

# “EL TEATRO ES LA MÁS POLÍTICA DE LAS ARTES”: ENTREVISTA Y CONVERSACIÓN CON JUAN MAYORGA

“The Theater is the Most Political of the Arts”:  
*Interview and Conversation With Juan Mayorga*

JOSÉ A. ZAMORA<sup>\*</sup>

[joseantonio.zamora@cchs.csic.es](mailto:joseantonio.zamora@cchs.csic.es)

REYES MATE<sup>\*\*</sup>

[reyes.mate@cchs.csic.es](mailto:reyes.mate@cchs.csic.es)

JORDI MAISO<sup>\*\*\*</sup>

[jordi.maiso@gmail.com](mailto:jordi.maiso@gmail.com)

Juan Mayorga Ruano nació en Madrid, en 1965. Ha compaginado su dedicación a la Filosofía y a las Matemáticas con su trabajo teatral. En el ámbito de la filosofía ha ofrecido trabajos de enorme relevancia dedicados a la figura y el pensamiento de Walter Benjamin (*Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona 2003), pero también a los vínculos entre teatro y pensamiento, así como a la relación entre teatro, política y memoria. Cualquier reflexión sobre teoría crítica, arte y memoria en el ámbito iberoamericano pasa hoy por la obra filosófica y dramaturgica de Juan Mayorga. Sus obras teatrales, sus adaptaciones de textos clásicos y sus trabajos de dirección han obtenido un reconocimiento que viene a confirmar la calidad de su producción: Premio Nacional de Teatro (2007), Valle-Inclán (2009), Max al mejor autor (2006, 2008, 2009), Max a la mejor adaptación (2008), Premio Nacional de Literatura Dramática (2013) y Premio Europa de nuevas realidades teatrales (2016). Ha sido traducido y representado en los principales teatros europeos. En 1993 fundó junto a otros dramaturgos el Teatro del Astillero, que actuó como primer laboratorio de ideas y creaciones. En 2011 fundó la compañía La Loca de la Casa, con la que puso en escena una de sus obras más consideradas, *La lengua en pedazos* (2012), y también *Reikiavik* (2015). Su ya extensa obra ha sido recogida en una edición que alcanza hasta

---

<sup>\*</sup> Instituto de Filosofía, CCHS/CSIC.

<sup>\*\*</sup> Instituto de Filosofía, CCHS/CSIC.

<sup>\*\*\*</sup> Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid.

2014<sup>1</sup>. Aparte de las dos mencionadas, quizás se podrían destacar las siguientes obras: *Siete hombres buenos* (1989), *Más ceniza* (1993), *El traductor de Blumemberg* (1993), *Cartas de amor a Stalin* (1997), *Himmelweg. Camino del cielo* (2003), *Animales nocturnos* (2003), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005), *El chico de la última fila* (2006), *La tortuga de Darwin* (2008), *El cartógrafo* (2009) y *Famélica* (2014). Una colección de ensayos acaba de aparecer bajo el título de *Elipses*<sup>2</sup>. En su trayectoria intelectual, creación y reflexión van de la mano, y eso le convierte en una figura especialmente significativa para el tema monográfico de este número.

La entrevista se ha desarrollado en dos momentos. En el primero tiene la forma de una entrevista convencional, en la que Juan Mayorga contesta a las preguntas de José A. Zamora. En un segundo momento se realizó una conversación sobre los temas de la entrevista, en la que participaron además Reyes Mate y Jordi Maiso y que adquiere el carácter de un intercambio entre todos los participantes.

## ENTREVISTA

**José A. Zamora [JAZam] – ¿Cuándo y cómo empiezas a escribir textos teatrales? ¿Cómo fue ganando el teatro peso en tu vida, hasta convertirse en tu principal actividad y vocación?**

**Juan Mayorga Ruano [JMayorga] –** En los últimos años de mi adolescencia o primeros de mi juventud, además de novela y poesía, escribí dos obras teatrales tituladas "Albania" y "Los caracoles" que nunca he intentado publicar. La primera pieza que mostré fuera del ámbito familiar es "Siete hombres buenos", ya en los últimos años de la universidad. Lo hice mandándola a un par de premios, en uno de los cuales, el Bradomín para jóvenes autores, recibió un accésit que traía consigo la publicación del texto y que también hizo que me invitasen a participar en un taller de dramaturgia impartido por Paloma Pedrero en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, cuya sede era la desaparecida Sala Olimpia. En ese taller conocí, además de a Paloma, a otros jóvenes escritores que tenían una relación con el mundo del teatro que iba más allá de la vocación literaria: personas que, además de escribir para el escenario, lo habían pisado interpretando un papel, dirigiendo un espectáculo o colgando focos. Conociendo a esas personas, las cuales a su vez me

<sup>1</sup> Juan MAYORGA, *Teatro 1989-2014*. Madrid: La uña rota, 2014.

<sup>2</sup> Juan MAYORGA, *Elipses: ensayos 1990-2016*, Madrid: La uña rota, 2016.

llevaron hasta otras, poco a poco, sin dejar de ser un escritor, me fui convirtiendo en un miembro de la comunidad teatral, cada día más comprometido con ella y cada día más convencido del poder del teatro como arte de la reunión y la imaginación.

**JAZam** – Has sido profesor de matemáticas y te has doctorado en filosofía, ¿cómo se combina esto con tu labor dramaturgica? La filosofía, ¿es un lastre del que tienes que desprenderte para escribir tus obras? ¿Es una fuente de inspiración? ¿Son dos mundos paralelos? ¿Complementarios? ¿En conflicto? ¿Cómo has vivido el hecho de habitar estos mundos al mismo tiempo?

**JMayorga** – Las matemáticas, que descubrí en la adolescencia con una pasión que nunca me ha abandonado, me educan como dramaturgo. Porque si lo propio del trabajo del matemático es la búsqueda de la forma común que subyace a una infinidad de objetos aparentemente disímiles, ese esfuerzo de síntesis ha de ser también la marca de quien trabaje en cualquiera de los oficios teatrales, en los cuales ha de aspirarse siempre a expresar lo máximo con lo mínimo.

