

Episkenion 1 (junio 2013)
Nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

Nadando entre medusas: conversación con Juan Mayorga

Robert March Tortajada
Universitat de València/CETAE

ROBERT MARCH: Me interesa cómo se relacionan tus piezas entre ellas, cómo dialogan y cómo en ellas la literatura parece jugar con la filosofía y con cierta poética que no deja de lado la narración. De este modo, al menos en algunas piezas, observo cierta noción de «visita», es decir, el hecho de que algún personaje entre en contacto con otro «visitándolo», tal vez, como elemento desestabilizador como ocurre en *El arte de la entrevista*, o en *Cartas de amor a Stalin* con la presencia del dictador. O como ocurría también caso de *Penumbra...* Y me pregunto si no es la propia filosofía la «extraña» que visita, que se presenta en tu teatro, la que todo lo pone en duda.

JUAN MAYORGA: Es una pregunta muy interesante. La visita, la irrupción de un personaje en el espacio de otro, reaparece a menudo como forma en mi teatro. Eso que sucede en la primera escena de *Animales nocturnos* —que en la vida de un hombre, de forma abrupta, aparezca otro, a quien quizá el primero anhelaba sin todavía conocerlo, y que el visitante desestabilice al visitado así como ese encuentro lo transformará a él—, ese motivo también puedo reconocerlo, desde luego, en *Los yugoslavos*, en *El crítico*, en *La lengua en pedazos...*

R: También claro.

J: Y en *Cartas de amor a Stalin*. Stalin aparece de modo inesperado, si bien su visita era de algún modo deseada, como sucede en esas otras piezas a las que me he referido. También podría decirse que en *El chico de la última fila* asistimos a una visita diferida. Toda la obra preparara el momento en el que el chico entrará en la casa del profesor. La primera redacción del chico prepara la visita, la relación personal que va a establecer con su profesor, relación que culminará cuando entre en la casa de éste.

Me resulta muy atractiva la imagen que propones de la filosofía, si es que la entiendo bien: la filosofía como visita desestabilizante, incluso violenta, temida y deseada a la vez.

R: Como la capacidad para generar y que se produzca, se proporcione la propia duda y ver qué ocurre...

J: Para hablar de visita hemos de hablar de entrada en territorio ajeno, y es verdad que ése es el modo en que yo querría que la filosofía ingresase en mis textos. Como un cuerpo extraño. No como un conjunto de filosofemas, sino como algo problemático, incómodo... Una verdadera visita es la que te obliga a comportarte de otro modo; la que transforma tu casa, tu espacio, tu vida.

R: *El arte de la entrevista me ha hecho dar muchas vueltas, me ha hecho preguntarme por cómo se entrevén en ella otras de tus piezas. Y teniendo en cuenta lo que me acabas de contar en relación a esa «visita diferida», me pregunto si se puede asistir a un intercambio entre personajes. Lo que me interesa es justo este «entre», ese lugar en donde empiezan a conocerse en la medida en la que se van desarrollando sus propias conversaciones, ese lugar en el que va dándose el diálogo. Por ello, me pregunto, además, si esto permite que la memoria se nos presente como medio.*

J: Por seguir tu reflexión, cuando dos seres humanos se encuentran aparece un tercero, aparece una realidad que no se puede reducir a ninguno de ellos dos. En esta conversación que ahora tenemos está apareciendo un tercero en la medida en que tus provocaciones, tus preguntas, si son originales y singulares, me obligan a ir a lugares a los que no había ido y a los que no habría ido sin ellas. No estoy respondiendo como un papagayo, sino que tus intervenciones me descolocan, como ha de ocurrir en todo auténtico diálogo. Entre nosotros aparece un tercero que nace en nuestra conversación. Ese tercero no llegaría a nacer si no se produjese el encuentro de dos diferentes. Creo que, en el fondo, eso es lo que ha de ocurrir en cualquier encuentro teatral que merezca tal nombre. Y ha de aparecer un tercero cada vez que haya un encuentro entre dos personajes, y así cada uno de éstos saldrá de ese intercambio de un modo distinto a como entró. Más aun, me parece que en el encuentro de la obra con cada espectador habría de surgir un tercero.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, desde luego que el encuentro con el otro puede despertar tu memoria...

R: *Y a través de lo que es la propia dialéctica.*

J: Incluso si la pregunta del otro no te interpela directamente sobre el pasado, las palabras del otro, las preguntas del otro, las inquietudes del otro van a hacer que se remueva una parte del pasado y no otro. Ahora mismo, tus preguntas me están llevando a recordar unos textos míos y olvidar otros, y eso ocurre también en la vida en lo que a la biografía –el relato de esa vida- se refiere.

