«Mato por escuchar una buena historia». Entrevista con el dramaturgo y director Juan Mayorga realizada por Daniel Vázquez Touriño

Del 15 al 19 de abril de 2024, en la Universidad de Liubliana, en el marco del proyecto Erasmus+ «Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age», tuvo lugar la Escuela de primavera Litprax, centrada en el teatro en español del siglo XXI, en la que se creó un espacio polifónico que reunió voces de expertos de diferentes ámbitos¹. Las actividades culminaron con un encuentro en vivo con Juan Mayorga y la entrevista con el dramaturgo realizada por Daniel Vázquez Touriño².

Presentar a Juan Mayorga no es tarea fácil, pues estamos ante una persona polifacética, que ha traspasado las fronteras del espacio meramente teatral. Es licenciado en Matemáticas y Doctor en Filosofía y autor de una amplia obra teatral como *Himmelweg*, *El chico de la última fila*, *Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin*, etc. Sus obras han sido traducidas a más de treinta idiomas y se han estrenado en alrededor de cuarenta países. Su teatro se ha publicado casi íntegramente en la editorial La Uña Rota, quien ha reunido también sus piezas breves en el volumen *Teatro para Minutos*. Aparte de autor de sus propias obras, Mayorga ha adaptado textos clásicos de autores que van desde Eurípides hasta Dürrenmatt, pasando por clásicos del teatro español también.

Su carrera en el mundo de las tablas comienza en la compañía El Astillero, junto a Guillermo Heras. Ha colaborado repetidas veces con la compañía Animalario, con quien puso en escena *El chico de la última fila* o *Últimas palabras de Copito de Nieve*, y fundó la compañía La Loca de la Casa. En la actualidad, Juan Mayorga es el director del Teatro de La Abadía en Madrid y del Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

Aparte de su labor como creador y hombre-persona de teatro, Juan Mayorga es director de la Cátedra de Artes Escénicas y del Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid. También es docente, así

1 En este encuentro participaron, además de cinco instituciones socias del proyecto—Universidad de Liubliana, Universidad del Oeste de Timisoara, Universidad de Novi Sad, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la editorial Malinc— numerosos expertos europeos y latinoamericanos relacionados con el mundo del teatro y de la edición — traductores, dramaturgos, directores, editores y críticos literarios.

2 La visita de Juan Mayorga fue fruto de la colaboración del Instituto Cervantes de Viena, la Embajada de España en Eslovenia y la Universidad de Liubliana.

como profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En cuanto a los premios que ha recibido, cuenta con el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, el Premio Nacional de Teatro, el Premio Valle Inclán, el Premio Nacional de Literatura Dramática. Ha ganado el Max de las Artes Escénicas al mejor autor en varios años y el Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2022. Es, además, miembro de la Real Academia Española desde 2018-2019, donde ocupa la letra M mayúscula, muy apropiadamente, académico de número de la Real Academia de Doctores de España y socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española.

Muchas gracias, Juan, por estar con nosotros. Voy a comenzar preguntándote cómo se convierte uno en dramaturgo, cómo llega uno a tener esta profesión, si es algo con lo que se nace o se hace. Si no me equivoco, tú mismo no tienes formación reglada como dramaturgo, ya hemos visto que tienes formación como matemático y filósofo, pero has dirigido tu labor docente hacia instituciones muy potentes que forman dramaturgos. Entonces, si pudieras un poco hablarnos de tu experiencia formativa y de cómo ves la formación de dramaturgos hoy en día en España.

Bueno, ante todo, gracias a todas y a todos por acompañarme esta tarde. Gracias Daniel [Vázquez Touriño], por tu generosa presentación y desde luego muchas gracias a Maja [Šabec, principal organizadora de la Escuela de primavera LITPRAX en la Universidad de Liubliana], a Ignacio [Martínez Castignani, director del Instituto Cervantes de Viena] y a todos los que habéis hecho posible este encuentro. Intentaré ser breve para que podamos hablar sobre distintas cosas, pero la brevedad no es una de mis virtudes.

Yo, como supongo que muchas y muchos de vosotros, escribía. A los 13, 14 años, escribía novela y empecé a escribir poesía. He contado alguna vez que, a los 16 años, en lo que entonces se llamaba segundo de B.U.P., fui por primera vez al teatro: fui tan tarde porque mi familia no me llevaba al teatro, no era una familia teatrera la mía y a esa edad fui por primera vez al teatro y fui por obligación. La profesora de lengua y literatura de segundo de bachillerato nos pidió que teníamos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Recuerdo que fui con cuatro amigos que estaban tan poco preparados como yo para ver aquello. Recuerdo que llegamos al [teatro] María Guerrero y fuimos a la taquilla a comprar una entrada y nos dijo la taquillera: «Solo

hay palcos». Y entonces nos retiramos pensando que el palco era para los reyes o para los aristócratas. Y estuvimos completamente decepcionados, no porque no pudiésemos ver la obra, sino porque lo que realmente necesitábamos era un documento para mostrar al día siguiente a la profesora que allí habíamos estado, o sea, que no teníamos el mayor interés. La cuestión es que yo vi *Doña Rosita la soltera* con mis cuatro amigos en aquel palco en una versión que protagonizaba [la gran actriz] Núria Espert y dirigía Jorge Lavelli, un director argentino afincado en Francia que luego, muchos años después, en París, puso en escena tres piezas más, *El chico de la última fila*, *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*. Me gusta recordar esto porque de algún modo, la primera vez que yo fui al teatro se estaba produciendo al mismo tiempo una cita, es decir, yo, un chavalín, y Jorge, que ya era un maestro, de algún modo nos estábamos citando para décadas después en París.

Petro también estaba *Doña Rosita la soltera*, seguro que muchas y muchos tenéis esa obra en la cabeza. Es la historia de una mujer que se pasa la vida esperando a su prometido, que se fue a América y que nunca más volvió. Yo no me daba cuenta en ese momento, pero lo que realmente estaba viendo era un espectáculo sobre el gran misterio de la vida humana que es el misterio del tiempo, porque nuestro gran misterio es que tenemos edades, que tenemos tiempos. A mí no se me olvidará el momento en el que Núria [Espert], al final de su vida, después de que nunca se hubiera reencontrado con su pretendiente, abrió el armario y ahí estaba colgado el vestido de novia que nunca había llegado a utilizarlo.