La filosofía es un plan de vida. En mi caso, ese plan atraviesa, y no podía ser de otra manera, mi teatro. No tengo que esforzarme por llevar la filosofía al teatro, puesto que éste, al darnos a examinar posibilidades de la vida humana, es inmediatamente filosofía. Y ocurre que el escenario puede a veces darnos a ver preguntas para las que el filósofo todavía no ha encontrado palabra. Como he escrito recientemente, el teatro nunca es más filosófico que cuando plantea ese tipo de preguntas. El teatro, he escrito también, no ha de buscar una filosofía que lo legitime, sino provocar una filosofía que lo prolongue.

En este punto me conviene aclarar cuanto antes que reconocer una misión filosófica al teatro no implica atribuir a su espectador una participación sólo, por así decirlo, mental. El teatro es una experiencia poética en que se ponen en juego, junto a razones, emociones, temores, sueños, espacios, tiempos, cuerpos –empezando por el cuerpo del espectador–. Ninguno de esos factores reduce al valor filosófico de la experiencia; al contrario, la ensancha.

**JAZam** – Tu relación con la filosofía pasa por tu larga amistad con Reyes Mate y por la significación que Walter Benjamin tiene para ambos. ¿Nos podrías hablar de esa relación y del peso que haya podido tener en tu teatro? Las investigaciones y los trabajos de escritura que cristalizan en la tesis doctoral sobre Benjamin

**corren casi en paralelo con la escritura de tus primeras obras. ¿Había alguna relación entre ambas?**

**JMayorga** – Es justo que utilices la palabra amistad para referirte a mi relación con Reyes Mate. Desde luego, mi teatro debe mucho a la asimétrica conversación que venimos sosteniendo desde hace treinta años, además de a la lectura de sus libros. En particular, varias de mis obras han nacido o se han alimentado de impulsos recibidos en el seminario “La filosofía después del Holocausto”, que él lideró. Me refiero, desde luego, a *Himmelweg*, pero también a *El cartógrafo* o *La tortuga de Darwin*. Y otras –entre ellas, *La lengua en pedazos*– tuvieron su origen en la Cátedra Santo Tomás, que él creó junto a Marcos Ruiz y Felicísimo Martínez.

En cuanto a Benjamin, su influencia sobre mi teatro –sobre sus temas, sobre sus estrategias, sobre sus fines– es decisiva. Lo es ya, desde luego, en algunas de mis primeras obras, empezando por *El traductor de Blumemberg*.

Acabo de publicar un libro, recopilación de ensayos, conferencias y artículos que he venido escribiendo desde 1990, y le he dado el título de *Elipses*. Esa figura, que describe el lugar geométrico generado por dos puntos llamados focos, me sirve como imagen de mi empeño teatral y filosófico, el cual empieza por, cuando se fija en un motivo, buscar otro con el que el primero haga elipse. Como es sabido, Benjamin utiliza la imagen de la elipse en su interpretación de la obra de Kafka, de modo que puede decirse que su influencia sobre mi trabajo alcanza incluso a la auto-comprensión de éste.

Cuando defino el teatro como una experiencia poética y contrapongo a un teatro del shock un teatro de la experiencia, sin duda estoy beneficiándome de la meditación benjaminiana sobre la “pérdida de la experiencia” en la modernidad.

También ha sido alimentada por Benjamin la presencia en mi teatro de traductores más o menos enmascarados. Me refiero, desde luego, a *El traductor de Blumemberg*, y también a *Himmelweg* y a dos piezas en que estoy trabajando: *La intérprete* y *El Golem*. Pero la comprensión benjaminiana de la figura del traductor ha influido no sólo en la construcción de esos personajes traductores, sino también en mi visión del adaptador de textos clásicos como un traductor entre dos tiempos y, en un sentido más amplio, en mi visión del teatro como un arte del desplazamiento, de la traducción, e incluso en mi visión de la comunicación entre seres humanos como una traducción que ha de ser no invasiva, sino hospitalaria, de la escucha.

La atención al pasado fallido y la búsqueda de una construcción escénica que, evitando el historicismo y la actualización, construya una cita en que pasado y presente se desestabilicen mutuamente, es fundamental en varias de mis obras –entre otras, *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* y *El cartógrafo*– e indudablemente han sido educadas por Benjamin.

**JAZam** – Uno de los seminarios más interesantes de los organizados en el Instituto de Filosofía del CSIC ha sido sin duda el que tú dirigiste a lo largo de varios años bajo el título de "Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo". ¿Qué balance haces de ese seminario? ¿Qué importancia das al diálogo entre filosofía y arte contemporáneo, especialmente filosofía y teatro?

**JMayorga** – Me alegra que tengáis un buen recuerdo del seminario "Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo". Cuando fui invitado por el Instituto de Filosofía a trabajar allí durante tres años, pensé que si podía hacer alguna aportación ésta era crear un espacio de conversación entre las gentes de la filosofía y las gentes del teatro, que a menudo pisan espacios comunes sin saberlo. El seminario, que partía de la convicción de que el teatro ha de ser pensado y hace pensar, reunía en cada sesión a un pensador que defendía una posición sobre un tema –por ejemplo, el antropólogo Francisco Ferrándiz presentó sus investigaciones sobre la teatralidad de la apertura de las fosas de la Guerra Civil– y a unos creadores teatrales que presentaban un trabajo escénico sobre un asunto próximo –en la sesión en que intervino Ferrándiz, la compañía Micomicón exhibió fragmentos del espectáculo *Santa Perpetua*–, todo ello con los correspondientes diálogos abiertos tanto a filósofos como a profesionales del teatro. Lo más importante, a mi juicio, fue que académicos y gentes de teatro se sentían desafiados a hablar en contextos en que no suelen hacerlo, que el diálogo resultó crecientemente rico y complejo y que se forjaron algunas alianzas –por ejemplo, la de Ferrándiz y Micomicón– que han perdurado.

En ese mismo espíritu de diálogo entre filosofía y teatro estoy ahora dirigiendo la Cátedra de Artes Escénicas de la Carlos III. Desde luego, creo que la filosofía no puede ignorar a ninguna de las artes, y a ninguna menos que al teatro.

