

Poner la cabeza del público en movimiento

Conversación con Juan Mayorga en dos actos

Por Vanessa Montfort

Nos adentramos en su universo de tablas convirtiéndonos en personajes de una obra más amplia, a la que quizás pertenecemos, para hablar de su último montaje *El chico de la última fila*. Una obra que ofrece, según Helena Pimenta, su directora, “una visión del hombre y la mujer del siglo XXI”.

Obra en dos actos para dos personajes

Personajes:

Juan Mayorga

Un reconocido dramaturgo madrileño y profesor de Dramaturgia e Historia del Pensamiento en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), colaborador habitual de una compañía transgresora llamada “Animalario”, con espectáculos como *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *Hamelin* —cuyo montaje por la compañía Animalario obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 2005. Su último trabajo es *El chico de la última fila*, pero en el momento de esta primera escena, aún no ha sido estrenada. Se halla en plena cocción.

Vanessa Montfort

Escritora y periodista de la misma ciudad que tiene el viejo sueño de buscar, a través de la entrevista, la verdadera génesis de la creación literaria.

ACTO PRIMERO

Escena Primera *Diálogo en “off the record”*

Luces. Un hombre y una mujer entran en un café de un hotel moderno. Él viste de oscuro, juvenil, lleva una carpeta y parece concentrado en buscar un lugar silencioso donde ella pueda grabar. Se dirige hacia una mesa. Luego cambia de opinión. Ella le sigue, cargando con una gran cartera, sin preocuparle demasiado dónde vaya a darse la charla. Mientras, hablan de las librerías de teatro, de la dificultad de encontrar buenos fondos de textos teatrales, algunos nostálgicos recuerdan el caos de La Avispa, donde podías encontrar uno de esos textos de Carlos Muñiz, hechos polvo. Ahora ha vuelto a abrir de la mano de Ñaque y es, afortunadamente —coinciden—, una librería normal. Más ordenada. Él se disculpa para acercarse a saludar a unos colegas que toman café. Luego vuelve y toma asiento. Mira directamente a los ojos, aunque con el esfuerzo de los que fueron tímidos. Ella acaricia la grabadora, pero en lugar de encenderla, se recuesta de nuevo en el asiento.

Vanessa- Es extraño, ¿no?

Juan- *(Mirando alrededor)* Sí, estas paredes con estos colores...

Vanessa- No, pensaba en que es extraño tu caso. Un autor madrileño estrenando en Barcelona. ¿Crees que *Últimas palabras de Copito de Nieve* se ha estrenado en Barcelona por su temática?

J- Bueno, yo no creo que sea una obra sobre Barcelona. Podría haberlo sido. Copito es una gran metáfora. Sí hay algunas alusiones al enfrentamiento Madrid- Barcelona, al conflicto artificioso entre Chu-Lin y Copito...

V- *(Cita)*- “El alcalde nos quiere”, dice Copito, “el alcalde me ha nombrado ciudadano ejemplar de Barcelona”... Las tiras con dardo, ¿eh?

J- *(Sonríe)* Imagínate qué idea de ciudadanía tendrá ese hombre...

V- ¿Y cómo fue el estreno? ¿Se acogió con sentido del humor?

J- *(Eternamente sorprendido)* Ese estreno es uno de los más cálidos que he vivido. Un aplauso intenso. Sin duda el haber trabajado con este personaje, nos hacía estar expectantes, a pesar de que en más de 100 funciones había sido acogida con mucho cariño. Fue una satisfacción.

V- Pero tú habías estrenado antes en Barcelona...

J- Fue mi tercer estreno en Barcelona. Antes había estrenado *Animales Nocturnos* este año, *Cartas de amor a Stalin* en el 2001, dirigido por Sanchís Sinisterra en la Sala Beckett y *Alejandro y Ana*.

V- Todo un récord, teniendo en cuenta que siempre se acusa al teatro catalán por su predilección por los autores catalanes.

J- Hombre, inevitablemente hay una política de protección de la lengua que además yo comprendo. Estamos hablando de una lengua de 10 millones de habitantes frente a una de 400 millones y en expansión como es el castellano. Creo que tiene sentido que haya una protección. Por lo demás, a mí me han convocado para adaptar *Fuenteovejuna* en castellano en el Teatro Nacional de Cataluña y sólo he estado rodeado de amistad y de simpatía. Yo sólo siento gratitud hacia Barcelona.

V- ¿Qué opinas del debate que hay ahora sobre el hecho de que la mayor parte de las gerencias o direcciones artísticas de teatros o auditorios nacionales y autonómicos madrileños estén ocupadas por profesionales de la escena catalana? A nivel de política cultural, la capital es donde confluyen todos los profesionales del teatro. ¿Crees que esta política cultural es ecuánime con los profesionales madrileños que quieren optar a esos puestos?

J- Es verdad que es plenamente aceptado que el teatro municipal madrileño esté dirigido por un catalán y sería insólito, y probablemente provocaría un debate, el que fuera a la inversa. Hay contradicciones. Pero en lo que se refiere a mi caso personal y a Copito, fue muy bien acogido, y las críticas en los periódicos barceloneses han sido muy buenas.