Bueno, pues, yo creo que aquella noche descubrí el teatro como el arte de la reunión y de la imaginación, que es lo que significa para mí el teatro. Es el arte en que, en asamblea, nos reunimos. Y unos pocos, los actores, que también son parte de la asamblea, dan un paso adelante y representan posibilidades de la vida humana. Eso es para mí el teatro. Pero también es el arte de la imaginación, porque lo que hacía Núria Espert aquella tarde era representar edades de una mujer y lo hacía simplemente con la elocuencia de su cuerpo, con la ayuda en alguna medida del vestuario, pero fundamentalmente con la elocuencia de su cuerpo y con mi complicidad como espectador. No sé si esto os está resonando. Hay una caracterización que hace del teatro el gran Jorge Luis Borges, que no me canso de repetir y si alguien se cansa de oírmela que me regañe, pero dice Borges que «el teatro es el arte en que alguien finge ser lo que no es, y hay otro, que es el espectador, que finge que se lo cree». Y esta me parece una caracterización genial. El teatro es un pacto de fingidores, o

sea, nosotros estamos aquí y aquí está Daniel [entrevistador], a quien acabo de conocer; pero si de pronto yo me pongo aquí y digo: «Manuel, cada vez que estoy aquí, en la Plaza de los Héroes de Viena, me acuerdo de nuestro padre», entonces si ellos quieren, si vosotros queréis ya estamos en Viena, en la Plaza de los Héroes, en *Heldenplatz*, y empezamos a ser hermanos, etcétera. Y se produce esta transfiguración milagrosa que se ve en vosotros. El teatro no ocurre en el escenario, el teatro ocurre en el espectador, en la memoria y en la imaginación del espectador, siempre que él quiera y acepte el juego. Creo que el mejor actor es el que es capaz de provocar esta complicidad, es decir, vamos a jugar a que yo soy Hamlet o a que soy Segismundo o a que soy Doña Rosita.

Y entonces, me sucedió de forma natural: decidí en un determinado momento probar la escritura teatral de forma enormemente ingenua, considerando que de algún modo el teatro era un género literario más. Probablemente mis primeras obras están escritas con mentalidad de novelista. La primera obra que me atreví a entregar fue *Siete hombres buenos*, que es una obra que tardó más de veinte años en verse en escena (fue representada con dirección de Rafael Rodríguez en las Palmas justo antes de la pandemia). Aquello me puso en contacto con gente del mundo del teatro y con un nombre que para mí es siempre emocionante recordar, el nombre de Guillermo Eras, a quien muchos debemos tanto (incluso gente que no lo conocía), porque gracias a gente como Guillermo vivimos en una sociedad más crítica, con mayor capacidad de resistencia. Recuerdo que yo me había presentado a un premio que se llama Marqués de Bradomín, que tiene alguna importancia histórica porque dio a conocer a dramaturgos como Sergi Belbel, los primeros trabajos de Rodrigo García, etc. Recuerdo que me presenté con *Siete hombres buenos*, pero no gané, aunque recibí una carta del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas donde me proponían becarme para asistir a un taller de dramaturgia. Y allí es la primera vez que encontré a gente del mundo del teatro. Eso fue muy importante para mí, ya que poco a poco mi escritura se fue comprometiendo con el teatro.

Y eso tiene algo que ver con la segunda pregunta, que es sobre la formación de los dramaturgos. Yo efectivamente ahora dirijo, después de haber pasado algunos años en la Escuela de Arte Dramático [RESAD], un Máster en Creación Teatral en la Universidad de Carlos III de Madrid.

Hay una idea de la educación que me gusta, que recojo de Walter Benjamin, con quien me educué. Dice Benjamin que «la escuela no debería ser un lugar

de dominio de una generación sobre la otra, sino el lugar de encuentro de dos generaciones». Esa idea me parece hermosa. Que la escuela sea el lugar de encuentro de dos generaciones. Hay unas gentes como yo que, por edad, podemos compartir experiencias, pero hay otros que vienen con una mirada menos gastada, con menos prejuicios. Y de lo que se trata es de que nos encontremos. Permanentemente tengo que recordarme que no se trata de formar clones, al contrario. Tengo que intentar hacer un trabajo de colocarme y plantearme dónde está el otro, qué es lo que el otro busca y en qué medida puedo ayudarle a que encuentre su voz, sin asfixiar su voz. En España hay distintas escuelas de formación. No en todas hay dramaturgia. Por ejemplo, en la de Asturias no la hay por razones económicas, lo cual creo es un error. Si bien no creo que el dramaturgo esté en el centro del hecho teatral, pues para mí el hecho teatral, el teatro, lo compone el arte del actor, y los demás estamos para ayudarle, ayudar para que se produzca ese encuentro entre el actor y el espectador. Pero dicho esto, creo que el dramaturgo que puede imaginar mundos, que puede imaginar historias, posibilidades es importante y el hecho de que en una escuela de teatro haya gente que se esté formando en eso va a ser bueno para todos. Hay distintas escuelas donde se forman dramaturgos y también hay una tradición no insignificante de talleres de dramaturgia en las que figuras como Sanchis Sinisterra o Fermín Cabal (que falleció este año) han sido decisivos para la formación de los dramaturgos.

Yo creo que el teatro no se puede enseñar, pero sí se puede aprender, se puede recibir algo de la experiencia de otros. Yo creo que eso es lo que se ha de tener claro, el que no se trata de decir cómo hay que hacer cosas, sino ayudar a que el otro, a que el estudiante encuentre su propio camino.

Tu obra se caracteriza a menudo como teatro comprometido, con un cierto compromiso. Pero normalmente no se refiere a un compromiso en el sentido militante, sino a un compromiso con cuestiones humanas. Tú mismo has hablado del tiempo como tema fundamental. El tiempo, la responsabilidad, la relación del individuo con la sociedad. ¿Qué te lleva a priorizar este enfoque más universal frente a uno más actual, más urgente? ¿No crees en el valor del arte militante?

Yo a veces sostengo que el teatro es un arte político, que es el más político de las artes, y digo que lo es por tres razones. Uno, porque se realiza en asamblea. Es toda la polis la que es convocada. En segundo lugar, porque su autoría es colectiva.

Por tanto, el autor del espectáculo no es el autor del texto. Lo son todos los que participan en él. Por consiguiente, si la autoría es colectiva, de algún modo hay también preocupaciones compartidas por lo común. Y en tercer lugar, creo que el teatro es un arte político porque es el arte de la crítica y de la utopía. Es un arte que nos permite examinar lo que hay e imaginar otros modos, otros mundos. Y muy en particular, eso sucede en la misión crítica y utópica del teatro. Creo que esta misión se realiza en torno a la palabra, en torno al examen de la palabra que usamos y a la presentación de posibilidades de otros modos de decir.

Sin embargo, quiero distanciarme de un teatro de partido, de un teatro de defensa de ideas evidentemente vinculadas a banderas políticas. Creo que precisamente el teatro nos permite presentar lo complejo como complejo y evadirnos del maniqueísmo dramático que suele aparecer en lo que llamamos la vida política.