R: *Dándole otra vuelta de tuerca a *El arte de la entrevista*, noto que la acción surge ahí en primavera, cosa que, al leerla, me hizo pensar en *El jardín quemado*. ¿Qué separa a este jardín de ahora del *El jardín quemado*, allí donde todo parecía ser olvido?*

J: Perdona un segundo (Juan toma notas). Tu pregunta me ha llevado a cuestionarme si debo reescribir esa primera acotación, si no sería más interesante que la acción tuviese lugar, en vez de en primavera, al final del verano, de modo que hiciese sol pero se levantase viento, no se supiese si va a llover... Probablemente el tiempo de primavera sea menos

dramático que el tiempo de un verano que acaba, en que ya asoma el otoño. Por otro lado, hasta ahora no había pensado en la posible vinculación entre *El jardín quemado* y este jardín de *El arte de la entrevista*, y por ese lado tu pregunta me interesa mucho. Es verdad que son dos obras en las que, de algún modo, se plantea la pregunta sobre qué es lo que esconde el jardín. Rosa, la abuela, piensa que el jardín está descuidado, y, quizá sea ese descuido del jardín lo que le ha hecho recordar, o anhelar, otro tiempo. Benet i Jornet utilizó una expresión muy poderosa en su comentario a esta obra: me dijo que la obra habla de la «esperanza hacia el pasado». También *El jardín quemado* habla, en otro sentido, de esperanza hacia el pasado: hay un pasado fallido que, por utilizar una expresión benjaminiana, merece ser, debe ser recordado, si bien esa recordación no puede ser completa. Ningún presente puede recuperar un pasado, pero en el empeño de que lo muerto no muera para siempre, de que no se lo lleve definitivamente el olvido, ahí hay una esperanza hacia el pasado.

R: En relación a esa idea de capturar el pasado y a sabiendas de que es imposible, pero no por ello vano, quería sumar, desde la intuición, ciertos detalles, destellos de los que hablaba también Benjamin y que me hacen pensar en ese ir y venir que aparece en tus propias obras, ciertos guiños que se nos aparecen diluidos como, por ejemplo, el Bar Yakarta en *Animales nocturnos*, que está también en *El arte de la entrevista*; la vieja canción cantada por una niña como ocurría de algún modo en la Rebeca de *Himmelweg*; o la necesidad de que la abuela Rosa hable antes de que muera como lo hace también Copito de nieve... En este punto, me interesa cómo se complementa una pieza tuya con la otra, cómo niega la anterior; cómo avanza tu escritura o si avanza de forma interrumpida en cada una de ellas y, en ese caso, qué se discontinúa y, al mismo tiempo, cómo dialoga.

J: Habría distintas cosas que decir a este respecto. Para empezar, por ese impulso de reescritura que se ha convertido en constitutivo del trabajo de uno, creo que estoy cerca de tener una visión completa de mi obra ya que, de algún modo, estoy escribiéndola ahora mismo toda ella: mis textos largos y mi *Teatro para minutos* fundamentalmente, pero también mis versiones y mis trabajos filosóficos... Cada pieza es pieza de una misma obra, de forma que no veo cada una de ellas aislada, sino que creo que cada pieza resignifica a las otras y lanza una luz, un foco sobre ellas. Eso siempre fue así, pero ahora soy más consciente de ello, e incluso provoqué deliberadamente vínculos entre obras. Ahora, por ejemplo, escribo una obra que comienza con una mujer que, no pudiendo dormir, se pone a ver una película de Laurel y Hardy. Por supuesto, la opción por esa película alude a mi obra *El gordo y el flaco*, que es una obra sobre el matrimonio.

Por otro lado, me he ido haciendo consciente de que hay piezas mías en que, más o menos exactamente, se repiten frases o acciones que ya aparecían en otras, pero que pronunciadas o actuadas por distintos personajes en distintas situaciones cobran distintos significados, lo que hace que esas piezas dialoguen entre sí. A menudo sois traductores y estudiosos los que me llamáis la atención sobre esos ecos.

Todo ello, creo, tiene que ver con esa visión del conjunto de mis textos como una obra única en la que cada nueva pieza, cada nuevo personaje, cada nueva frase y cada nueva palabra resignifican todas las anteriores.