La periodista ojea un periódico que pertenece al hotel.

V- (*Fija su vista en una noticia*) Además Copito desembarcó en Barcelona en pleno debate del Estatut...

M- (*Sonríe irónico*) De hecho en la rueda de prensa me preguntaron qué opinaría Copito sobre El Estatut.

V- (*Levantando la mirada por encima del periódico*) ¿Y qué opinaba?

J- Copito respondería que habría que solucionar el Estatut para poder pasar a otras cuestiones. Salí como pude.

Ella deja el periódico abierto sobre la mesa y enciende la grabadora, mientras sus risas se pierden en el oscuro.

Escena segunda

***“Mi horizonte es crear un teatro que sea culto
y popular al mismo tiempo”***

Luces. Ahora el escenario se ha convertido en una gigante sopa de letras y fotos de periódico en blanco y negro. Ambos siguen sentados en la mesa de café, pero las letras cuelgan hechas jirones por todas partes. Él se entretiene rompiendo hojas de periódico que ella convierte en bolas de papel que, metódicamente, van cayendo a sus pies.

Vanessa- El otro día leí un texto tuyo donde hablabas del compromiso en el teatro. Tú eres un autor comprometido con tu tiempo. (*Juan clava su mirada ahora en la entrevistadora*) El teatro como herramienta política... (*Ahora Juan asiente*), pero yo me pregunto: cuando tú dices —y me llamó mucho la atención—, que “un autor debería preguntarse antes de escribir si contribuye o no a su tiempo”, ¿tengo que entender que no merece la pena escribir teatro si no es para contribuir política o socialmente a tu tiempo? ¿No es igualmente válido escribir un texto teatral como un arrebató de pura...

Juan- (*Interrumpiendo*) ¿Pasión? Sí, yo creo que sí. Yo creo que por supuesto hay muchas razones para escribir, y una de ellas es la expresión personal. (*Agrava el gesto*) Ahora bien, creo pertinente la pregunta que propone Brecht, y que ya se hacían los

griegos (*Pausa. Se apoya en la mesa tirando todas las pelotas de papel*) ¿A qué entregas tu talento?

V- ¿Para quién escribes?

J- Si tienes un don, pequeño o grande, ¿a quién se lo entregas? Yo sí creo que esa visión “política del teatro” —y con política quiero decir “para la polis”—, no es una visión que haya inventado el teatro de intervención del s.XX, y mucho menos Bertold Brecht; creo que esa visión del teatro como lugar de convivencia, de encuentro, estaba ya sin duda en los griegos. Así que lo que yo sí he dicho es que “el teatro es el arte político por excelencia”.

Juan le tiende ahora otro periódico. Ella lo recoge.

V- (*Le mira con interés*) Porque es un arte colectivo...

J- ...donde la autoría es difusa. (*Se recuesta en el asiento*) (*Ahora es ella quien empieza a arrancar las páginas metódicamente*) Me gusta esa visión de que el teatro se da ante una asamblea pero los que estamos en este lado somos delegados de la asamblea para construir unas ficciones a través de las que la asamblea, el público, examina su vida... (*pierde la mirada en el rasgido de las hojas que ahora arranca ella*)...ese carácter colectivo de la obra y de su puesta en presente, de su representación, hace que el teatro, más que ningún otro arte, esté atravesado de las preocupaciones del momento. Hasta el punto de que una obra con las mismas palabras, como Copito, no se perciba igual en Barcelona que en Santiago de Compostela.

V- (*Ella deja el periódico*) Así que la obra teatral funcionaría como un organismo vivo que se va comportando o reaccionando en función de las experiencias o funciones que tenga durante su vida. Incluso se va adaptando a nuevas circunstancias políticas, sociales, a las modas...

J- Sí, incluso se produce un flujo y reflujo en la función. La función siempre está atravesada por la actualidad, porque la respiración del público de ese día afecta a los intérpretes. (*Vuelve a fijar su mirada, esta vez en la grabadora*) Pero eso no quiere decir que mi teatro refleje siempre lo que está en la calle.

V- (*Sonríe*) ¿Pero?

J- Pero yo sí intento trabajar para la gente. Yo no concibo el teatro como una expresión de mi singularidad. Entiendo que otros lo hagan pero yo no lo concibo.

V- Además, la singularidad no existe. ¿Acaso no somos en función de los demás?

Juan se levanta y pasea arrastrando los pies para abrirse paso por una alfombra de pelotas de papel de periódico. Ella le observa desde la mesa.

J- (*Pensativo*) Acabo de recordar a un artista plástico con el que me enfadé en un debate porque decía que a él le importaba un pito la opinión de su madre, por ejemplo. Según él, si ella valorara su arte, eso supondría su fracaso. Desde su punto de vista, la confirmación de los no especialistas, debería ser mirada con sospecha.

V- Entonces, ¿qué valor tendría la intuición? ¿La sensibilidad?

J- Claro, además de que yo no me considero más listo que mi madre. Yo quiero entrar en conversación con mi madre.