**JAZam** – Has comentado en repetidas ocasiones que, en el origen de tu vinculación al teatro, primero como espectador y luego como dramaturgo, adaptador

o director, está la fascinación por la palabra, y especialmente por la palabra oída. ¿Qué crees que tienen la voz y la escucha, y la mediación corporal de ambas, que las hacen singulares e insustituibles? ¿Para qué dirías que son insustituibles la palabra y la escucha? ¿Qué piensas de la desconfianza en las palabras de autoras tan significativos para ti como Karl Kraus o Samuel Beckett? ¿Cómo puede escapar el teatro a la omnipresente y universal comunicabilidad que va de la mano de la más ramplona banalidad?

**JMayorga** – La palabra teatral, como ya subrayó Pier Paolo Pasolini, tiene un doble carácter: por un lado, es palabra escrita, por otro lado, es palabra pronunciada, “como las que intercambian dos hombres trabajando”. Ocurre que no hay dos seres humanos que pronuncien la misma palabra del mismo modo, que en esa pronunciación está el carácter de quien la pronuncia, que en la pronunciación la palabra se hace cuerpo. Y ocurre que esa pronunciación, si es escuchada, establece un vínculo entre quien habla y quien escucha, de modo que a través de la voz un ser humano actúa sobre otro –lo educa, lo amenaza, lo detiene, lo enamora...-. Ocurre que, a través de la pronunciación y de la escucha, un ser humano ingresa en otro.

Desde luego que hay que desconfiar de las palabras, y cierto que en éstas –ése es el diagnóstico de K. Kraus– puede incubarse la catástrofe. Pero ¿qué tenemos para examinar las palabras además de las palabras mismas? Desde luego, tenemos el teatro, que nos las da a escuchar y que nos da a ver lo que las personas hacen con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. No todo ello es destructivo. Al menos, eso creen algunos de mis personajes. En el protagonista de mi pieza *Los yugoslavos*, por ejemplo, es fundamental la convicción de que, así como hay palabras que condenan, hay palabras que salvan –si bien él no puede pronunciarlas-. Por otro lado, a todo mi teatro subyace la aspiración de despertar en el espectador envidia de lengua: la aspiración de hacerle consciente de su pobreza en lengua y de llevarlo a desear más palabra –y más palabra es más vida-.

En el escenario, todo elemento –un objeto, un espacio, un gesto...– ha de ser agónico. Desde luego, ha de serlo toda palabra. En el escenario, cada palabra ha de ser palabra de combate –de un personaje contra otro u otros o contra sí mismo-. Muchas de mis obras son combates. En ellas combaten discursos, pero también cuerpos. Son también combates en el espacio y por el espacio. En un combate, como en un auténtico diálogo, siempre aparece un tercero. Puede suceder que el espectador no se descubra –no se desdoble– en ninguno de los combatientes, pero

sí en ese tercero que va apareciendo, golpe a golpe, entre los brazos de los que pelean.

**JAZam** – Necesitamos las palabras para saber, para significar, para comunicarnos. Las usamos, nos servimos de ellas. La utilizamos como cuchillos, como martillos, como pistolas... Construimos y destruimos con ellas. Pero las palabras no solo nos sirven, también nos traicionan, nos superan, nos salvan de nosotros mismos. Una vez pronunciadas, dejan de pertenecernos y dicen más y otras cosas que no estaban en nuestra intención. De ello vive también el teatro. De un exceso que anida en las palabras, de promesas y amenazas que escapan a una primera pronunciación y escucha. ¿Tenemos todavía la capacidad de nombrar? Y si la hemos perdido, ¿podemos recuperarla? Tu teatro reflexiona continuamente sobre esta problemática. ¿Somos traductores de un lenguaje original perdido que combaten entre lo decible y lo indecible? ¿No es todo diálogo un intento de escuchar lo que el otro no es capaz de decir cuando nos dice algo?

**JMayorga** – No creo que seamos traductores de un lenguaje original perdido. Somos traductores los unos de los otros, y cada uno de sí mismo. Y como tales –y aquí sigo de nuevo a Benjamin–, podemos invadir el lenguaje del otro con nuestro propio lenguaje o abrir nuestro lenguaje a partir de los desafíos que nos ofrece el lenguaje del otro. Escuchar es difícil, conflictivo, dramático. Es difícil distinguir la voz del otro en medio de tanto ruido. Es difícil escuchar al otro sin adjudicarle nuestra propia voz. Y es difícil responderle apartando la palabra propia de la frase hecha.

**JAZam** – El teatro es un arte constitutivamente político. Tú sueles hablar de su carácter de asamblea, de reunión. Pero en una representación teatral no se decide nada, no se organiza ni se gobierna la ciudad. Como toda producción artística no puede eliminar aquello que, en cuanto arte, la separa de la vida política "real". Lo que quizás permite su libertad para la denuncia, el cuestionamiento, la interpelación, etc., ¿no es también lo que lo neutraliza, lo que le quita la seriedad y el peso de la verdadera decisión? ¿Cómo ves la dimensión política del teatro? ¿De qué manera está presente en tu actividad creadora? ¿Definirías tu teatro como teatro político?

**JMayorga** – La política no sólo se hace en los lugares donde se toman decisiones sobre la organización y el gobierno de la ciudad. Cuando, por ejemplo, contamos

un chiste que minoriza a la mujer, al homosexual o al trabajador inmigrante, o cuando lo escuchamos sin protestar, estamos haciendo política, así como hacemos política cuando protestamos contra ese chiste o cuando contamos un chiste que pone en ridículo al xenófobo, al homófobo o al misógino.

Desde luego, el arte tiene una capacidad para influir en la política. Cuando digo esto estoy pensando, por ejemplo, en "Los fusilamientos del 3 de Mayo" de Goya y en el "Guernica" de Picasso.