R: Alrededor de esta forma de escritura, me pregunto si esto se conecta con esa idea de dramaturgo cartógrafo, como has llegado a definirte y, en ese caso, si tal mapa no va de la mano de cierta ausencia, de ciertas líneas de fuga que parecen hilvanar la ficción en tanto que mapa y hacer de ella una madeja como base de lo político.

J: Por seguir utilizando la imagen de los mapas, podríamos hablar de un atlas. Atlas como conjunto de mapas en que cada uno tiene un valor singular al tiempo que da un valor al conjunto. Cada mapa del atlas resignifica a todos los demás y al conjunto. La insistencia en unos asuntos, el eco, tiene también un significado, así como lo tiene la ausencia de otros asuntos, el silencio. En un atlas también el hueco entre dos mapas -los mapas que no se ha sabido o no se ha querido dibujar- tiene un significado, un sentido.

R: En relación a todo esto me viene a la cabeza el ejemplo de *El cartógrafo con la niña de los lápices*, que al mismo tiempo creo que está también en *Rosa*, en la abuela de *El arte de la entrevista...* Pero esta idea de mapa aparecía ya *El traductor de Blumemberg*, cuando Calderón indicaba los lugares que se habían ido recorriendo... Me parece ver una relación entre mapas y la propia imaginación, o las ideas de que las palabras parecen dibujar.

J: Y el mapa que Stalin muestra a Bulgakov con lugares a los que el dramaturgo podría exiliarse, burlándose de todos ellos.

R: Y Juan, en este caso, en esta obra, o en este atlas teatral ¿no podríamos pensar que siempre habrá una obra que quede fuera?

J: Sin duda.

R: En este punto, elaborando y pensando la pregunta, pensé en una *Mujer Alta* que se marchaba con Bulgakov (Juan ríe) como si este fuese el hombre con sombrero de *Animales nocturnos*. O en *Blumemberg* y Calderón viajando dentro de un tren de juguete, de un tren mecano al que se le quiere robar a unos niños, como hacía el Comandante para poseer la peonza de los chicos de *Himmelweg*.

J: Eso que dices es muy interesante en distintos sentidos. Te voy a enseñar una cosa, mira (me muestras unas carpetas, una pila de anotaciones). Aquí voy anotando argumentos que se me van ocurriendo. Ayer se me ocurrió uno que es «La foto del Ministro de Cultura» (me río). Se me ocurrió que el ministro va a ver una función en un teatro nacional y quiere hacerse una foto con la compañía, pero los actores no quieren hacerse una foto con ese hombre al que, al tiempo, temen; pensé que esa situación podría dar lugar a una comedia. Aquí tengo un montón de argumentos. Esta otra carpeta está llena de obras que nunca escribiré.

Siento que mi propio trabajo como adaptador, como reescritor de obras ajenas, me hace darme cuenta de que mis propias obras están de algún modo a la espera de un adaptador, de un traductor, así como hay obras de las que solo he pergeñado el argumento y otras en las que,

como tú estabas haciendo ahora, cabe especular sobre desarrollos, transformaciones. ¿Qué pasaría si por ejemplo, decidiésemos hacer *Cartas de amor a Stalin* invirtiendo la flecha temporal, al modo de Pinter en *Traición*, esto es, contándola desde el final.

Todas estas obras posibles están a la espera de alguien que quiera escribirlas, así como las obras ya escritas están también a la espera de reescritura, especialmente aquellas que incluyen una meditación sobre cómo se construyen las historias y sobre cómo el narrador puede tomar unas decisiones u otras. Me refiero a obras como *Himmelweg* o *El chico de la última fila*. De algún modo, estas piezas están animando a que cada lector las manipule y las haga suyas. En este contexto, me están resultando muy interesantes críticas y comentarios en torno a la película de Ozon, en especial en torno al final de la película, que establecen comparaciones con mi obra. Digo que me parecen interesantes porque corresponde al material de partida –una obra sobre los mecanismos de la ficción– que la gente que conoce película y obra comente si le parece mejor un final u otro o un tercero que a ellos se les ocurra.

R: Y entonces, considerando estas interrupciones o la idea de «visita» de la que hemos hablado antes, ¿podríamos decir que esta escritura, que parece presentarse como dando la bienvenida a cierto atravesamiento, nos invita a un desplazamiento, a un pliegue para abrirle la puerta a una nueva traducción?