En ocasiones he hecho teatro que de algún modo está vinculado con cuestiones urgentes. Con la gente de Animalario hicimos un espectáculo que tuvo un impacto mayor del que esperábamos que se llamaba *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*³. Ana es la hija de José María Aznar, presidente de España en aquel entonces, y en ese momento España había entrado en la guerra de Irak. En ese contexto, la hija del presidente se casó y en la boda estuvieron los mejores (Miss España, el rey, etc.), y nosotros, quizá irritados porque no nos habían invitado, decidimos, quizá como acto de protesta, hacer una obra de teatro al respecto. En aquella obra, que representábamos en un auténtico local de bodas, lo que nos inspiró para ello es que la madre de la novia decía que ellos eran una familia española normal. Entonces dijimos vamos a hacer una obra donde se casa la gente de clase media en España.

Así que es verdad que en ocasiones intervengo. Hay obras mías que participan de cuestiones del momento. Por ejemplo, ahora, el propio Andrés Lima, quizá la persona más decisiva en el grupo Animalario, después de haber hecho *Shock 1: El cóndor y el puma* (teatro-documento sobre los golpes de estado de Chile y Argentina), hizo *Shock 2: la Tormenta y la Guerra* (sobre la guerra de Iraq, las

3 La obra al completo puede verse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=lzTKhyZZkYo>.

4 Está inspirada en *La doctrina del shock* (2007) de Naomi Klein, quien con «doctrina del shock» describe la brutal táctica de «utilizar sistemáticamente la desorientación de la gente que trae consigo un shock colectivo» (como pudieran ser guerras, golpes de estado, ataques terroristas, desplomes del mercado o catástrofes naturales) para impulsar medidas radicales que favorezcan a las grandes empresas, denominadas como «terapia de choque» (*shock therapy*).

últimas guerras y las guerras en general) y va a llevar a escena un tercer shock con el título *1936* (sobre la guerra civil de España), en el que yo también tengo alguna participación.

Dicho esto, yo no tengo un programa, no tengo una agenda: yo tengo este cuaderno de tamaño A7, y ahí voy anotando cosas cuando de pronto me digo «aquí hay algo». Y si hay algo que he aprendido y he intentado comunicar a mis alumnas es que, si uno se dedica a esto, creo que lo mejor que puede hacer es hacer aquello en lo que cree, aquello que le interese. Si tú haces algo que no te interesa ¿por qué les va a interesar a los demás? Pues como decía, yo no tengo agenda: por ejemplo, la obra que estoy montando ahora mismo en el Teatro de La Abadía de Madrid se llama *La colección* se me ocurrió cuando leí una entrevista con una pareja de ancianos en donde él decía: «Es lógico que teniendo la edad que tenemos, y no teniendo hijos, la gente se pregunte por el destino de nuestra colección.» Y yo pensé, aquí hay una obra de teatro. Una pareja de ancianos, que de algún modo ha sido constituida en torno a una colección, que ha sido unida por una colección, pero también probablemente separada por ella porque esa colección se ha convertido en un tercero. Y probablemente han tomado decisiones vitales en torno a la colección como el no poder tener hijos porque tenemos que ir a la Bienal de Venecia y a la Documenta de Kassel, por ejemplo, y de pronto son mayores y se preguntan «qué hacemos con todo esto». Es ahí donde yo escribo una obra sobre la herencia, sobre el legado, sobre la relación misteriosa con los objetos.

Otro ejemplo lo encontramos en *María Luisa*, una obra de teatro que surge en mi cabeza de lo siguiente: un amigo mío que es portero de un inmueble me cuenta lo que le ha dicho una anciana vecina, a quien le han recomendado que ponga más nombres en su buzón, para que los ladrones no sepan que vive sola. Y yo pensé: «qué interesante y desolador al mismo tiempo». Desolador porque una anciana tiene que proteger su soledad para ser menos vulnerable. Y eso que surge de manera espontánea por un entusiasmo, lo escribo en mi cuaderno de A7. A esto le sigue la necesidad de explorarlo, y de que me acompañen en este proceso de exploración. Porque los dramaturgos han de escribir textos teatrales que despierten el deseo del teatro. Y eso puede tener muy distintas formas, pero luego ha de ocurrir que unos actores decidan, que quieran reunirse en torno a ese texto y luego abrir su reunión a la ciudad. Y yo creo que es para eso para lo que tenemos que trabajar los dramaturgos. Pero yo no me digo «tengo que hablar sobre este asunto político». Es la vida la que te va llevando a unas obras u otras.

La actualidad, la realidad, te ha dado la razón en que el teatro es la más política de las artes. Y aunque tus obras quizá no tienen esa urgencia, como director de La Abadía has tenido que vivir hace poco un desagradable episodio en el cual un partido de extrema derecha de Madrid ha intentado censurar una obra que teníais programada, *Altsatsu*, de la compañía La Dramática Errante. ¿Qué opinión te merece el hecho de que se intente censurar el teatro? ¿Qué significa eso para el teatro? ¿Qué significa eso para la libertad de crear?

Fueron días difíciles, días tensos, y creo que podemos estar orgullosos en el Teatro de La Abadía tanto por lo que hicimos como por lo que no hicimos. Cuando pasó todo esto, recordé algo que había escrito muchos años atrás, referido a Mijaíl Bulgákov, sobre el que escribí una obra llamada *Cartas de amor a Stalin*, que es una obra sobre su censura. La obra comienza con Bulgákov escribiendo una carta ante su mujer, quien le pregunta: «qué estás haciendo, estás volviendo a escribir», a lo que él responde, «no, estoy escribiendo una carta». «Léemela», dice ella, y la carta dice «todas mis obras están prohibidas en la Unión Soviética, también están prohibidos mis cuentos, se me prohíbe trabajar como dramaturgo o también como director, y pido al menos que me dejen limpiar los baños de los teatros». Esta obra se estrenó en el 1999. Recuerdo que en aquella época escribí un texto que se titulaba *Necesidad de la sátira*, y en un cierto momento decía que la censura, que la sociedad soviética y otras muchas han sido sociedades de censura. Y que la censura no solo limita y daña los derechos del autor, sino que nos daña a todos. Una sociedad censurada, que admite la censura, es una sociedad empobrecida porque se impide a todas y todos que participen de la conversación que el autor propone. Una sociedad con censura es una sociedad menos preparada para resistir y, por tanto, contra la censura deben combatir no solo los creadores censurados sino cualquier ciudadano, incluso si no asistieran a esa obra de teatro o no vieran esa exposición o no leyeran esa obra. Todos tenemos que combatir contra la censura. Por supuesto que hay límites, como es el código penal. Yo, por ejemplo, estoy ejerciendo mi libertad, pero en un momento dado podría decir algo susceptible de ser judicialmente procesado, y ese es un límite razonable. Por el contrario, podría combatir por otros medios. Luego hay otro límite que es la dignidad de todo ser humano, es decir, creo que yo ni como autor ni como programador o como director artístico del Teatro de La Abadía consentiría ninguna obra en mi teatro que por ejemplo defendiese la agresión a personas débiles o la pederastia o la agresión a las mujeres. No lo aceptaría de ninguna de las maneras. Y nada de eso se daba en el caso [de *Altsatsu*]. Es decir, esta es una obra compleja, interesante, y yo sentí que la sociedad española, la sociedad