El teatro es la más política de las artes, y lo es por tres razones: porque se hace en asamblea, porque su autoría es colectiva y porque es arte de la crítica y la utopía –nos da a examinar lo que hay y lo que podría haber; en particular, nos da a ver lo que hacemos con las palabras y lo que podríamos hacer con ellas–. Todo el teatro es político. Desde luego, todo mi teatro es político, y lo es especialmente en piezas como *Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin* y *Famélica*, por mencionar tres títulos que me vienen a mi cabeza en este momento.

**JAZam** – Hoy todo está sobreexpuesto. El mundo ha sido innumerables veces desenmascarado, sus vergüenzas están a la vista, y sin embargo... El gesto apocalíptico de mostrar la verdad ocultada y enmascarada, gesto del que vive la crítica, ¿no parece gastado, agotado? ¿No es más honesto celebrar la mentira? ¿Crees en la capacidad del arte y del teatro para mostrar aspectos de la realidad cotidiana-mente ocultados? ¿Para mostrar contradicciones y heridas? ¿Para provocar la reflexión? ¿Para cuestionar? ¿Para mover a la indignación o para luchar contra la resignación?

**JMayorga** – No todo está sobreexpuesto. Hay una parte del mundo que lo está, pero hay otra parte velada, enmascarada, que da sentido al teatro, cuya misión es la extensión de lo visible. Desde luego, esa extensión puede provocar reflexión, interrogación, indignación. Pero también puede provocar asombro ante la belleza del mundo, que está casi siempre oculta.

Hay una violencia que, a su capacidad de hacer daño, suma su astucia para invisibilizarse. Al mostrárnosla, el teatro nos pone en peligro, pero también nos defiende. La provocación debe ser una estrategia, nunca un fin. Por mi parte, nunca la he utilizado, así como siempre he intentado evitar la redundancia. No creo que el teatro tenga que convencer a nadie de nada. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la insuficiencia de cualquier respuesta. En este sentido creo que



Brecht es muy importante en la historia del teatro. Su legado político más importante es el imperativo de hacer de cada espectador un crítico. Pero él mismo traiciona ese legado cuando deja que alguna de sus piezas sea dominada por la intención pedagógica, que en Sartre es central.

**JAZam** – En *Cartas de amor a Stalin* abor das la compleja relación entre el arte y el poder. La crítica del poder parece más fácil cuando el poder puede ser personalizado y se trata de un poder controlador y represor. El poder en las sociedades modernas capitalistas posee más bien un carácter abstracto. Y la personalización es una tentación peligrosa, como nos muestra el antisemitismo. Pero, sobre todo, el poder penetra en nuestra propia constitución como individuos. No es meramente una instancia exterior. Es nuestro fantasma interior, por el que también nos sentimos atraídos o nos dejamos seducir, al menos en la misma medida en que nos rebelamos contra él. ¿Cómo te planteas la relación entre arte y poder? ¿Cómo intentas dar cuenta de ella en tu teatro?

**JMayorga** – Cada día me pregunto, como escritor y ciudadano, ¿quién escribe mis palabras? Esa pregunta anima una sospecha hacia cuanto escribo, digo o pienso. También hacia mi teatro. Y hacia las respuestas que entrego en esta entrevista. Cuando hablo del carácter peligroso del teatro me refiero a la posibilidad de que éste transforme al espectador. Ello puede suceder si el teatro le revela la dureza del mundo, pero también si le expone a su hermosura. Cuando el teatro –en general, el arte– nos hace ver la belleza de un gesto, de una frase, de una situación en cuyo valor no habíamos reparado, también entonces nos pone en peligro.

El teatro debe responder a los retos más agudos del presente. Es muy importante que la situación de los refugiados llegue a escena, pero hay que encontrar un modo de hacerlo específicamente teatral, política y moralmente útil y no redundante con lo que ya ofrecen los medios de comunicación. Un modo que, para empezar, discuta el sintagma “crisis de los refugiados”. ¿Cómo hacer un teatro que sea actual y, al tiempo, haga otra oferta que la que hace el periodismo? Brecht lo consiguió en *Terror y miseria del Tercer Reich*.

**JAZam** – Si el verdadero teatro ha de ser capaz de sembrar el conflicto en el corazón mismo del espectador, ¿qué significa para ti tener éxito?

**JMayorga** – Éxito es haber encontrado un medio con el que compartir tu asombro hacia el mundo. Éxito es que unos actores se reúnan en torno a un texto tuyo y luego abran su reunión a la ciudad. Éxito es encontrarse con un espectador que te diga que todavía está dándole vueltas a algo que le planteó hace años una obra tuya. Éxito es descubrir que dos espectadores inteligentes están discutiendo sobre una obra tuya, y cada uno consigo mismo. Junto a estos éxitos, podría dar una larga lista de fracasos, algunos de los cuales tienen la astucia de disfrazarse de éxitos. Yo siempre intento recordar a aquel personaje de Brecht que, preguntado sobre qué está haciendo, contesta: "Preparando mi próximo error".

**JAZam** – Toda producción y recepción del arte se produce hoy en el marco de lo que en la Teoría Crítica se conoce como industria cultural. Los productos culturales son unas mercancías entre otras muchas. Todo es posible y todo es digerible, siempre que exista para ello un mercado. ¿Cuál es tu visión al respecto? El arte como institucionalización social, ¿despierta tus recelos? ¿Te encuentras cómodo?

Es cierto que apenas hay un espacio exterior al mercado. Pero estaréis de acuerdo en que no es lo mismo, en una librería, vender *Dialéctica de la Ilustración* que vender *Autobiografía de Cristiano Ronaldo* –estáis de acuerdo; si no, ¿para qué estaríamos haciendo esta entrevista?-. El teatro es parte del mercado cultural y del entretenimiento. Pero por sus comparativamente modestas condiciones de posibilidad –lo único que requiere, finalmente, es un actor elocuente y un espectador cómplice–, es comparativamente menos dependiente del mercado que otras artes y tiene, por tanto, comparativamente, una responsabilidad mayor que otras artes.

Algunas de mis obras –entre otras, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila* y *El crítico*– proponen al espectador que reflexione sobre las estrategias, posibilidades y límites de la representación a que está asistiendo y de la representación en general, así como sobre el lugar en que se le pone a él, como espectador. En particular, *Hamelin* invita al espectador a meditar sobre los tres ámbitos de la producción, la escenificación y la recepción.