J: A un pliegue o a un despliegue. La apertura es constitutiva al texto teatral, y no puede haber nada más atractivo para un creador que servir de impulso a la creación de otros, a la imaginación de otros. Esa apertura es en todo caso propia al hecho teatral desde que el autor pone en juego su obra hasta que cada espectador la hace suya de un modo singular. Cuando se pone en marcha una cadena de creaciones, no puede haber nada más fascinante que la aparición de lo extraño, lo inesperado. Acabo de ver en Nápoles un excelente montaje de *Cartas de amor a Stalin*. En él, Bulgakov, cuando decía ser tratado «como un perro», hacía el perro, y acababa desnudo como un perro. Era un montaje intensamente físico y, al mismo tiempo, muy poético, frente a otro tipo de montajes de la pieza cuya poética se hallaba dentro de una estética realista. Me parece formidable que, desde mundos poéticos distintos, creadores distintos puedan lanzar una mirada productiva sobre la misma obra. Por eso, procuro escribir textos tan abiertos como sea posible. Haciendo los textos abiertos invito a una traducción, a una adaptación.

R: Otro asunto que me interesa de tu teatro sería la idea de fin, de frontera... De fin incluso como final, es decir, de un fin que nos invita a preguntarnos si podemos aprender del fracaso, de la catástrofe. Pienso en el naufragio en *El jardín quemado* o en *Penumbra*; del exilio en *Siete hombres...*; del descarrilamiento del tren en *El traductor...* Y teniendo en cuenta esto, sin olvidar tampoco los espacios asfixiantes, me pregunto por esa recuperación de lo trágico para el teatro de hoy.

J: Lo trágico aparece cuando el héroe, aunque sabe que su derrota es inevitable, no rehúye el combate. En ese combate que, contra toda esperanza, el héroe da, se anticipa un mundo en que él no podrá vivir, pero en que sí podrán vivir otros. El héroe trágico combate anunciando un nuevo orden para otros, lo que me hace pensar en la respuesta de Kafka a la pregunta de

Max Brod: «Pero entonces, ¿no hay esperanza?», pregunta Max Brod, a lo que Kafka contesta: «Hay esperanza, infinita esperanza, pero no para nosotros.» ¿Para quién hay esperanza? Para el observador, para el lector, para el espectador. En *Himmelweg*, el gesto de desobediencia de la niña Rebeca no evitará que ella sea víctima de la máquina de muerte, pero en ese gesto sí aparece un mundo emancipado; de algún modo, ese gesto emancipa al espectador. Volvemos, claro, al campo del viejo Sófocles: al ver el combate de Antígona con Creonte, descubrimos que ella no puede ganar, pero en ese combate, en el hecho de que ella, a pesar de todo, combate, se anticipa un orden absolutamente otro que el orden de Creonte. En ese sentido, podemos reconocer en nuestro propio tiempo momentos trágicos en los que un pequeño ser humano combate contra un orden que sin duda lo derrotará, pero la verdadera derrota sería que no se diese el combate, y es cierto que en mi obra aparecen, alguna vez, esos personajes que combaten frente a toda esperanza. Quiero creer que en ese combate entregan esperanza a otros.

R: Sin abandonar esta idea, me pregunto si la propia imaginación y el placer por la lectura, que se reitera constantemente en *La lengua en pedazos* nos puede llevar, por un lado, a esta idea de combate y, por otro, ¿qué relación se establece en la lectura como refugio? ¿Qué juego entre dentro y fuera en el que la misma imaginación de la propia Teresa le hace sobrevivir?

J: Creo que, entre otras, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El chico de la última fila* y *La lengua en pedazos* son obras vinculadas por el carácter ambivalente de la imaginación ante la vida. En las cuatro nos encontramos con personajes que viven en un mundo violento, áspero, negativo o pequeño y a los cuales, de distintos modos, la imaginación les ofrece una vida absolutamente otra, una vida más rica, más digna de ser vivida. Y eso puede ser juzgado de distintos modos. Por un lado, podemos ver la imaginación como fuga: no quiero ver este mundo y construyo un mundo alternativo; por otro, podemos ver la imaginación como superación del mundo, como donación de sentido. En *El jardín quemado* esa ambigüedad es constitutiva: los internos han construido en sus cabezas mundos -uno se cree campeón de ajedrez, otro domador de perros...- donde pueden sobrevivir.

R: ¿Podríamos decir incluso afrontar la soledad?

J: Sí.

R: Que al mismo tiempo está en relación con Teresa... La soledad requerida para leer y para seguir imaginando...