V- Y además, nunca se crea desde la nada.

J- Efectivamente, sí... aquello que decía d'Ors, que es una frase extraordinaria: “lo que no es tradición es plagio”. En ese sentido, si yo alguna vez fui considerado un tipo raro, un autor de un teatro extraño, críptico, he de decir que eso fue sólo culpa de mi propia incapacidad, de mi ineficacia.

V- Y quizás del miedo que tenemos a mostrarnos al principio. Todos los autores nos escondemos por inseguridad detrás de las palabras, como un cuerpo que se esconde tras la ropa. *(Se queda pensativa y sigue rasgando las hojas)* Me viene ahora a la cabeza algo que dijo Harold Pinter sobre esto mismo que estamos hablando: la falta de comunicación con el público. Decía que “Desenmascarar la pobreza que nos habita por dentro es una posibilidad demasiado temible”, que nos comunicamos demasiado bien en nuestro silencio y en lo que no se dice y que por eso a veces las palabras son desesperados intentos de retaguardia para resguardarnos dentro de nosotros mismos.

J- *(Sentándose en el proscenio, de cara al público)* Puede ser...

V- *(Desde la mesa)* ¿Piensas en alguna obra en concreto?

J- En mi caso, cuando escribí *El Traductor de Blumemberg*, creo que conocía a la gente que me rodea menos que ahora.

V- Saber observar, ver... ¿también es parte del oficio de dramaturgo?

J- Sí. Comprender que ciertas preocupaciones tuyas son compartidas por los demás y crear estrategias para establecer una conversación. Por ejemplo: *Copito* es una obra en que la filosofía aparece en crudo, pero en boca de un mono moribundo, lo que quita solemnidad a ese discurso. De pronto a ese discurso le quitaba solemnidad y ahora sé que es una obra que llega a un pueblo de Alicante y funciona.

V- Esta es una de las obras que está incluida en lo que algunos han llamado tu vertiente “comercial”.

J- *(Se gira hacia ella)* ¿Comercial?

V- ¿Eso cómo te sienta?

J- Bueno, yo intento ocupar todos los espacios que se abren.

V- ¿Estás de acuerdo?

J- *(De nuevo hacia el público)* Pues no mucho, no mucho *(se queda pensativo)*, en todo caso no depende de mí, yo trato de escribir siempre con el mismo gesto, eso que decía Benjamin: “quiero ser radical, pero no siempre de la misma forma”. Yo primero escribo las obras y es cierto que en el caso de *Copito* se pensó que podría tener mayor alcance en el llamado “mercado”. Pero creo que *Copito* habla de cosas que ya estaban en otras obras mías: la animalización, las jaulas de oro, los segundones de la historia —como el mono negro—, pero quizás aparece de una forma más directa que en otras y eso ha permitido que tenga un público más extenso.

V- Me sorprende de tu trayectoria que tan pronto escribes con trazos de thriller como en *Hamelin*, y luego tienes otros con olor a sátira como *Últimas palabras de Copito de Nieve* o *Alejandro y Ana*. ¿Te mueve una vocación de explorador, de experimentador, la necesidad de sorprender o es una forma de abrirte a nuevos tipos de público?

J- Hombre, yo creo que la realidad es compleja. En este sentido creo que ha sido decisivo en el encuentro con “Animalario” y con Andrés Lima porque he descubierto unas posibilidades del humor, que en mis primeros textos están muy limitadas.

V- ¿El humor se tiene o se encuentra? ¿El autor no es consciente de su sentido del humor?

J- Yo creo que mi primer contacto con el humor fue cuando se hizo una lectura de una obra mía, *El Jardín Quemado*.

V- Que nunca se ha llevado a escena...

J- No. Sólo se leyó en el Royal Court de Londres. Hay una escena cuyo protagonista es un domador de perros imaginarios. El actor inglés, interpretando como si lo rodearan perros que sólo existían en su cabeza, consiguió hacer reír al público sin que la situación representada dejase de ser terrible. Yo descubrí allí que en mi teatro podía haber humor. Ese actor tenía algo a lo que debería aspirar cualquier autor: una paleta amplia, capaz de capturar todos los colores. Los grandes actores ingleses encuentran el momento

solemne, el emotivo, el cómico, y son capaces de hacer heterogéneo un texto aparentemente homogéneo. Este es un aprendizaje que me ha costado hacer.

“Las ideas interesantes son las del espectador no las del autor”

La entrevistadora se acerca al proscenio para sentarse a su lado

Vanessa- Lo que es cómico, dramático o lo comercial lo deciden los fenómenos sociales del momento. Muchos que hoy consideramos genios fueron considerados autores comerciales por sus contemporáneos. Sé que esto parece manido pero, ¿por qué huir del apelativo comercial? Volvemos al ejemplo que me has puesto antes: ¿Sería un fracaso si esa obra fueran a verla nuestras madres con sus vecinas y la comprendieran?

Juan- No. De hecho mi utopía, mi horizonte, es crear un teatro que sea culto y popular al mismo tiempo.

V- Eso... ¿con qué sueñas?