Intento que mi teatro sea al tiempo culto y popular, exigente sin ser elitista. Busco que converse con tantos y tan distintos espectadores como sea posible y, al tiempo, procuro no pensar en el espectador como en un cliente cuyas necesidades

debo satisfacer. ¿En qué medida consigo todo eso? En una pequeña medida, probablemente.

Acaso los condicionamientos del mercado me afecten más allá de lo que soy consciente. Pero creo que, hasta cierto punto, siempre he hecho el teatro que quería –si bien sé que el mercado condiciona qué quiero y qué no quiero–. Siempre aspiro a que mi teatro tenga una dimensión crítica. En todo caso, lo importante no es que la obra sea crítica, sino que lo sea su receptor.

**JAZam** – El texto teatral es un elemento al servicio de la representación. Lo central en el teatro es el momento de la escenificación. El director, los actores, etc. se sirven del texto para crear algo que ocurre en un lugar y un tiempo singulares. ¿En qué medida intentas incorporar en tu creación esta centralidad del acontecimiento teatral? ¿Cuál es tu relación con el resto de personas que intervienen en la tarea de poner en pie una obra de teatro? ¿Dirías que toda obra es como una especie de cantera en permanente trasiego? ¿Hay un ir y venir entre las puestas en escena y la escritura?

**JMayorga** – Cuando escribo un texto teatral, quiero que despierte el deseo de teatro. Escribo para provocar ese hecho social que es el teatro. Los textos, desde su puntuación misma, están concebidos no para el lector solitario, sino para un actor frente a un espectador.

Estoy en permanente conflicto con mis textos, que son afectados por lo que me ocurre en la vida y, desde luego, por sus puestas en escena. Éstas me empujan una y otra vez a reescribirlos. En particular, las obras que yo mismo he dirigido –*La lengua en pedazos* y *Reikiavik*–, han sido intensamente afectadas por lo ocurrido en la sala de ensayos y por el encuentro con los espectadores.

**JAZam** – En algunas de tus obras tenemos la impresión de que pretendes provocar no solo la reflexión y la imaginación de los espectadores sobre el asunto de la obra, sino también sobre el hecho teatral mismo, sobre lo que está ocurriendo en ese momento en la puesta en escena, sobre lo que significa ser espectador, actor, etc. Como si quisieras romper el hechizo que hace desaparecer el proceso de creación y producción en el resultado. De ahí las interrupciones, las suspensiones, las quiebras... o algo que podría describirse como teatro dentro del teatro. Si es así, ¿qué persigues con esto?

**JMayorga** – Por decirlo otra vez con Brecht, se trata de hacer de cada espectador un crítico. Sin la complicidad del espectador, el teatro no tiene lugar. Porque el teatro no ocurre en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Sólo la imaginación cómplice del espectador hace que un actor se convierta en Segismundo, una zona iluminada en un castillo polaco, un relincho en el caballo del que ha caído Rosaura.

El teatro en que creo y que escribo espera mucho del espectador. Tratar a éste como un cómplice que participa en la creación del espectáculo y no como un cliente que lo consume tiene un valor, creo, moral y político. Acaso la obra en que pido más al espectador, pero también le entrego más, sea *Reikiavik*.

El teatro puede mistificar, enmascarar, ofrecer al espectador una autoimagen indulgente o incluso embellecedora. Debe hacer lo contrario, pero eso es difícil.

**JAZam** – Has dedicado una obra a esa figura que actúa de alter ego del dramaturgo, el director y los actores: el crítico. ¿Es un mero prescriptor para un público necesitado de tutela? ¿Completa de algún modo el acontecimiento teatral? ¿Qué cabe esperar de esa labor? ¿Es significativa para ti?

**JMayorga** – Que uno escriba una obra no significa que la comprenda –ni que sea realmente capaz de escribirla–. Yo necesito de otros que me ayuden a comprender lo que he escrito e incluso a reescribirlo. Yo de cada crítico –de cada lector y de cada espectador– espero que me ayude a comprender la obra y a reescribirla. Como lector y espectador, confío en algunos lectores y espectadores –llamémosles críticos– que me ayudan a constituirme en crítico de las obras que leo o a las que asisto.

**JAZam** – La capacidad emancipadora del pasado frustrado es uno de los legados intelectuales más hermosos que nos ha dejado Walter Benjamin. La memoria posee para él un potencial crítico que pocos saben reconocer. Y la memoria va unida a la interrupción del curso catastrófico de la historia y, por lo tanto, a poner fin a la injusticia histórica. Sobre todo esto has reflexionado en tu libro *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. Pero ¿de qué modo se ha convertido en un eje central de tu teatro? Si dejamos de lado el peligro de las etiquetas, ¿crees que la memoria en sentido benjaminiano es la matriz principal

**de tu teatro? ¿Puedes desmentir el *dictum* de que la historia siempre la escriben los vencedores?**

**JMayorga** – Benjamin me ha educado en la convicción de que la memoria del pasado fallido es el más importante de los conocimientos, el más útil para el presente. Esa convicción está en la base de varias de mis obras, entre otras *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* y *El cartógrafo*. En efecto, la representación teatral –cuya materia fundamental es el tiempo– es una interrupción del continuum temporal. La he comparado con la cueva de Montesinos, en la que don Quijote dice haber vivido días y noches cuando Sancho, que se ha quedado fuera de la cueva, le informa de que sólo han transcurrido un par de horas. En el teatro, en un par de horas puedes vivir la ascensión y caída de Macbeth.

Todo cabe en la cueva teatral. También que aparezcan momentos y personajes del pasado. Pero, a mi juicio, el teatro no puede ofrecer la redención de los vencidos, ni la reconciliación entre el presente y el pasado. Esta reconciliación y aquella redención sólo serían ilusorias. Es la desaparición de los vencidos, su ausencia, lo que el teatro ha de hacer sensible, y es la imposibilidad de reconciliación –el conflicto irresoluble entre el presente y el pasado fallido– lo que el espectador ha de experimentar. Parafraseando a Benjamin, habría que hacer un arte que la barbarie no pudiese utilizar, siendo consciente en cada momento de que cualquier pieza de arte puede ser convertida en herramienta de la barbarie.

