. ¡Y qué decir de la lengua que hablamos! Yo, afortunadamente, estudié latín y griego en el bachillerato. Eso me permitió establecer un vínculo profundo con nuestro idioma, con su raíz, con su alma. Privar a las nuevas generaciones de estas herramientas es una grave irresponsabilidad. Es romper los hilos que nos conectan con el mundo del que procedemos, dejarnos sin claves para comprenderlo ni transformarlo.

A. L. F.: Estamos condenando a los jóvenes a no saber reconocerse, a ser más manipulables.

E. C.: A aislarlos. No obstante, confío en la juventud. Confío en ese gen de rebeldía que la atraviesa. Porque, al fin y al cabo, ¿qué entendemos hoy por «productividad»? ¿Qué nos estáis contando? Ya no se trata de acumular datos, sino de algo mucho más difícil y valioso: saber formular la pregunta adecuada. Y ahí es donde la cultura clásica cobra sentido. Ahí están las Humanidades: enseñándonos a hacernos preguntas. Un joven que ve *Antígona* se enfrenta, quizá por primera vez, a una cuestión esencial: ¿Por qué existe un orden normativo que me impide hacer lo que considero justo? So-

lo el hecho de invitarle a plantearse esto, de mostrarle que hace siglos hubo quienes ya se enfrentaron a estos dilemas, tiene un enorme valor civilizatorio. No hace falta entrar en grandes complejidades. Basta con abrir ese espacio de pensamiento. Eso es lo que está en juego cuando hablamos de Humanidades.

A. L. F.: Una última cuestión por pura curiosidad. ¿Tienes algún proyecto en mente relacionado con el mundo clásico? ¿Hay algún personaje sobre el que quieras volver?

E. C.: En un momento dado querría regresar a *Bacantes*. Me interpela porque tiene que ver con nuestro mundo. De personajes del teatro clásico me gustaría volver sobre Antígona. Y un personaje que me fascina es Prometeo, pero ahora mismo no sé cómo hincarle el diente. Sería un reto hacer un *Prometeo encadenado*. Y otro más, Ícaro y Faetón, su vuelo, una gran metáfora de la vida.



A. L. F.: Las *Metamorfosis* de Ovidio son una fuente inagotable para la dramaturgia. Esto es algo que nuestras autoridades educativas deben de desconocer, porque, si vas al Museo del Prado y no sabes nada de tradición clásica ni de tradición cristiana, no entenderás absolutamente nada y no pasarás de decir me gusta o no me gusta tal o cual cuadro.

E. C.: Efectivamente. No sabes nada. Yo monté muy joven *El monstruo de los jardines*, en versión de Juan Mayorga, nuestra primera colaboración juntos. En ese montaje no quise hacer una traslación al presente y Apolo era como Felipe IV, incluido el vestuario. Yo tenía la necesidad de plantearme cómo el material grecolatino pasaba por el filtro de la España de la Contrarreforma, el Barroco, cómo lo leían. Pero casi tenía más interés en dialogar con la Antigüedad, con las raíces. Es lo que me pasa hoy.

A. L. F.: Tengo la sensación de que el mundo clásico para ti es una especie de faro, una luz que te atrae.

E. C.: Algo que me ha desasosegado desde que empecé a estudiar Arte Dramático es esa necesidad, casi física, de saber de dónde venimos. Mientras muchos de mis compañeros renegaban de los clásicos, yo sentía que pertenecíamos a una tradición inmensa, y que eso, lejos de ser un lastre, era un privilegio. En las cordilleras del teatro, tenemos nuestro propio Everest: el Siglo de Oro. ¿Por qué no empezar por ahí y, desde esa cima, mirar hacia atrás para comprendernos mejor? Es evidente: necesitamos referentes. Aunque solo sea para impugnarlos, para desacralizarlos. Eso lo aprendí estudiando Historia del Arte: los grandes vanguardistas no rompieron con el pasado sin antes conocerlo profundamente. No se puede negar lo que se desconoce. Incluso la parodia, cuando es inteligente, es siempre una forma de homenaje.

A. L. F.: Ernesto, muchísimas gracias, como siempre, por regalarnos tu tiempo y tu sentir.

Apagué la grabadora, pero seguimos hablando, incluso de un futuro proyecto del que, para no gafarlo, aún no se puede decir nada. Pedimos que nos hicieran una foto, que aquí queda como imborrable recuerdo. Salimos del hotel. El frío se había suavizado, o al menos esa fue mi sensación. Caminamos un rato por la calle Velázquez hasta que nuestros caminos se separaron en la intersección con la calle Goya. Nos emplazamos para una comida —¡pronto!— y comentamos algo sobre nuestro Atleti —era inevitable—. Un abrazo selló esta, otra, conversación en la que entendimos que el teatro habita la frontera entre la eternidad y el instante, sí, y que es un imperativo: no pertenece al pasado, sino al futuro.