madrileña, la asamblea de los espectadores de La Abadía era capaz de asimilar de forma crítica este espectáculo. Un espectador puede criticar la obra y puede criticar la pertinencia misma de su programación y tenemos que estar también preparados para eso, para que alguien nos diga que esa obra no debería haberse hecho o que podría haberse presentado otra. Pero después de haberla visto. En este caso, había de alguna manera una objeción a priori, no solo de un partido, sino de ciertas gentes. Aceptar eso, aceptar que una obra fuese eliminada por esas presiones, era tanto como decir que a priori se puede decidir que hay cosas sobre las que el teatro no puede hablar. Por ejemplo, sobre el terrorismo, sobre el modo en que se aplica la ley antiterrorista, etc. Y eso a mí me parece grave, que haya asuntos sobre los que se prive al teatro de poder hablar. Dicho esto, digo que creo que podemos estar orgullosos no solo de lo que hicimos, sino también de lo que no hicimos. ¿Qué es lo que hicimos? Lo que hicimos fue proteger a los creadores, para que pudiesen ofrecer la experiencia teatral que habían preparado; y proteger a los espectadores para, si querían venir, compartir esa experiencia. Pero también fue importante lo que no hicimos. ¿Qué es lo que no hicimos? No hablamos de ese partido, al que no quiero mencionar, ni hablamos de los extremistas. Hablamos de paz y de libertad. Porque yo creo que tenemos que ser capaces de hablar en positivo, de decir qué es lo que nosotros ofrecemos, y no entrar en el charco del permanente escándalo. Tenemos que llevar la conversación a otro lugar. Entonces nosotros hablamos de paz y de libertad, y defendimos el teatro como un espacio de la paz para la paz y para la libertad, donde la gente va y reúne sus miradas y sus oídos en un escenario en el que unos actores representan posibilidades de la vida humana. Digo que hacemos teatro, por supuesto, para la gente que va al teatro, pero también para la gente que no va al teatro. También hacemos teatro para la gente que nunca va al teatro. Y levantar aquella noche el telón fue una señal también para la gente que no va al teatro.

¿Y en qué manera trabajas para quienes no van al teatro?

Hay gente que dice que el teatro, o las artes en general o cualquier acto que hagamos, cualquier gesto, no cambia el mundo. Quizá eso sea así. Pero yo creo que hay que hacer teatro como si pudiera cambiar el mundo. Quizá el teatro no pueda cambiar el mundo, pero hay que hacer el teatro como si pudiera cambiar el mundo. Y en general creo que hay que hacer arte como si pudiera cambiar el mundo. Y hay que actuar en general en la vida como si nuestra acción fuese decisiva, fundamental. Hay que actuar como

si pudiéramos cambiar el mundo. Por otro lado, cuando la gente dice que el teatro no puede cambiar el mundo, yo siempre respondo, «¿y tú qué sabes cómo sería el mundo sin teatro?». No lo sabemos, ¿no? Además, yo sé que a mí me ha cambiado el teatro. No estoy hablando simplemente de mi trabajo como escritor, quiero decir que a mí Chéjov me ha ayudado a reconocer montones de Tíos Vania a mi alrededor o a conocer a ciertas personas y quererlas más. ¿No? A mí Chéjov me ha ayudado a querer más a la gente, a ser más compasivo con ellas, a pensar que detrás de eso que yo veo, detrás de eso hay un misterio, hay un dolor. Y eso me hace creer a la gente. En esa medida hay una transformación.

Finalmente, eso que ocurre, eso afecta, eso me afecta a mí que he visto *Tío Vania*, pero luego acaba afectando a otras personas que no han visto *Tío Vania*. Pero, ¿cómo afecta a las vidas de otras gentes? Porque a pesar de no saber quién es Samuel Beckett y de no haber visto a Vladimir y a Estragón en *Esperando a Godot*, han sido afectados por el hecho que Beckett escribió, porque de algún modo eso ha entrado en la conversación, ha entrado en la experiencia de otros muchos. El mero hecho de hacer teatro, yo creo que enriquece. Si esta noche tiene lugar teatro en Liubliana, eso es bueno para la gente que va a asistir al teatro, pero también para la gente que ni siquiera tiene noticia de que eso ha pasado. Eso, a mi juicio, va a afectar. Eso hace que Liubliana sea una comunidad más crítica, más imaginativa, con mayor capacidad para resistir. Creo que pocos lugares hay tan bellos como un teatro. Un teatro es un lugar donde la gente se reúne. Hacer algo tan ingenuo como representar posibilidades de la vida humana es un lugar que merece respeto. Por eso decía que cuando nosotros levantamos el telón esa noche [en el Teatro de La Abadía, con la obra *Altsatsu*], estamos lanzando un mensaje a la gente que a lo mejor está en teatros más vulnerables y que tiene menos fuerza para resistir. Estamos diciendo: «nosotros vamos a resistir también por ti, que a lo mejor tienes menos fácil resistir».

Has dicho ya varias veces que para ti el teatro es el arte de la cercanía con los espectadores, de la comunidad. Hay una cosa que a mí me llama la atención, como curiosidad, la cantidad de referentes cosmopolitas lejanos a los que el público madrileño queda expuesto: Stalin, Himmler, Reikiavik, Yugoslavos.... ¿Por qué estos referentes lejanos? ¿Es un intento de distanciamiento, hay un intento de culturalismo para que la obra quede mejor o es porque confías en la familiaridad del espectador con el acervo cultural europeo?