J: De algún modo, esos internos del psiquiátrico de San Miguel son monjes. Yo no sabría juzgarlos. Entiendo que alguien diga que esos personajes tendrían que haber afrontado su derrota y hecho algo productivo, rico, de ella. Puede ser, pero quizá eso sólo esté a la altura de los más fuertes. A ellos es la imaginación, alentada por Garay, lo que les permite sobrevivir. También en *Cartas de amor a Stalin* la imaginación aparece de forma ambigua. Un escritor acosado que es al mismo tiempo un atleta de la imaginación como Bulgakov realiza su obra maestra imaginando a Stalin. La gran obra de Bulgakov, que cree estar buscando la carta magistral, es en realidad «su» Stalin. Finalmente, su gran obra es -estoy hablando de mi personaje, no del Bulgákov histórico- es el espectáculo que se está construyendo a su alrededor. En alguna

medida, ahora que lo pienso, es lo que de otro modo hace en *Himmelweg* el Comandante. Para éste, el mundo es muy insatisfactorio, pero él puede cubrirlo con un gran espectáculo. En *El chico de la última fila* nos encontramos a dos tipos que tienen enorme dificultad para relacionarse con el mundo como son Germán y Claudio, que inventan un mundo alternativo, para ellos mucho más interesante que el real. Por el mero hecho de contarla, la mediocre vida de los Rafa se convierte para ellos en algo más interesante que sus propias vidas. Finalmente, por lo que se refiere a la Teresa de *La lengua en pedazos*, en ella esa ambigüedad de la imaginación es fundamental, porque un espectador puede tomarla como una delirante y otro como alguien que, en un mundo hostil a una mujer inteligente cuyo linaje es sospechoso y cuya fe bordea la heterodoxia, es sin embargo capaz de construir, con su inteligencia y su lenguaje, un mundo maravilloso.

Esa ambigüedad de la imaginación frente al mundo es la ambigüedad misma del arte frente al mundo. Cuando uno hace arte, cuando uno escribe, cuando uno pinta, cuando uno hace películas, está sustituyendo la vida, su propia vida, por otra cosa, y eso puede entenderse como una renuncia a la vida o como una superación de la misma. Lo que me hace pensar, por cierto, en Nietzsche: el mundo no tiene sentido, pero podemos dárselo.

R: A partir sobre todo de la reescritura de *Siete hombres buenos*, querría compartir contigo la sensación que he tenido al comparar la nueva versión con la anterior. Me he encontrado con una palabra menos explícita, mucho más abierta, como decías antes. Y me pregunto si de esa actualización, si puede decirse, universalización de la palabra, cabría destacar la idea de pueblo, de lo pequeño hacia lo colectivo y, en este caso, ¿qué relación podemos establecer con la constelación benjaminiana de pasaje, de reflejo, que no de espejo, pero sí de reflejo?

J: La reescritura de *Siete hombres buenos* es deudora de una reflexión que me he ido haciendo durante todos estos años. Cuando decidí hace veinticinco escribir esta obra, lo fundamental para mí era la condición de exiliado: la experiencia de seres humanos a los que se obliga a vivir fuera de su patria. Recuerdo vivamente estar en mi cama, en la adolescencia, y escuchar en la calle a un hombre que, en la madrugada, cantaba una canción que decía: «Si vas para Chile...». Recuerdo mi melancolía al pensar que ese hombre no podía volver a Chile; la zozobra que me produjo esa expresión: «Si vas para Chile». Eso es lo que estaba en la base de *Siete hombres buenos*, la zozobra que sentía ante el exiliado. Yo que no lo he sido nunca, que sólo he vivido algunos períodos en Alemania y en Francia, sabiendo siempre que volvería.

R: Hoy, esta mañana, ojeé un libro y dio la casualidad que decía algo así como que «el exilio no es un viaje.»

Es cierto.

R: Mientras estás diciendo esto Juan, no dejo de pensar en el principio de esta conversación sobre «la visita». No sabes si vas de visita...

J: Ese tipo de experiencia es lo que me importaba al escribir *Siete hombres buenos*: la de quien se va de su país sin saber si un día volverá. Recuerdo que en Francia, en una biblioteca, me encontré con un ejemplar de los años cincuenta de *Les temps modernes*, la revista de Sartre,