J- *(Tira una pelota de papel al patio de butacas)* Con poner la cabeza de la gente en movimiento. Hacer consciente al espectador de que su vida está empequeñecida y que se puede extender...

V- Más...

J- *(Tira otra bola de papel)* Con que se puede pensar, desestabilizar el patio de butacas. De alguna forma fue también el sueño de Lorca y de tantos, de alguna forma es lo que Andrés Lima está haciendo en teatro.

V- Yo le he oído decir a Andrés Lima que tú y él sois hijos de Brecht. No sé si habéis reconocido algún padre más...

J- *(Ahora ríe)* Bueno, algo de razón tiene y creo que yo también lo aceptaría. Hay un cierto Brecht que a mí me espanta, el que pastorea al público y se contradice haciendo un teatro pedagógico cuando afirma que quiere hacer un teatro crítico, pero yo creo que en esa petición al espectador para que se ponga en crisis y problematice lo que está viendo, en ese sentido, sí, creo que sentimos su sombra.

V- Ahora que hablas de conducir al público, ¿sabes lo que a veces me preocupa como autora?

J- Qué.

V- Que a veces hay una frontera tan fina como el hilo de una araña entre la llamada obra de “intervención” y el panfleto. Además se nota y aún estoy intentando averiguar dónde está ese límite. ¿En el momento en el que el arte aparece totalmente subordinado al aleccionamiento? ¿Sabes tú dónde está ese límite?

J- Comparto esa preocupación. Por ejemplo, en el curso de doctorado de teatro histórico, nos encontramos con la obra *Los persas* de Esquilo en que al final, un personaje que es la sombra de Darío, le dice al público lo que Esquilo quiere que el público se lleve. Ahí el dramaturgo no se inhibe a la hora de exponer muy claramente su punto de vista.

V- ¿Y ahora?

J- Creo que ahora estamos pagando un precio: el del mal teatro político de una época, que propone un mensaje a modo de moraleja. Pero creo que una de las opciones que puede tomar un dramaturgo es, descaradamente, desnudarse y hablar al público.

V- ¿Y entonces qué diferencia hay entre el teatro y el discurso?

J- *(Se queda pensativo)* Bueno, esa es una cuestión mayor. Mira, precisamente vengo ahora de hablar de *La muerte de Dantón* de Buchner que es muy superior a otra con la que la he comparado como *Marat- Sade* de Weiss en la que es muy clara la

subordinación del teatro a la presentación de cierta tesis. Yo siempre he dicho que las ideas interesantes son las del espectador no las del autor. De lo que se trata es de presentar situaciones contradictorias y complejas, donde el espectador tenga que posicionarse. Y que el patio de butacas pueda salir dividido.

V- ¿Cuál de tus obras produce más inquietud en el público?

J- Pues yo creo que *Hamelin* es una obra que inquieta más al espectador.

V- Comparto esa inquietud.

J- Me escriben correos preguntándome, por ejemplo, si en la obra hay una comprensión, una contextualización de la pederastia.

V- Bueno, yo la entendí más bien como una metáfora de la pérdida de la inocencia...

J- Lo interesante es que el público sale hablando de temas muy diferentes. Mientras que en el caso de Copito, he soltado a un mono a lanzar una monserga (*sonríe*).

V- Sí, pero una vez más, no le dices al público lo que tiene que pensar, sino que te limitas a poner en tela de juicio. Creo que quizás estemos llegando a la clave de la pregunta que antes nos hacíamos sobre la diferencia entre el teatro y el discurso. El teatro, como tú dijiste una vez, debe plantear preguntas. La diferencia puede ser esa: el discurso ofrece las respuestas.

J- (*Pensativo*) Sin duda... sin duda... Mi posición está ahí.

Ambos sonríen y empiezan a tirar las bolas de papel al patio de butacas como si lanzaran piedras sobre la superficie de un lago. Oscuro.

Escena Tercera

“El teatro tiene que evitar el riesgo de reproducir el ruido del mundo”

Luces. Ambos vuelven a estar sentados en la mesa del hotel, con una montaña de bolas de papel de periódico a sus pies. La grabadora encima de la mesa, encendida.

J- Ahora tengo dos textos abiertos e intento complejizar los personajes, que no se convierta en portavoces de mí mismo. Que los personajes tengan sus fracturas. Y en esas ando...

V- ¿Y en qué andas?

J- Bueno, estoy en dos obras. El CDN me propuso escribir un texto sobre terrorismo, y he creado una obra en la que los protagonistas son perros detectores de explosivos. Y luego estoy en otra que se llama *El chico de la última fila*. ¿Te gusta el título? (*Ella asiente*) Los protagonistas son un profesor de secundaria y un alumno. Helena Pimenta quería hacer una obra mía.

V- Qué bien, dos obras muy distintas. Una es un encargo y la otra un argumento tuyo, de esos que te persiguen durante un tiempo.

J- En el caso de la obra sobre terrorismo, los perros te dan otra perspectiva. Creo que el teatro tiene que evitar el riesgo de simplemente reproducir el ruido del mundo. Por ejemplo, buscar qué hay detrás de una noticia de pederastia, como en *Hamelin*. Detrás de ella hay muchas violencias previas y quién sabe, quizás nuestra propia responsabilidad, el hecho de que haya una infancia no educada, depauperada, que puede ser atraída por flautistas.