Si pienso en obras como *Cartas de amor a Stalin* o como *Himmelweg*, no había un programa de cosmopolitismo. Recuerdo que estaba en un saldo de unos grandes almacenes y de pronto vi un libro que decía *Cartas a Stalin*, de Mihaíl Bulgákov y Yevgueni Zamiatin. Y casi todas las cartas eran de Bulgákov. Lo miré y empecé a leer. Y me dije, qué interesante un escritor que escriba tantas cartas a una misma persona, a Stalin. Y me di cuenta de que Bulgákov estaba siendo censurado. O sea, que lo que contaba era que estaba siendo censurado. Y entonces inmediatamente pensé: «este es un escritor, esta es la historia de un escritor que empieza a escribir cartas que de algún modo se desvían de su destino natural». Porque el destino de un escritor es escribir o mandar un mensaje en una botella para quién sabe quién. Sin embargo, él decide escribir a Stalin. De algún modo consagra su talento y su energía a Stalin. Y no se da cuenta, pero ya está empezando a perder. Ya está empezando a perder porque Stalin está consiguiendo llevarlo a su campo. Escribiendo contra Stalin, en realidad está escribiendo para Stalin. Está desviándose de su destino. Y entonces pensé: «voy a escribir sobre un escritor que empieza a escribir a Stalin y acaba viendo a Stalin porque desea dialogar con Stalin». Hay también una mujer, y esa mujer lo quiere separar, y lo que hay ahí es una suerte de extraño triángulo amoroso. Luego resulta que empecé a indagar sobre Bulgákov y descubrí que había tenido tres esposas, etc. Pero no me interesaba tanto la verdad documentable como esa fábula que inmediatamente prendió en mí y que pensé que podía interesar a otros. Es decir, no hubo un proyecto que decía ahora me toca escribir sobre el mundo soviético.

Himmelweg nace porque alguien, que en ese momento tomaba la palabra, contó que había habido un delegado de la Cruz Roja que había visitado la ciudad gueto de Terezín, que en realidad es una estación de paso hacia Auschwitz. Después de esa visita, ese delegado de la Cruz Roja emitió un informe en el que decía haber visto una ciudad normal. En realidad, lo que había pasado fue que había asistido a una mascarada. Recuerdo que escuché eso e inmediatamente pensé: esa persona se parece a gente que conozco, probablemente se parece a mí. Porque ese delegado de la Cruz Roja, que probablemente había entrado en la Cruz Roja con buena voluntad, con voluntad de ayudar, se había convertido finalmente en un cómplice del nazismo. Había entrado en lo que Primo Levi llamaría la «zona gris».

El jardín quemado es una obra que voy a contrastar con otras dos. Surge porque me entero de lo siguiente. Leo una noticia de un periódico que dice que en la calle habían encontrado unos archivos de un antiguo manicomio. Y el último

párrafo decía: «llama la atención que hubo muchos ingresos durante la guerra civil española». Y pensé: «¿por qué puede haber entrado tanta gente, mucha más gente, durante la guerra? ¿Porque hay más gente que se vuelve loca? O acaso ¿porque los han intentado sacar de la calle? ¿Y por qué los han intentado sacar de la calle? ¿Para salvarlos? ¿Gente sana que han metido en un manicomio para hacerlas pasar por locos? O, al contrario, ¿es gente a la que le están dando un castigo que es meterlos en un manicomio no estando locos?». Y de ahí surgió la idea de escribir *El jardín quemado*.

Bueno, pues estas tres obras han tenido suerte muy distinta. Y creo que eso no es insignificante señalarlo. *Himmelweg* ha tenido más de cuarenta producciones internacionales. Quizá porque sabemos qué es el nacionalsocialismo y el espectador inmediatamente se pone en contexto: se habla, se entiende de qué se está hablando. Lo mismo ocurre con el mundo soviético en el caso de *Cartas a Stalin*. Mientras que *El jardín quemado*, acaso referenciado a la guerra civil española, pues no es algo que sea tan fácil de reconocer.

Es decir, de nuevo insisto en que no hay un programa por mi parte, sino que de pronto algo me llama la atención de cualquier tiempo, de cualquier lugar, y eso me provoca.

En cuanto a *Los yugoslavos*, es una obra que estreno en 2025 y dirijo junto con un gran actor y amigo, Javier Gutiérrez. Es una obra en la que hay un camarero en un bar. Y entonces un cliente hace la señal de que quiere pagar. Y entonces el camarero le dice: «Han sido dos coñacs. El de usted y el de ese señor que estaba aquí sentado». Y añade: «Bueno, tengo que decirle que ha estado usted formidable. Ya sé que está mal en un camarero escuchar las conversaciones. Y si escuchas una conversación, tienes que hacer como que no la has escuchado. Pero también es verdad que te acabas acostumbrando con media frase. Ha estado usted genial. Ha estado usted genial. Ese hombre, el que entró con usted en el bar, estaba hundido. Pero usted le ha levantado. Ha salido mucho más animado. Bueno, es... Sí, es difícil, pero... Usted encontró las palabras. Ha estado usted genial. Y yo, al oírlo, he pensado... si este hombre pudiera hablar con mi mujer». Pero el cliente no entiende qué ocurre y repite que quiere pagar. Y el camarero insiste: «Perdón, no sé. No suelo hacer esto, pero es que la estoy perdiendo. Está triste. Y no encuentro las palabras. Si usted pudiera hablar con ella.» El cliente le contesta: «Lo que necesita su mujer es un psicólogo profesional. Un psicólogo, un sacerdote.» Entonces dice el camarero: «Pero usted es una buena persona.» Y entonces, el cliente, paga y se va. Porque tiene miedo. Pero volverá al bar porque quiere ser una buena persona. Todos queremos ser

una buena persona. Al menos una vez en nuestra vida, ¿no? Entonces estos dos se van a ir encontrando y van a hablar sobre esa mujer. Y la cuestión es que, de algún modo, el camarero está haciendo algo que es difícil, porque quizá está poniendo en el camino de su mujer a alguien más atractivo que él. Es decir, *Los yugoslavos* es una obra sobre el amor. Y sobre la soledad. Y sobre la tristeza. Y sobre la dificultad de sacar a alguien de la tristeza. Y sobre el poder de las palabras. Muchas de mis obras son obras sobre el lenguaje mismo. Estas son obras sobre las palabras. ¿Y por qué se llaman *Los yugoslavos*? No ocurre en Yugoslavia. Pero estos dos, mientras hablan, en un cierto momento comentan que a ella, a la mujer, le impresionó un día un incidente que tuvo lugar. Cada noche, el camarero y su mujer hablaban sobre la vida del bar. Y una noche le pregunta la mujer: «¿Qué pasó con los de la mesa 3? ¿Qué ocurrió?» Y el camarero dice: «Los regañé, porque estaban jugando a los dados. Estaban jugando con dinero. Y yo les dije que aquí no se juega con dinero. Entonces ellos se levantaron y uno dijo... Deberíamos haber ido donde los yugoslavos. Allí se juega de verdad. Mientras las mujeres bailan. Y se fueron, ¿no?». Entonces resulta que ahí aparece un mapa que dejan olvidado. Que puede ser un mapa de Madrid. Con lugares marcados. Entonces la mujer piensa que alguna de esas marcas es donde están los yugoslavos. ¿Y qué es lo que me interesaba de esa idea? Lo que ocurría en ese Madrid. Quizá hubiera sitios donde se juntan los yugoslavos. ¿Qué quiere decir eso? Gente que se junta, gente que quizá nació en un país que ya no existe. Creo que es una obra que habla sobre la pérdida, sobre la ausencia. Es decir, los yugoslavos aparecen como motivo poético. Y hay otro motivo poético que aparece, que también parece geopolítico. Pero no lo es. Es que de pronto hablan también de una clienta que ha estado en Corea del Sur. ¿Cómo en Corea del Sur? Pues cuentan algo que yo vi, que me pareció increíble, que me asombró. Entre las dos Coreas hay un lugar que se llama la Franja Desmilitarizada. Es una franja de tres kilómetros donde no entra nadie. No ha entrado un ser humano desde que entre las Coreas no hay paz, porque esa zona es una zona minada. Pero, paradójicamente, se ha convertido en un vergel. Porque, precisamente, como no entra ningún ser humano ahí, han aparecido plantas, animales y pájaros... Resulta que, digamos, todo está calculado para que, si un ser humano pisa, la mina estalle, pero con un pájaro no estalla. Y ¿por qué? Porque reparte su peso. Y la obra habla de esto también, de cómo repartir tu peso en un lugar peligroso.