y allí leí un reportaje de alguien que había venido a España y por doquier había hallado síntomas de que el Régimen estaba a punto de caer. ¡En los años cincuenta! Al leerlo, pensé en esos españoles de los que ahora sabemos que tenían por delante dos décadas de exilio y que quizá cada día de esos veinte años se dijeron: «Mañana volveré». En Alemania fui compañero de clase de un iraní, exiliado político, al que en las cárceles de su país habían arrancado las uñas de los pies. Ese hombre me decía: «Irán va a cambiar, tiene que cambiar». Él daba por hecho, necesitaba pensar que las cosas iban a cambiar y que él iba a volver a Irán. Han pasado más de veinte años de aquello y las cosas no parecen haber cambiado y, por lo tanto, ese hombre puede que no haya vuelto nunca o, si lo ha hecho, no lo ha hecho al Irán que soñaba. En California me cortó el pelo un peluquero cubano que pensaba que Fidel estaba a punto de caer... hace trece años. Todo eso es lo que a mí me importaba al escribir *Siete hombres buenos*. Cuando releo la pieza a lo largo de estos años me voy dando cuenta de que la atención que dediqué en ella a rasgos específicos de la Guerra Civil Española reducía su universalidad. Me refiero a, por ejemplo, los conflictos entre los distintos grupos republicanos —anarquistas, comunistas, republicanos moderados...—. Poco a poco me convencí de que alejarme de las referencias a España y a México podía hacer que, sin que el espectador español dejase de sentir la pieza como una obra sobre el exilio republicano, un iraní o un cubano también se la apropiasen. Ésta ha sido la búsqueda que me ha llevado a importantes decisiones de reescritura. De todas ellas, la más importante —la del final de la pieza— tiene también que ver con mi propia evolución personal. El final de *Siete hombres buenos* era antes un final sin esperanza: el presidente de la República se veía abandonado por sus «hombres buenos» y quedaba en una soledad delirante, como negando a aceptar ninguna lección de lo que acababa de vivir. En la nueva versión, él y su secretario toman la decisión de volver cueste lo que cueste, sea como sea, sabiendo que quizá esa decisión los conduzca a la cárcel o a la muerte. Esa decisión tiene que ver con la esperanza trágica de que antes hablábamos.

R: El combate.

J: El combate. Ese cambio tiene que ver con distintas cosas. Probablemente tiene que ver sobre todo, como te he dicho, con mi propia evolución. Yo no quiero construir *happy-ends*, pero mi vida y mi teatro se han ido llenando de esperanza.

R: Sí, por eso te preguntaba por esa reflexión acerca los elementos trágicos en algunas de tus piezas, pero como aprendizaje...

J: Tragedia y esperanza son, desde luego, compatibles. Recordemos el comentario de Camus sobre Kafka que comento en mi tesis doctoral: en que Sísifo continúe intentándolo, ahí está la esperanza. Camus se fija en aquellos personajes kafkianos que, pese a todo, resisten. Esta conversación contigo me lleva a ver a Pablo, el presidente de *Siete hombres buenos*, a esa luz. En principio, lo más llamativo de la reescritura de la obra es, por así decirlo, su «desespañolización». Pero que haya menos alusiones concretas a lo que los historiadores cuentan sobre nuestra Guerra Civil tiene que ver, como digo, con querer llevar a primer plano la condición de exiliado. Los personajes de la obra viven de formas diversas esa condición y, por tanto, hacen de distintas formas las experiencias de la nostalgia, de la esperanza, de la relación con el país

de acogida, de la relación con el país del que salieron... Y por encima de esos cambios hay una decisión mayor que yo tomo junto a mis personajes: la de Pablo y Nicolás de volver a España. Por cierto, hay un proyecto de Rafael Rodríguez, un director canario, para montar el próximo año *Siete hombres buenos*.

R: ¿Si?

J: Me alegraría mucho que ese proyecto cuajase. *Siete hombres buenos* nunca ha llegado a escena. ¿A ti te ha interesado la reescritura de la obra?

R: Sí, mucho, mucho. Me pregunté por si ese carácter de abertura, y de acuerdo contigo sobre esta idea de combate, no es sino una lucha que se debe a una multiplicación de tiranos.

J: Claro. Y bastará con que en la puesta en escena se tome la decisión de que, por ejemplo, se hable con acento mexicano, para que de inmediato la Historia entre en escena y sea el espectador el que ponga el contexto. No he intentado borrar de la obra la Guerra Civil, pero sí evitar que debates específicos de ese conflicto despisten sobre aquello de lo que quiero hablar. Es importante que entre los «hombres buenos» de mi obra haya tensiones que vienen del pasado, pero los rasgos concretos de ese pasado prefiero que sea el espectador quien los introduzca.

R: Y entre estos personajes de *Siete hombres buenos* y el Calderón y Blumemberg de *El traductor...* que hablan lenguas diferentes a las del lugar por donde transcurre el tren, me pregunto cómo chocan estas posiciones, por ejemplo, con la de la propia estatua de *El jardín quemado*, es decir, con ese carácter de lo indecible, de casi mudéz que nos lleva a pensar de nuevo con la lectura que Benjamin hace del ángel de Klee.