V- Desde luego la metáfora del flautista de Hamelin para hablar de pederastia, me parece brutal. (*Le mira conmovida*) Juan, ¿crees que vivimos en una sociedad enferma?

J- Mira, hay una cosa que dice Kierkegaard sobre su tiempo: “Vivimos en un tiempo en el que todos quieren ser rey pero nadie quiere ser responsable”. El primer ministro delega en el ministro del interior, éste en el secretario, y al final, el único responsable es el policía de a pie.

Uno de los camareros se acerca limpiando y empieza a barrer con cierto reproche las bolas de papel de periódico que se almacenan debajo de la mesa.

V- Entonces, ¿es también responsable el teatro?

J- Una de las misiones del teatro sea quizás presentar como complejo algo que te es presentado como simple. El teatro no puede solucionar nada pero sí puede alertar sobre ciertas perversiones.

V- Esa es una de las responsabilidades del teatro. ¿Y las de la política?

J- La política debe de ser una respuesta a la injusticia del mundo.

Camarero- (*Mientras barre*) ¡Ja!

V- ¿Crees que en la actualidad se hace “un teatro infantil para adultos”?

Camarero- (*Barriendo las bolas de papel, ahora enfurecido*) Pues sí. A ver si crecemos un poquito...

Ellos se miran con una sonrisa cómplice.

J- Hombre, es que no hay nada más aburrido que el confirmarte en lo que ya eres. ¿No crees? Cuando al espectador se le propone una conversación, yo creo que lo agradece. No hay muchos espacios para pensar y hemos de decidir, los que lo hacemos, si el teatro va a ser uno de ellos. Eso no quiere decir que no tenga que ser también emocionante, divertido, fascinante. Eso los griegos lo tenían muy claro. Creo que no hay mayor placer que el de ser interrogado.

Un chasquido anuncia que se ha acabado la cinta de la grabadora. El camarero permanece barriendo y escuchando.

V- Sí, quizás lo que más debería aterrorizarnos como autores es que un espectador, al caer el telón, sólo pregunte: ¿dónde vamos a cenar?

Camarero- ¿Se van a cenar? No me extraña, a este paso, se les va a hacer la hora...

El camarero se aleja con el recogedor lleno de papeles.

J- Estoy de acuerdo.

V- ¿Con la hora?

J- No, con lo último que has dicho.

Ella cambia la cinta y vuelve a enchufar la grabadora.

V- ¿Y qué era?

J- Ya no lo sé...

V- Bueno, yéndonos ya al proceso creativo. ¿Cuál es el primer hilo del que tiras al empezar a escribir?

J- Las obras tienen muy diferentes orígenes. Por ejemplo: *La paz perpetua*. Procede de un encargo de un tema tremendamente espinoso pero fascinante. ¿Cómo encontrar el punto de vista del verdugo sin que esto se convierta en una legitimación de la violencia?

Pero en otras ocasiones, es algo concreto lo que te da la historia. Por ejemplo, imaginé la siguiente situación: supongamos que un profesor tiene que leer la típica redacción de “Qué has hecho este fin de semana” y de repente entre mucha pobreza de ideas, se encuentra con un texto tremendo con una información tremenda, privada.

El camarero se acerca, esta vez con el platillo de la cuenta, sin que se lo hayan pedido.

J- (*Prosigue*) ...y se establece una relación entre ambos, porque ese texto desestabiliza la vida de ambos. De pronto descubre que tiene a Franz Kafka sentado ahí, en la última fila.

Camarero- ¿Kafka? Entonces es una obra de terror, ¡no fastidie! (*Y deja la cuenta en la mesa*)

El camarero se aleja rezongando.

V- ¿Ese es el argumento de *El chico de la última fila*?

J- (*Asiente. Su mirada se abre*) Imagina: por un lado está la sorpresa de que esa persona efectivamente es un escritor por pulir, pero por otro las redacciones tienen un contenido absolutamente escandaloso, que el profesor no puede evitar compartir. Digamos que tengo montones de papeles donde voy apuntando ideas, a veces son personajes, otras son situaciones...

V- Y que a veces confluyen en una misma obra. Son como piezas de un puzzle.

J- Sí, a veces ocurre (*su mirada se ilusiona*). Sí, apunto todo lo que pienso que tiene alguna singularidad, por ejemplo (*y le señala una caja de extintor que está colgado sobre nuestras cabezas*).

V- ¿El extintor?

J- ¡Un personaje que sea un revisor de extintores!

V (*Emocionada*)- Claro, eso le permite entrar en las casas, de alguna forma...

Ambos ríen.

V- ¿Y qué más apuntas?

J- Arranques. Posibles arranques de obras. Tengo muchísimos. Luego de pronto un día, todas esas partes colapsan.

V- Y cuando eso ocurre y empiezas a escribir, ¿qué buscas?