Reikiavik nace de un recuerdo de pequeño. Yo nací en 1965. Y recuerdo haber visto a Fischer y Spaski, ahí en la tele, en los periódicos de mi padre y demás. Y siempre me interesó. Me interesó ese dúo, Fischer y Spaski.

Me interesaron estos dos personajes que se convierten de algún modo en abanderados de sus respectivas sociedades y luego, paradójicamente, acaban siendo apátridas. Porque Fischer muere en Islandia, ya que no pudo volver a Estados Unidos y el propio Spaski ha acabado con nacionalidad francesa. O sea, hay algo trágico en esos personajes. Por otro lado, también hay un tema importante para mí que es el tema del doble. El tema del doble se da, por ejemplo, en una obra como *La lengua en pedazos*, donde existe un encuentro entre [Santa] Teresa y el inquisidor. O en *El crítico*, entre Volodia y Scarpa. De algún modo, yo siento que no hay encuentro más fuerte que podamos tener en la vida como el encuentro con aquel que podríamos haber sido si hubiéramos tomado la decisión que no tomamos o si hubiéramos dejado de tomar la decisión que sí tomamos. De algún modo, Fischer y Spaski, como ocurre también entre Volodia y Escarpa o entre Teresa y el inquisidor, son cada uno el enemigo íntimo del otro. Hay algo que me llama mucho la atención y es que Spaski habla de Fischer como si fuese su viuda. O sea, como si esa hubiese sido su auténtica pareja. Como si ese mes que estuvieron en Reikiavik fuese el momento de mayor intensidad de sus vidas. Ese encuentro violentísimo. Pues yo creo que no hay deporte más violento que el ajedrez. Precisamente porque excluye el contacto físico. Si yo juego contigo al ajedrez, de lo que se trata es de aniquilarte, de demostrar que soy más imaginativo que tú, que tengo más memoria que tú, que tengo más capacidad de control que tú, etc. Es un deporte extraordinariamente violento. Y ese encuentro violento genera una pareja extraordinaria. Bueno, pues yo quería escribir una obra en la que apareciesen muchos personajes. Me fascinaba todo el equipo de campeones del mundo del ajedrez. Cuando Spaski jugaba en Reikiavik, los soviéticos no sólo llevaban no sé cuántos años ganando el campeonato del mundo, sino que también todos los subcampeones eran soviéticos. En el equipo de Spaski había dos campeones del mundo. Y el otro [Fisher], parecía un cowboy solitario, loco. También había un cura, el cura Lombardi. La cuestión era que había pensado en hacer una obra con muchos personajes. Porque un día iba por el Parque del Retiro y en un lugar cerca del Palacio de Cristal, donde la gente juega al ajedrez, vi a dos tipos y a un muchacho. Y pensé, a lo mejor no están jugando al ajedrez, a lo mejor están jugando a Reikiavik. A lo mejor están jugando a Fischer y a Spaski. Igual que en el ajedrez, juegas un día blancas y otro día negras, y hoy te toca ser Fischer. Entonces pensé que podía ser una obra sobre el teatro.

Mi siguiente pregunta surge a raíz de algo que has dicho sobre tu teatro y es cómo hacer un teatro sobre la palabra. Desde los años 50-60, las artes dramáticas, las artes escénicas sufren un cambio, lo que llaman giro performativo, donde el texto dramático se autonomiza respecto a la representación, se pierde el carácter dramático de los textos que pasan a ser más bien líricos o políticos. Y sin embargo, tus textos son propiamente dramáticos y con una historia, a pesar de tratar estos temas profundos, son siempre historias con personajes. ¿Qué piensas del otro teatro, el que no es el teatro de la palabra?

Primero, es cierto que en mi teatro es fundamental la palabra, pero no es insignificante que yo produjese mi discurso de ingreso en la academia sobre el silencio. Yo creo que el teatro es el arte del actor, y la literatura dramática es un género liminar que tiene un carácter paradójico. Yo estoy escribiendo, pero no estoy escribiendo para el lector, sino que estoy escribiendo para un fantasma que es el espectador. El espectador siempre está ahí. Cuando empiezo a escribir el teatro, ya tengo en la cabeza a un espectador, y en el orden en que elijo las palabras tengo en cuenta que esas palabras habrán de ser pronunciadas, habrán de ser hechas cuerpo, habrán de ser performadas. También entiendo que esas palabras podrán ser horadas por el silencio, y que el actor, en su soberanía, podrá resignificar mis palabras descubriendo, leyendo lo que yo no he escrito, y que el silencio pueda resignificar una palabra si la atraviesa. Cuando escribo, empiezo con las palabras, pero luego sucede que horada el silencio: uno de los momentos decisivos es aquel en que Héctor [el anciano de la obra *La colección*], personaje que interpreta José Sacristán, rompe el testamento, precisamente porque decía que, de no encontrar herederos, la colección ha de ser destruida. Entonces de pronto lo rompe y eso no está acompañado por ninguna palabra pronunciada por él. Es decir, trabajo con palabras, pero repito, para mí lo fundamental es el encuentro del actor con el espectador. Para mí lo más importante del encuentro del actor con el espectador es ese encuentro conflictivo. Lo mejor que puede suceder es —como me sucedió a mí viendo a Núria Espert— que yo diga yo estoy allí, yo soy Rosita o podría serlo. Lo más importante que ocurre en un escenario es el conflicto, el teatro es el arte del conflicto, y el conflicto más importante es aquel que se da cuando el espectador dice yo soy tío Daniel, o yo soy rey Lear, o yo soy Cordelia o podría serlo. Eso quiere decir que lo mejor no ocurre cuando el espectador se encuentra con una copia de sí, sino cuando se encuentra con su doble. Y el doble no es copia, el doble es otra posibilidad de ti, como la que nos encontramos en los sueños, que no es aquello que somos normalmente,

sino aquello en donde reconocemos deseos o miedos que en la vida cotidiana decimos de voz baja y que en el sueño se grita.