**JAZam** – No cabe duda que el teatro tiene una capacidad singular para darle la voz a las víctimas. Puede traer aquí y ahora cualquier acontecimiento del pasado, recuperar en el escenario a cualquier persona. Incluso la escena del crimen puede volverse actual. Pero esta capacidad esconde un peligro, el de ocultar la ausencia, saltar el abismo que abre la pérdida. Producir la ilusión de que se ha reparado el mal irreparable. Y junto a esto, suplantar a la víctima. Usurpar su voz simulando que se le da de nuevo. ¿Cómo intentas afrontar estos problemas, de los que eres consciente, en su teatro?

**JMayorga** – Hay que empezar precisamente por reconocer que el teatro no podrá dar voz a la víctima, ni reencarnarla. Lo que sí podrá, con enorme esfuerzo, es construir una experiencia de su silencio y de su ausencia. Podrá construir una experiencia de la pérdida. No podrá reconciliar el presente con el pasado, pero sí mostrar que el presente se construye sobre pasados fallidos y vive en conflicto con ellos.

Todas esas advertencias contra la representación del Holocausto han de ser tenidas en cuenta, pero nunca han de servir como pretexto para eludir el deber de llevar al escenario la memoria del Holocausto. Como he dicho alguna vez, el escenario no puede ser cedido a los que niegan el Holocausto, a los que desprecian a las víctimas o a los que son comprensivos con los verdugos.

En su terrible oscuridad, Auschwitz es el foco más poderoso que tenemos para orientarnos. Para orientar nuestra mirada hacia el pasado –en la medida en que Auschwitz todo lo resignificó– y para orientar nuestra mirada en el presente –en la medida en que nos ayude a reconocer formas presentes, más o menos invisibilizadas, de dominación del hombre sobre el hombre–. No puede ser representado, puesto que no puede serlo su centro: el horror de la cámara de gas. Y, sin embargo, es necesario y urgente hacer un teatro contra Auschwitz en que el espectador haga experiencia de la ausencia de la víctima, que excluya su identificación con ésta y que le permita reconocer su propia afinidad con el verdugo.

## CONVERSACIÓN

**JAZam** – A raíz de lo que dices en la entrevista sobre la genuina posibilidad que brinda el teatro de pronunciar lo impronunciable, de actuar como un ágora social especial en la que se puede decir lo que en otros espacios sociales no se quiere decir o no se quiere escuchar, un espacio en el que recuperar y hacer visible lo que es silenciado, he pensado en la forma como trabajas con algunos de tus personajes, con aquello que a cada uno le cuesta trabajo reconocer en sí mismo, lo que uno no quiere admitir de sí mismo, que cree que no le pasa o le puede pasar. Me gustaría retomar la cuestión de las posibilidades que ofrece el teatro para decir y decirse, tanto individual como socialmente, lo impronunciable.

**JMayorga** – Me gustaría comenzar diciéndoos que os agradezco esta oportunidad y que voy a intentar aprovecharla y conversar con vosotros de un modo como no suelo hacerlo con la prensa. No es una cuestión de sinceridad, sino de que estar con vosotros que sois filósofos y amigos probablemente cree un marco adecuado no tanto para dar respuestas a unas preguntas, cuanto para continuar una búsqueda que me ayude a aclararme a mí mismo.

Lo que dices me importa mucho y llama la atención, en lo que a la palabra se refiere, sobre dos cuestiones diferentes. Por un lado, el hecho de que en el teatro se

pueden escuchar frases y palabras que atraviesan nuestras vidas pero que no pronunciamos; pero, por otro lado, también podemos escuchar frases y palabras que pronunciamos una y otra vez y sobre las que es posible provocar un asombro. Voy a intentar explicarme, aunque lo haga torpemente. La situación teatral es una situación extraordinariamente privilegiada. Es una situación en la que hay unas gentes que se sientan o están ahí con una disposición, en principio, de escucha o de atención a lo que se dice, y en este sentido hay una exposición a la palabra, a lo que la frase comunica y también a cómo es pronunciada. Recordemos, y a ello aludo en cierto momento de la entrevista, porque es una expresión muy interesante de Pasolini en su manifiesto, que la palabra teatral tiene ese doble carácter de que es palabra escrita, pero al mismo tiempo es palabra pronunciada. Como las palabras, dice Pasolini, que se intercambian en el trabajo o cuando uno va a buscar agua a la fuente y, en este sentido, la ocasión teatral permite que escuchemos frases que nos dicen cotidianamente. Voy a compartir con vosotros una expresión que es muy burda y que escuché ayer, nada solemne, pero que anoté inmediatamente en mi cuadernillo. Para mí estar en el transporte público es un festín por las cosas que se dicen y se escuchan. Una persona contestó a otra: “No sigas diciendo gilipolleces”, pero el otro lo único que le había dicho era: “¿No vas a ir a ver a mamá?” Había una extraordinaria violencia en esa expresión. Había una actitud de censura..., no vuelvas a ir por ahí, no vuelvas a hablar del tema. El teatro te permite construir una situación en la que esa frase, que puede pasar desapercibida, de pronto resuena, y te preguntes si tú mismo pronuncias frases así, o las escuchas, amenazas o te amenazan, etc. Incluso frases tan banales como “se va a quedar buena tarde”, y otro dice “pues daban lluvia”, en teatro tienen una resonancia, y tenemos la posibilidad de exponer el genio de la lengua y cómo estamos atravesados por palabras y cómo usamos las palabras.

**JAZam** – ¿Dirías que generan una extrañeza frente a lo que es corriente o cotidiano y, de esa manera, permite hacerlo consciente, reflexionar sobre ello?