J- Pues busco... mira, en *Himmelweg* hay una al capítulo séptimo de la Poética Aristotélica. Una clave. Lo más importante que se ha dicho sobre composición: “La obra debe ser lo suficientemente compleja como para que pueda decirse que es bella, porque la belleza es la armonía entre las partes y sólo en la medida en que tenga partes y se pueda establecer una relación entre ellas, de belleza se puede hablar. Algo demasiado simple no puede ser bello. Pero si la complejidad excede la inteligencia, la capacidad de asociación e imaginación de la memoria humana, entonces la obra deja de ser bella también”. Por eso yo antes de escribir intento pensar mucho las decisiones composicionales. Que haya tantos planos como sea posible: directos, marginales... sabiendo que la decisión fundamental es qué sacrificar. Shakespeare podría haber escrito una obra que fuera *Hamlet* más *Macbeth* al mismo tiempo, pero decidió no hacerlo. Por ejemplo, temo que el *Traductor de Blumelberg* sea una obra de una complejidad mal dominada. Sin embargo no pienso reescribirla. Aunque yo reescribo constantemente, pero creo que sería cambiar su naturaleza alterar la estructura de *El traductor*.

Ambos se quedan en silencio. Uno de esos silencios llenos de palabras en los que la conversación prosigue, interminable, dentro de sus cabezas.

Camarero- Sin ánimo de ser grosero, pero... ¿piensan quedarse aquí sin hacer nada toda la tarde?

Oscuro.

ACTO SEGUNDO

Escena cuarta

“En cierto sentido, mi casa estaba habitada por palabras”

Luces. Una calle llena de árboles. El día es soleado y frío. Ahora entran caminando en escena hasta la entrada del subterráneo. Cae una pelota de fútbol dentro de escena. Ella la recoge y se la lanza.

Vanessa- Imagina que fuéramos niños.

Juan- *(Parando la pelota)* ¿Niños?

Juan pone el balón en el suelo y de un puntapié, la saca de nuevo de escena.

J- Pues ahora me viene a la cabeza la plaza de Conde Valle Suchil y mi amigo Bartolo, que era hijo de los porteros del número ocho de esa plaza. En otra casa de esa plaza, en que los porteros eran tíos de Bartolo, vivía el periodista Matías Prats y nosotros íbamos a leer los periódicos que le dejaban en el chiscón de la portería. Por aquel entonces jugábamos mucho al fútbol y nos inventamos una liga imaginaria, mental. Paseábamos durante horas radiando los partidos de fútbol imaginarios, describiendo los movimientos de los jugadores como si fueran reales. Bartolo siempre quiso ser periodista deportivo y ha conseguido serlo. Ahora escribe en un periódico.

V- La mayoría de esos juegos infantiles luego se traducen en futuras profesiones. En tu caso, ese entrenamiento narrando partidos en alto, igual despertó parte de tu futuro literario, quién sabe...

J- Pues sí, puede que algo tuviera que ver, aunque para mí fueron definitivos en mi vocación el prestigio del libro en mi casa, y el respeto y la admiración hacia mi padre.

V- ¿Qué profesión tenía tu padre?

J- Mi padre fue maestro, luego director escolar y después inspector. Llevó una vida dedicada a la enseñanza. Leía en voz alta, cosa que alguien podría pensar que era molesta, pero que tenía algo de fascinante.

V- ¿Qué libros?

J- Por ejemplo, yo tengo en la cabeza momentos de *La montaña mágica* que es la obra que más le fascinaba y leía, o *Cumbres Borrascosas*, esos novelones... en algún sentido, es cierto que la casa estaba habitada de palabras.

V- *(Pensativa y sonriente)* Palabras dejadas en el aire... *(Juan la mira interrogante)* Es que se me ocurre que aunque tu padre leyera novela, tú recibías la literatura a través de la voz, en su versión teatral, casi.

J- *(Se ríe)* ¡Claro! En teatro, ¿no?

V- Y dime, Juan: ¿el compromiso político y social lo respirabas también en casa?

J- Bueno, mi casa ha sido siempre muy conservadora. Yo creo que fui formando mi propio modo de ver las cosas, hasta que llega el día decisivo que acelera mi toma de conciencia política: el 23 F. Yo tenía 15 años y aquello me pareció terrible. Recuerdo que al día siguiente tenía un examen de latín —por aquel entonces estaba en el Ramiro de Maeztu—, y aquella tarde, cuando vi que el congreso había sido secuestrado, le dije a mi madre: “Esto es una vergüenza, tenemos que salir”. Recuerdo que, al día siguiente, aplazaron el examen y los partidos políticos convocaron una gran manifestación para unos días después. Yo nunca había ido a una. Quedé con varios amigos del instituto en cierto lugar, pero ninguno se presentó. Imagino que no les dejarían. Recuerdo que la viví con mucha emoción porque estaba más solo que la una y ese día me ocurrió una de las cosas más emocionantes de mi vida: *(ahora se hace el silencio que precede a toda declaración)* Al salir de la manifestación, entro en el metro y de pronto, en el vagón, me encuentro a Pedro, un tío de mi madre que había sido capitán del ejército republicano y había vivido en el exilio. Este hombre no pudo ni asistir abiertamente al entierro de su madre, tuvo que entrar en España a escondidas, igual que en su casa, por la noche, para ver a su madre muerta. Eso te da la medida de la miseria moral de aquel régimen.