Por otro lado, yo no acepto el debate o la dicotomía entre teatro de texto y teatro del cuerpo, teatro que no es de texto. El teatro siempre tiene texto. Otra cosa es que no tenga palabras, pero el teatro siempre tiene texto, porque si tú y yo en un ensayo hemos decidido esto [muestra con un gesto el poner la mano sobre el hombro de otra persona], eso es texto. El teatro es un arte de la repetición y de la diferencia. Se repite, se repite en alguna medida lo ensayado, lo escrito, y lo escrito puede no estar sustanciado en palabras, pero luego es un arte en que cada tarde suceden cosas y se descubren cosas y se produce esa relación dialéctica con quienes respiran el mismo aire que tú. Es decir, no acepto la distinción entre teatro de texto y teatro que no es de texto, sí entiendo que puede haber teatro con palabras y teatro sin palabras. Y, por supuesto, respeto el teatro sin palabras. Pero yo no quiero renunciar a la palabra.

En esto que estoy diciendo y en todo lo que digo, y también en todo lo que diga cualquier otro, quiero decir lo siguiente: siempre hay que desconfiar de lo que un artista dice sobre el arte que practica, porque es un discurso de autolegitimación. Normalmente, el artista defiende como lo que hay que hacer aquello que él hace, y aquello que él hace normalmente es aquello único que es capaz de hacer. A mí no se me pasa por la cabeza discutir el valor de la performance en absoluto. Al contrario, los envidio, envidio la capacidad de manejar signos que yo en absoluto manejo. Es cierto, creo que forma parte del debate que se ha producido en las últimas décadas y es en torno a las historias, en torno a las fábulas. Para mí, el teatro es una experiencia poética que no puede reducirse a la fábula que se presenta en esa experiencia, si es que hay tal cosa. No intento contar historias, intento construir una experiencia poética, pero construir historias me ayuda a construir esa experiencia poética. Por otro lado, me siento un hijo de Sherezade, me siento Sherezade. No, me siento el Sultán. Mataría por escuchar una buena historia. Mataría por escuchar una buena historia. Eso de que ya se han contado todas las historias o de que la gente está cansada de historias, yo no sé de dónde ha salido. Yo veo todo lo contrario, porque nos interesan las gentes. Yo no os conozco, os acabo de ver, pero hay algo que sé, y es que sois seres deseantes. Seguro que tenéis deseos por cumplir, y esos deseos pueden llevaros a realizar acciones. Y esas historias me interesan y creo que nos interesan a todos. Entonces, es verdad que en mis obras –si bien no es lo fundamental, no construyo un espectáculo para vehicular una historia–, las historias son importantes porque me interesan.

Por lo que respecta al teatro como libro, es reseñable la maravillosa edición que la editorial La Uña Rota ha realizado con todas tus obras escritas desde 1989 hasta 2014.

Bueno, yo siento mucha gratitud hacia la gente de La Uña Rota, por haber no solo publicado este libro, sino haberlo cuidado. Este libro salió en 2014, y diez años después han liquidado siete ediciones, y ahora sale una nueva edición con buena parte de los textos revisados. Yo tengo esa pulsión de la reescritura. A veces digo que la reescritura es previa a la escritura, porque cuando un escritor escribe una frase, en su cabeza ha desechado tres. O sea, *La Colección* que se está representando esta tarde en Madrid, la que se estrenó hace unos días, es distinta porque la respiración de los espectadores te enseña algo, te dice algo. No se trata de perfeccionismo, porque para mí el perfeccionismo es una vanidad. Se trata simplemente de respeto hacia uno mismo. Yo tengo que intentar entregar a la comunidad teatral el texto más rico, más complejo, más interesante en lo posible.

¿Y qué es lo que te lleva a reescribir?

Pues me lleva simplemente el encontrarme con alguien, el ver algo o el asistir a una puesta en escena. Ayer estábamos en Viena y estaba viendo cosas de *La tortuga de Darwin* y pensé, esta escena tendría que variarla, tendría que agitarla, y no porque estuviese mal hecha por los actores, sino porque me pareció que estaba mal escrita, y en cuanto pueda la reescribiré. Cuando escribí y estrené *La lengua en pedazos* y leí una carta de San Pablo que dice «ahora nos vemos por un espejo, pero al final nos veremos cara a cara». Pensé, esto lo podría decir el inquisidor. Y apareció en la nueva versión de *La lengua en pedazos*. Es decir, cualquiera de mis textos puede ser desestabilizado en cuanto salga a la calle.

¿Por qué se lee poco teatro? Los editores se quejan de que no se compran los libros teatrales.

Es cierto que la literatura dramática, no solo en España, sino en muchos lugares, tiene un sitio difícil. También es cierto que hay lugares donde hay más respeto al libro de teatro, como en Francia. A mí me parece que el texto teatral interesa más en Francia o en Reino Unido que en Alemania o España. En España yo iba a una gran librería a comprar libros, y recuerdo haber ido a buscar

libros de teatro y darme cuenta de cómo habían colocado a la persona que envolvía para regalo justo donde antes estuvieron los libros de teatro. O sea, era lo inmediatamente prescindible.

Pero dicho esto, también a veces se producen estos fenómenos como el de la editorial La Uña Rota, que tiene sitio, desde luego, en las librerías madrileñas y hay otras editoriales, por ejemplo Antígona o Punto de Vista, que están haciendo trabajos importantes. Por ejemplo, Punto de Vista ha sacado el teatro completo de Pasolini y de Max Aub recientemente con el prólogo de mi amigo José Ramón Fernández. Y Antígona está haciendo trabajos muy importantes.

En lo que se refiere a tu linaje, ¿de qué familia vienes? ¿Cuáles son las tradiciones, a las que se afilia un dramaturgo? Como profesor de literatura hispanoamericana me interesaría saber si existe algo como un teatro en español. Evidentemente, hay un mundo de novela en lengua española, pero el teatro me parece más dudoso.