**JMayorga** – Y hay estrategias dramáticas para ello. En la obra *Famélica*, recientemente estrenada, hay expresiones de la jerga marxista que, puestas en la boca de un miembro de un consejo de administración, de pronto, tienen otro valor. Si desplazas las palabras de contexto, lo que quedan son las palabras. El escuchante observa las palabras. Y utilizo la expresión relacionada con la experiencia visual an-

tes que con la experiencia auditiva. El teatro me da a ver cosas que digo y cosas que se dicen y para qué se usan esas palabras. Algo así intento en obras como *El chico de la última fila* o *El arte de la entrevista*: poner al espectador ante su propia palabra o ante la palabra que cotidianamente lo rodea.

Creo que algunas de mis obras son obras sobre el lenguaje. O sea, son obras cuyo asunto es el lenguaje. Lo es *El traductor de Blumemberg*, porque es una obra sobre cómo la barbarie cambia de lengua. *Cartas de amor a Stalin*, porque trata sobre el enmudecimiento de un escritor. La obra comienza con Bulgákov escribiendo a Stalin y concluye con Stalin ocupando con su monólogo el espacio doméstico. *Palabra de perro*, que es una versión muy libre del *Coloquio de los perros* cervantino, en que Berganza, de un modo distinto que en el original cervantino, siendo capaz por fin de hablar y de contar la vida a otro o contársela a sí mismo, de algún modo se descubre como un ser humano animalizado y siente que su animalización ha comenzado precisamente por su desposesión de la palabra. *Últimas palabras de Copito de Nieve* es una obra sobre el lenguaje desde su mismo título. Es la palabra de un moribundo. *Hamelin* es una obra en la que se enfrentan versiones, en la que se enfrentan discursos. Es una obra sobre la palabra, sobre cómo acerca de un acontecimiento que nos es opaco, se enfrentan distintas versiones entre quienes pueden proferirlas. Y, en el centro, está el silencio de los niños. Los niños no hablan y otros hablan por ellos. La pobreza de la familia de Josemari empieza por su pobreza lingüística, porque no tiene una lengua con la que construir su experiencia, hasta el punto de que cuando por fin se reúnen en la Escuela Hogar no saben más que decir banalidades. Les ha pasado algo tremendo, pero no tienen palabras para dar cuenta de ello y para compartirlo. *El chico de la última fila* es el descubrimiento del lenguaje como espacio de salvación personal para alguien que era un arrojado en el mundo. Claudio es un muchacho que de pronto descubre la palabra como transformadora y como creadora de un mundo alternativo. *La tortuga de Darwin* tiene también algo que ver con lo que hablaba sobre *Palabra de Perro*. Harriet habla y probablemente esté inventando un pasado, pero también descubre la palabra como transformadora del mundo y de sí misma. *La paz perpetua* es una obra en la que se examinan palabras. Por ejemplo, se examinan la palabra *terrorismo* y la palabra *tortura*, y el modo en que el poder construye ciertas palabras. *La lengua en pedazos* es una obra cuyo espacio de conflicto es la lengua misma: qué se puede decir y qué no se puede decir. Y de algún modo el inquisidor intenta dominar la palabra de Teresa,



ajardinar la palabra salvaje. Y la palabra fundamental en disputa es "Dios": a qué llamamos Dios y a qué podemos llamar Dios. *Los yugoslavos* es una obra sobre el lenguaje en la medida en que un camarero, un hombre que siente que su palabra no le llega para salvar a su mujer, que se está hundiendo, desafía a un cliente y le pide que hable a su mujer para salvarla. Es una obra sobre la esperanza en la palabra. *El arte de la entrevista* es una obra sobre la palabra en la medida en que hace ver cómo la cámara, de algún modo, transforma las palabras y cómo cada uno de sus personajes se relacionan con ellas. Y, finalmente, *Famélica* es una obra en la que el lenguaje de la tradición marxista es desplazado a un lugar insólito, y de algún modo eso hace que brille de otro modo.

**JAZam** – Por lo que comentabas de la frase escuchada en el transporte público, en una situación corriente uno quizás no percibe la violencia que hay detrás de una expresión. Pero, cuando la sitúas en un escenario, el espectador tiene la capacidad de percibir eso que acompaña a la frase, que es la violencia que se esconde detrás de ella y que en las situaciones corrientes te pasa inadvertida.

**JMayorga** – El decir es una acción. Cuando dices: "no digas gilipolleces", no estás simplemente expresando una información, estás haciendo algo al otro. Esos decirs que son haceres son los propios del teatro. El cual puede hacernos ver lo que hay debajo de las palabras, y también dar expresión a aquello de lo que en la vida cotidiana nos prohibimos hablar, tal como nos mostraron los maestros griegos. Lo más importante que presentan Esquilo o Sófocles es eso que está dentro de nosotros y no expresamos, de modo que en la situación singular del hecho teatral podemos ver a una mujer que amenaza a un hombre con hacerle lo peor si la abandona o nos encontramos a un hombre que teme haber matado a su padre. Asesinar a los hijos, matar al padre, dejar desenterrado al hermano... todo eso son grandes miedos, sueños, pasiones que, desde los griegos, el teatro nos da a ver. La manipulación de Segismundo por su padre, el asesinato del Comendador por el pueblo de Fuenteovejuna –no solo matan al tirano, lo destrozan físicamente, le destrozan el rostro– ... El teatro nos da a ver miedos y deseos latentes cuya expresión es tabú en la vida cotidiana.

**Reyes Mate [RMate]** – En lo que describías al principio, parece como si espieras las palabras. Pareces evocar el gesto de Karl Kraus espionando las palabras que salen por la noche de las linotipias. Pero, ¿qué te guía? Hablabas de que en el teatro se

crea un clima de hospitalidad, pero rápidamente yo he pensado que hospitalidad proviene de la palabra *hospes*, en la que está encerrada la noción *hostis* (enemigo); puede, por tanto, encerrar en sí también lo hostil. El público acoge, pero critica. La filología te ayuda, de alguna manera, a ver la riqueza de la palabra. Pero, ¿es la filología o es la sospecha? ¿Es más bien el convencimiento de que las palabras han sido dichas muchas veces y, por tanto, almacenan muchas experiencias? ¿Es el hecho de que existe un proceso de jerarquización de los significados, de que hay experiencias que reprimimos, que marginamos, y que al final sobreviven los usos de las palabras más “convenientes”? En fin, ¿qué es lo que te guía en el espionaje?