V- ¿Y había vuelto a vivir en España?

J- Había vivido un tiempo en el exilio en Francia, luego acabó volviendo a España. El caso es que ese día me lo encontré al fondo del vagón: él estaba cojo y era ya un viejo. Me acerqué y le di un beso, hombre Pedro... él me preguntó que de dónde venía. *(Hace otro de esos silencios)* Entonces yo le contesté que de la manifestación. *(Carraspea)* Vengo de la manifestación, le dije... Aún me emociona recordarlo y también recuerdo cómo se emocionó él.

V- ¿Qué supuso para ti ese reencuentro en su sentido del compromiso?

J- Aquellos días fueron decisivos en mi descubrimiento de que hay una cosa rancia y brutal en este país que de pronto lanza un zarpazo. Me hicieron mucho más conciente de que ha habido en nuestra historia muchas ideas, derechos y personas aplastadas por una España intolerante.

V- ¿Cómo se tomaron en casa tu pensamiento divergente?

J- Todos en mi casa estuvieron en contra del golpe, por supuesto, les pareció vergonzoso. Otra cosa es que mi padre y yo hayamos discrepado políticamente a menudo. Pero siempre desde el afecto.

V- Y en la actualidad, ¿cómo ha reaccionado tu familia ante obras como *Alejandro y Ana*, que son una clara respuesta política?

J- Con mi padre siempre ha habido un enorme respeto mutuo. No le gustó que escribiese *Alejandro y Ana*, y se produjo entonces algún momento de tensión, pero hay cosas mucho más importantes que nos vinculan, y sin duda él es la persona del mundo a la que más me parezco. Con respecto a esa obra, siempre he tratado de aclararle, de aclarar, y me fue difícil, que esa respuesta teatral al aznarismo no iba en contra de los votantes del PP. Y es verdad que en política, y más en un país tan fácilmente crispable como este, es difícil matizar.

V- ¿Qué viste en esa boda para hacerla teatro?

J- Sentí que había una exhibición obscena de poder, como si estuviéramos gobernados por una casta.

La pelota vuelve a entrar en la escena y esta vez se para a los pies del dramaturgo.

V- Mírate de niño.

Él se mira los zapatos. La luz cae ahora sobre su cabeza y se sitúa de frente al patio de butacas.

J- Yo era un chaval ingenuo, me divertía, no era un niño pegón, ni mucho menos, (*hace una mueca*). Sólo recuerdo dos enfrentamientos físicos de los que salí claramente derrotado, no hubo ninguna duda. Tenía buenos amigos, algunos de los cuales aún conservo.

V- ¿Un juego que conserves de la infancia?

J- Leer.

V- ¿Quién te enseñó?

J- Mi padre. Él me enseñó porque yo llegué al colegio tardíamente, en el último curso de párvulos. Mis hermanos fueron antes. Teníamos un trato: yo le leía una página de la cartilla y él a mí una historia del *Dumbo*, que era una colección de tebeos de Walt Disney.

V- ¿Tu padre escribía?

J- Sí, mi padre llevaba un diario riguroso desde los años 60 y nos compró unos pequeños diarios que yo empecé a escribir y que poco a poco fui abandonando.

V- ¿Y cuándo abandonaste el diario?

J- En la época del instituto, entre los 14 y los 15 años empecé a escribir literatura. Narrativa, poesía y también algo de teatro. También escribí una novela que no llegó a publicarse.

V- ¿Y cuándo la decisión de escribir teatro?

J- Pues supongo que en eso hay algo de azaroso. Yo me siento muy comprometido con escribir teatro, porque pienso que te permite hacer poesía y a la vez narrar, pero es cierto que fue el Premio Marqués de Bradomín, cuando tenía 23 años, lo que me vinculó al mundo del teatro. Quedé finalista de un par de premios de poesía con un libro que se titulaba *El animal que escribe*.

V- El animal... Ahí podemos tener otro germen de lo que vendría después...

J- (*Sonríe*)... pero sí es cierto que si hubiera ganado un concurso de novela, me habría puesto en contacto con otra gente, y no con la del teatro, que de alguna manera me afirmaron en una cierta vocación.

V- ¿Si tuvieras que construir una escenografía para representar tu infancia?

J- Javea. Las colonias escolares en las que yo me pasaba 40 días al año y que también dirigía mi padre. Yo intentaba que nadie se enterase de que era el hijo del director, (*sonríe con guasa*) Hasta tal punto de que si me encontraba con mi padre o con mi madre, ¡hacía como que no tenía nada que ver con ellos! (*Se ríen*). Me abochornaba. Nunca quise que me tomaran por un privilegiado. Para mí Javea fue muy importante porque allí conocí gente de otros ambientes: mi amigo del orfanato, gente de otros barrios, de Vallecas. Gente que te hablaba de otras historias. Recuerdo que un año conocí a un chaval budista. Para mí eso fue asombroso. Saber que había gente de otra religión. Mi estrecho mundo se expandía.