Yo digo que nuestro horizonte está en Atenas, porque el teatro no es que sea un arte viejo, es que encontró muy pronto, inmediatamente, su forma definitiva. De alguna forma, siempre tenemos que renovar, pero lo decisivo es la construcción de esa asamblea. Para mí, mis primeros referentes son Esquilo y Sófocles (Eurípides menos), y por supuesto que dependo de Calderón y de Shakespeare y del enorme Chéjov. Y podría mencionar algunos otros autores.

Yo creo que sí se puede hablar de un teatro en español, y desde luego ha habido un flujo muy importante entre el teatro que se hacía en América y el teatro que se hacía en España. Y por supuesto que en España debemos mucho a los maestros latinoamericanos, en particular a los argentinos. Debemos mucho al teatro argentino, a los actores, a los directores y también a los dramaturgos que hemos ido conociendo. Creo que hay una atención y hay una comunidad. Una buena parte de mis amigos del mundo del teatro son de allá y estoy muy atento a lo que hacen y desde luego hacen un teatro muy valioso.

¿Y cómo llevas el hecho de que tus obras hayan sido traducidas a tantas lenguas? ¿Crees que es posible traducir tus trabajos a otras lenguas sin sufrir alguna que otra pérdida en el camino?

Para mí el trabajo de traductor es uno de los trabajos más bellos y más importantes, puesto que del trabajo de traductor surge la idea misma de humanidad, la idea de superar diferencias y encontrarse. Probablemente mi pensamiento al respecto es dependiente del filósofo Walter Benjamin que en su texto *La Tarea del Traductor* dice aquello de que lo más importante de una traducción es precisamente lo intraducible. Porque aquello que no se traduce, obviamente, aquello en que no hay una correspondencia obvia, lanza un desafío a la lengua de llegada. Y la lengua de llegada la ha de hacer el traductor quien practica un ejercicio de hospitalidad para ensanchar y ahondar su propia lengua, para dar cobijo, dar acogida a aquello que la lengua de partida lanzó. De algún modo, se está produciendo un doble enriquecimiento. La obra de partida llega a personas que hablan otra lengua que aquella para la que fue escrita, pero además la propia lengua de llegada y, por tanto, la comunidad de la lengua de llegada se enriquece porque su lengua se hace más ancha y más honda. Me planteo a veces que esto que hace el traductor es de algún modo un modelo de la comunicación humana en general y de las relaciones humanas en general. Porque todos nos estamos traduciendo, también esta tarde. Cada uno tiene su propio mundo de experiencias, y de lo que se trata es de estar abierto al misterio del otro, a lo extraño, a lo que uno no comprende inmediatamente. Por el contrario, de lo que se trata es de no invadir al otro. La peor traducción es la traducción invasiva, la traducción que reduce la obra de partida a la pequeñez de la lengua, a los límites de la lengua de llegada. Por todo esto, estoy muy agradecido a todas las personas que han traducido mis textos.

A lo largo de la entrevista has hecho referencia varias veces a la puesta en escena de tus propias obras de teatro. ¿Qué ocurre cuándo se ponen en contacto el dramaturgo con el director? ¿Cuál es la diferencia entre el Juan Mayorga dramaturgo y el director de teatro, qué ocurre con tu doble juego como autor y director? ¿Y qué ocurre con tus adaptaciones de obras clásicas?

Si como autor, siento que me falta mucho que aprender, como director me siento un alevín. Mi primer trabajo de dirección fue *La lengua en pedazos* en 2012. A veces he contado que, a mi juicio, ambos trabajos son trabajos de escritura. También el director escribe, pero escribe con otros signos. Escribe no solo con palabras, sino, por ejemplo, con la proxemia entre dos personajes o, por supuesto, con la música, con la luz y demás. Como autor yo soy representante

del lector, como director soy representante del espectador. Ambos son trabajos de escritura, y sin embargo, hay entre ellos una gran diferencia, y es que el autor es omnipotente, porque el folio lo aguanta todo. Yo puedo escribir en esta hoja estamos en Eslovenia, en un aula de la Universidad de Liubliana y la siguiente escena tiene lugar en Kuwait, en un desierto y ha sido simplemente el cambio de hoja el que me ha permitido eso. Pero, ¿cómo pasas en el escenario de Liubliana a Kuwait? Incluso en la escena, con hacer algo tan elemental como introducir una silla o retirarla, eso se puede convertir en un mundo. Yo digo que si el autor es omnipotente, el director en cambio tiene un trabajo que está limitado por muchas contingencias. Pero precisamente de lo que se trata es de convertir esos límites en ocasiones poéticas. El primer límite es el trabajo con unos actores concretos. El personaje puede ser como tú quieras, pero el actor luego tiene unas características y también unas posibilidades y unas resistencias. Y tu trabajo es un trabajo también de negociación con todo eso.

Has mencionado que soy adaptador, que he adaptado obras clásicas. He dicho algunas veces que el trabajo de adaptación ha sido acaso mi mejor escuela porque el entrar en relación íntima con los grandes textos, por un lado, te ayuda a conocer los secretos del trabajo de los grandes autores, pero sobre todo te da una enseñanza moral. Porque de algún modo, si tú trabajas sobre *La vida es sueño* o sobre *Fuenteovejuna*, comprendes hasta qué punto el teatro puede ser la gran arca de la experiencia humana. Eso te lleva a ser más ambicioso en tus propios textos. A veces, por supuesto que el trabajo en la sala de ensayo puede desestabilizar un texto. Así me ha ocurrido con *La lengua en pedazos*, con *Reikiavik*, con *El cartógrafo*, me ocurrió con *Silencio* y me ha ocurrido ahora con *La colección*. Porque la puesta en escena no es simplemente una puesta en pie del texto, sino un combate con el texto.

Para un autor es fascinante poder trabajar su propio texto y dentro de ese proceso, lo más interesante es precisamente el diálogo con los actores. Que en un cierto momento entenderán sus personajes, acaso no mejor, pero sí de otro modo que él mismo. Descubrirán luces y heridas que uno no sabía que estaban escritas. Claro, en ocasiones uno también se pregunta si un hallazgo de la puesta en escena ha de ser llevada al texto. Creo que uno ha de recordar que el texto no es una suerte de testamento o de cenizas del espectáculo, sino que el texto ha de ser una ocasión para hacerse unas puestas en escena. Entonces, yo los textos intento solo hacerlos aparecer y negociarlos. Quiero que los textos sean tan abiertos como sea posible para otros directores, para los actores y finalmente para los espectadores.

Nos has dicho que no hay que hacer caso a lo que dice un artista cuando habla de su obra. Nos has tenido una hora y media escuchándote. Muchísimas gracias por tus respuestas. Muchas gracias por tu tiempo y por tu obra.

Gracias a todos.