J: Sí. En *Siete hombres buenos* hay un conflicto lingüístico que nace de decisiones personales, más o menos conscientes, que toman los personajes. Cuando en el país de acogida uno decide tener el acento del país de partida, está tomando una enorme decisión que le compromete en muchos sentidos, que le constituye como exiliado frente al que toma la decisión contraria. Y eso es... (Juan toma nota). Estoy pensando que podría ser rico que un personaje empezase en la obra con un acento y acabase teniendo otro. La decisión de adoptar un acento u otro es una decisión radical, que le compromete a uno plenamente. Por lo que se refiere a *El traductor de Blumemberg*, la obra quiere poner la traducción en escena. El mal está buscando lengua y puede encontrar una lengua distinta en cada momento. Según Benjamin, la verdad tiene hora, y podríamos decir también que el mal tiene hora. El mal puede tomar distinta forma en distintos momentos. Puede tomar distintas lenguas, distintas palabras. El mal está buscando lengua y necesita a seres humanos que le ayuden, que le acompañen ejecutando la necesaria operación de traducción. En lo que se refiere al silencio del hombre estatua en *El jardín quemado*, en la obra aparecen la necesidad y la imposibilidad última de traducción entre dos tiempos. Benet, un hombre de este tiempo, intenta invadir el pasado. Desde el presente juzga el pasado y quiere explicar cómo fue éste incluso a aquellos que tuvieron experiencia de aquel pasado. Finalmente, sale del jardín con más preguntas que certezas.

R: Disculpa Juan que te corte, entre estos dos tiempos, podríamos remitir de nuevo a la propia idea de mapa o al propio acto de cartas... Creo que era Kafka quien decía que una carta une dos tiempos, une dos presentes.

J: Sí. Y, de nuevo con Benjamin, un pasado y un presente sólo pueden estar en una relación dialéctica: el encuentro de un pasado y un presente construye una imagen dialéctica. Es útil traer aquí a colación otra figura benjaminiana, la de la elipse, y hablar de una elipse cuyos focos serían el presente y el pasado. La elipse es una figura sin centro; depende de sus focos, esos dos puntos que, con peso equivalente, la constituyen. Entre el presente y el pasado solo puede haber una relación de conversación, de aparición de un tercero, porque de lo contrario lo que se da es un ejercicio de dominación de un tiempo sobre otro, de ocupación, de colonización. De algún modo, esa colonización es lo que practica Benet en *El jardín quemado*. Benet es un ilustrado que se siente lleno de razón para, desde su presente, establecer una teoría total sobre el pasado. Con su discurso dominador, pretende ajardinar el pasado: las cosas fueron así y en este orden. Sin embargo, cuando se acerca a ese pasado —a los testigos—, se encuentra con experiencias que son inconmensurables a su presente.

R: En relación a *Últimas palabras de Copito de Nieve*, has dicho en alguna ocasión que la obra fue un encargo y trataba sobre la identidad. Por un lado, me pregunto en qué punto esa posibilidad o imposibilidad de formarse la identidad se cruza con la finitud, con aquello que realmente compartimos y por otro, me gustaría que me hablases de cómo recuperas para el teatro al Montaigne, que habla de la vida.

J: No es exacto que la obra fuese un encargo. La obra se me ocurrió a partir de noticias que leí en *La Vanguardia*.

R: Disculpa, me he confundido.

J: Pero tienes en parte razón, estás bien informado. Yo tenía idea de escribir sobre Copito, que me interesó sobre todo cuando empecé a leer noticias en *La Vanguardia* según las cuales Copito se estaba muriendo y la gente se despedía de él. «Qué situación más interesante», pensé. Y sucedió que en la Universidad Carlos III nos propusieron a cuatro dramaturgos escribir obras sobre la identidad y que todas tuviesen tres personajes. En este punto fue cuando hilé lo uno con lo otro, cosa que a veces te ocurre: la posibilidad de llevar a escena una idea te anima a desarrollarla. Pensando en la identidad —que, por lo demás, es un asunto eterno del teatro—, recordé a Copito. Copito era una máscara, una identidad construida para él por otros que le habían dicho: «Como tienes esa piel blanca, te vas a convertir en el amigo de los niños». Se me ocurrió que Copito podía estar harto de los niños de Barcelona. Tú relacionabas con razón *Copito* y *El arte de la entrevista*, en que Rosa dice que cuando eres viejo no tienes motivos para mentir. Rosa dice algo así como «no tengo tiempo para no decir la verdad». Copito quiere presentarnos su verdad, y junto a él está el mono negro, al que también se ha dado una pequeña identidad dependiente de la del blanco. El mono negro, como él mismo nos recuerda, es el otro, el segundón, el secundario, el suplementario, etc. En cuanto al tercer personaje, un botarate que cuida de los monos, más animal que ellos, construye su identidad sobre la dominación de los otros dos. De ahí nace la obra. No recuerdo la segunda parte de la pregunta...