Escena Quinta

“Los niños te invitan a revisar el mundo”

V- Pero ya no eres el niño. Eres el padre. Mírate como padre.

Juan busca en su bolsillo la cartera.

V- Ser padre... ¿te ha acercado al mundo de la infancia otra vez?

J- Desde luego. Tu niño te llama la atención sobre cosas que das por sentadas. (*Busca en su bolsillo y extrae una cartera por la que asoman dos rostros tan infantiles como inteligentes*) Este es Miguel, que tiene 6 años... y Beatriz, de 4. La verdad es que los niños te invitan a revisar el mundo.

V- ¿Por ejemplo?

J- Por ejemplo a la pequeña le fascina el afilador. ¿Sabes? (*Se ríe*) Me acuerdo de una noche que fue de película de terror, porque ella escuchó un ruido, me miró y me dijo muy convencida: “es el afilador”. Y quería subirse al sofá y mirar por la ventana. Yo intentaba convencerla de que era imposible pero en el fondo... imagínate, por la noche, un afilador.

V- ¡Vaya personaje para una obra de teatro!: “El afilador”. Imagina que se acerca el sonido de su armónica, en plena noche, (*Reímos*) Impresiona, la verdad...

J- Otro día Miguel me dice, cansado de andar: “El mundo es cuesta arriba”. Tomo notas de muchas cosas que dicen.

V- Así que te influyen creativamente.

J- Sí, a la hora de retratar la infancia, su fragilidad, su imaginación. Desde luego en *Hamelin*. También en *Himmelweg*, que se cierra con la niña cantando. Sin duda, sin duda...

V- Y desde luego la mirada, la perspectiva del niño, que es tan difícil de volver a encontrar.

J- Sí, la capacidad para el desparpajo y el disparate que tienen los niños.

V- ¿Crees que los creadores jugamos poco?

J- Sí, creo que se juega poco. Con poca libertad. Crear, invitar a imaginar sin imponer. El niño te lleva a imaginar. Además hay una cosa que es increíble, y es que creo que cuando quieres a un hijo, quieres a los demás niños.

Ella le devuelve un gesto escéptico.

J- Ya sé, sé que eso sería inmediatamente impugnado, porque Goebbels tuvo muchos hijos y era un hijo de puta con el resto, pero yo creo que los niños te enseñan a amar. Te vuelves más compasivo con todo. Porque en cada ser humano ves al niño que quizá fue y el hombre en que aquel niño pudo convertirse. Y sientes la gran responsabilidad de que tu hijo no se convierta en alguien malo o desdichado.

Se escucha el silbido del tren en el subterráneo y el dramaturgo la acompaña hasta la entrada del metro.

V- Se acusa a la nueva generación de autores teatrales de abusar de lo “underground” De que parece no importarles el público, comunicarse con el público. ¿Cómo ves a los nuevos dramaturgos españoles?

J- Nos encontramos con que en las carteleras de Madrid y Barcelona está triunfando *El Método Grönholm*, de un escritor español que procede del los “tallers” en los que el Teatro Nacional de Cataluña beca cada año a un grupo de autores. El éxito de esa obra – a cuya calidad se suma la de su directora y la de sus intérpretes- es una prueba de que cuando se le abriga bien, un texto perteneciente a esa nueva escritura sobre la que me preguntas puede encontrar público, mucho público.

V- No quiero irme sin preguntarte por el futuro, por la supervivencia del teatro en España, por la esperanza de que resurjan los escenarios...

J- Entre los más jóvenes esta apareciendo fuertemente el tema político y la preocupación por los demás. Una mirada crítica. Un compromiso en general. Eso es lo que yo veo en mis aulas. Sí creo que hay una desconfianza en el sistema teatral hacia la nueva escritura, pero también muchos autores interesantes. Ellos son el futuro...

**La entrevistadora empieza a descender los escalones hacia el subterráneo, mientras la voz del dramaturgo trepa por una larga lista de nombres, cada vez más, sobre el oscuro.*

J- Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Ignacio García May, Laila Ripoll, Rodrigo García...

Telón

* Vanessa Montfort (Barcelona, 1975), reside en Madrid, es Licenciada en Ciencias de la Información y estudió dramaturgia y guión. En el año 2000 se especializó en *Comunicación y Arte*, y desde entonces ha orientado su carrera a la difusión cultural en diversos medios e instituciones. Su obra literaria está vinculada al teatro desde 1999, cuando escribió y dirigió *Quijote's Show*, estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Posteriormente sus textos se encaminaron al teatro social con *Paisaje Transportado* (Madrid, 2003) y *Estábamos destinadas a ser ángeles* (Madrid, 2006) para la Unión de Actores. En ese mismo año ganó el XI Premio Ateneo Joven de Sevilla, con su primera novela *El ingrediente secreto*. Desde el 2005, la literatura es su primera ocupación y colabora como profesora universitaria de técnicas narrativas y literatura y como articulista en prensa.