R: Sí, ¿en qué medida hilvanabas justo la identidad con la muerte desde Montaigne?

J: Claro, claro. Sucede que, en ese momento, Copito reconoce al mono negro como un igual, porque la muerte los iguala. Pensé que Copito fuese un enmascarado y busqué algo que fuese su gran secreto: su gran secreto es Montaigne. Copito, conversando con Montaigne, tiene una visión de la vida y de la muerte probablemente más profunda que los seres humanos que lo observan. Yo nunca construiría a un catedrático que citase a Montaigne como lo hace Copito, a no ser que intentase construir un pedante. Sin embargo, en Copito las citas de Montaigne no son pedantes, por un lado porque aparecen en boca de un mono, por otro porque nadie como Montaigne ha reflexionado sobre la muerte y Copito es un moribundo.

Pocos filósofos como Montaigne son nuestros contemporáneos. Montaigne está más allá de todos los partidos. Es un meditador de la vida concreta. Lo siento muy próximo porque me habla sobre las flores de su jardín y sobre la amistad y sobre el dolor de la muerte de un ser querido... Leemos a Montaigne y nos encontramos con un ser humano.

R: No sé si compartes la sensación que justamente por eso, no echa balones fuera, que es a través de esta idea de ética, de política, de abrazarse a la vida sin obviar la finitud como abarca la frontera que nos es propia.

J: Está bien decir que Montaigne es un pensador de la finitud y, en este sentido, es relevante mi opción de que Copito lo lea a él frente a otros filósofos que meditaron sobre la muerte. Copito podría haber sido un lector de los diálogos platónicos vinculados a la muerte de Sócrates, o de *Ser y tiempo* de Heidegger, pero elijo a Montaigne porque de lo que Copito está hablando es de nuestra descomposición física, de nuestra decadencia, de nuestro dolor. Copito cita a un Montaigne que, por así decirlo, mira a la muerte a los ojos.

R: Antes te has referido a tu experiencia como espectador de *Cartas de amor a Stalin* en el montaje de Nápoles. Pero, ¿me podrías citar otro ejemplo de cómo haya sido tu experiencia a partir de una lengua que no conoces?

J: Además del *Cartas* de Nápoles, he visto recientemente en Italia otro montaje magnífico de una pieza mía: *La paz perpetua* dirigida por Jacopo Gassmann. Pero me preguntas por lenguas que no conozco. Cuando vi el estupendo montaje de *La tortuga de Darwin* en Corea, sentí que la obra había sido desplazada, y de forma muy productiva, a otro orden cultural. Pero quizá la mayor revelación que he sentido como dramaturgo ante una puesta en escena de una pieza mía la viví ante el *Himmelweg* de Noruega: el actor que hacía de Gottfried, mientras pedía a Rebeca que cantase porque el Comandante quería una canción, ponía una mano detrás de la niña en un gesto extraordinariamente ambiguo que expresaba tanto amor como manipulación; la trataba como un padre a su hija al tiempo que como a un muñeco su ventrílocuo. En esa imagen poderosísima estaba toda la obra.

R: Para terminar Juan, me gustaría que me contases alguna cosa alrededor de tu experiencia como adaptador, como dramaturgo para el Centro Dramático Nacional o para la Compañía nacional de Teatro Clásico en relación a los clásicos como la reciente *La vida es sueño*.

J: Si he tenido alguna vez una escuela ha sido la de la adaptación. Ésta me ha permitido entrar en la cocina de grandes autores. Me ha vuelto más humilde, pero también más ambicioso. En el trabajo con *La vida es sueño* he podido entrar en una relación íntima con una obra maestra y emborracharme de la palabra de Calderón, droga legal para cualquier dramaturgo. Es una obra que presenta además un complejísimo y fascinante discurso moral, de enorme interés para nuestro tiempo.

Ahora estoy trabajando en una *Hécuba*. Volver a los griegos es una carrera hacia los orígenes que te vacía, pero que también llena tus pulmones.