**JMayorga** – Mi formación en mi infancia y adolescencia probablemente fue muy insuficiente, muy precaria. Lo que quiero decir es que yo fui a un colegio que probablemente no era el mejor organizado de España... Cuando veo ahora lo que aprenden mis hijos..., qué poco aprendí yo, salvo de algunos profesores con los que por suerte te cruzabas. Pero sí es verdad que en mi casa había un respeto por la palabra. Por un lado, estaba la biblioteca de mi padre, que era una figura muy dominante. Por otro, está la experiencia que hice como escuchante de mi padre, que leía en voz alta, y eso probablemente sí fue un extraordinario privilegio. Eso me dio una sensibilidad para la palabra pronunciada. Esa sensibilidad y atención me ha acompañado y ha crecido con mi encuentro con el teatro. Yo no hablaría de espionaje, en el sentido de que yo no salgo a capturar frases. Pero sí es cierto que atiendo a ciertas expresiones y ciertos modos de decir, y te pondré un ejemplo. A mí el teatro me ha dado un medio muy rico y al mismo tiempo muy complejo y sencillo, tenso y ligero, que me permite precisamente atender a lo que se dice a mi alrededor y explorar con mi imaginación ese mundo de las palabras. El otro día en la frutería de mi barrio asistí casualmente a un diálogo. Una viejecita dice a la frutera: “Si viniera mi segundo compraría fresón”. Al minuto repite la frase y le dice la frutera: “Claudina, yo no sé si va a venir tu segundo”. Creo que se trata de un intercambio extraordinario. Qué deseo no habrá en esa mujer, el deseo de que venga su segundo (entiendo que su segundo hijo), al que le debe de gustar el fresón, y no lo compra porque es posible que con su economía no pueda, ... Qué anhelo tan extraordinario no habrá en esa mujer, qué deseo; su deseo de que venga ese chico a comer con ella debe ser extraordinario y lo comparte con la frutera... Ahí hay algo que está en las palabras y que va mucho más allá de las palabras. A mí esa situación me produce emoción, me produce una emoción que, si yo intentase compartirla a

través del ensayo, no sabría hacerlo; pero, por otro lado, siento el desafío de construir una situación teatral que recoja ese momento, que descargue y que lleve al espectador a sentir algo ante esa situación, le lleve a preguntarse por quién es ese segundo hijo y dónde estará... A mí eso me resulta muy poderoso. Finalmente, uno escribe de lo que no entiende, uno siente que hay ahí algo importante en juego sobre la vida, sobre la relación entre las personas, y lo único que hace es, de algún modo, compartir esa experiencia y acaso extenderla. Entonces no hay una actitud de espionaje, sino probablemente una actitud de escucha, de hospitalidad hacia las palabras.

**JAZam** – De todos modos, una cosa es que tú salgas a la calle intentando robar palabras –evidentemente no se trata de eso– y otra cosa es la actitud, que vale para otras situaciones y que yo llamaría de una atención agudizada hacia aspectos que a otros nos pasan desapercibidos. Y, si me permites, esto quizás tenga que ver con un sentido kairológico o benjaminiano del tiempo, del ahora, un instante en el que se puede producir una novedad que cambie el curso de las cosas. Hay momentos en que se produce una cita con algo que, como tú decías, a lo mejor cambia la vida de esa persona, pero la verdad es que muchas veces pasamos por la realidad de una manera tan rápida, con la velocidad en que vivimos, que se nos escapan esas citas. Quizás a lo mejor tu trabajo con el teatro te ha generado esa agudeza perceptiva, no sé cómo llamarlo, y es un plus de atención.

**RMate** – Estoy de acuerdo con esa observación que haces y quizás tenga que ver con la diferente actitud que adoptamos los filósofos y los dramaturgos. En un seminario tú llevas un discurso y vas integrando lo de los demás, vas juzgando a los demás, conforme al discurso que tú ya tienes. Por el contrario, Juan Mayorga se va haciendo una idea después de escuchar o de observar. Es mucho más creativa la actitud del dramaturgo que la del filósofo. Este último lleva su discurso y el dramaturgo lo construye.

**JMayorga** – Mi actitud con respecto a los demás tiene que ver con el hecho de que, como dramaturgo, sé que tengo la misión de defender y atacar a cada uno de mis personajes. Y eso hace que probablemente también, cuando estoy escuchando, pueda adoptar la actitud contraria a aquel que dice que escucha y, al mismo tiempo, está completamente poseído por el rechazo o la identificación. Creo que el teatro sí me educa en eso, en una atención al detalle y a la complejidad de cada uno

de los hablantes. Hay algo que además está inmediatamente ligado a ese *kairos* al que aludías y es precisamente la pronunciación. Si a los que estamos aquí nos piden que leamos el mismo fragmento del Romancero Gitano de Lorca, cada uno lo hará de forma diferente.

La voz humana es impresionante, es como una huella digital de cada uno de nosotros. Cada voz da un carácter al texto. Al pronunciar un texto lo actualizamos de una forma siempre distinta. En la pronunciación aparece el "Jetzt-Zeit" (el Ahora), aparece la ocasión, la posibilidad de que una frase mil veces leída, mil veces escuchada, de pronto te sorprenda, te impresione. Eso es algo que consiguen los grandes actores. Con esa frase, "si viniera mi segundo compraría fresón", hay actores que podrían hacer algo memorable. Parte de nuestro trabajo en el teatro consiste en extender la sensibilidad de las personas, extender su capacidad de percepción y su memoria, extender su atención. Muchas frases cotidianas son expresiones extraordinariamente cargadas, así como lo es poner una mano en el hombro de otro o darle la espalda o hacerle una caricia. El teatro puede hacer que nos fijemos en ello, que atendamos, y puede ocurrirnos que cuando la escuchamos en el teatro, la frase "Si supiera que vine mi segundo..." nos haga pensar en nuestra propia madre o en nosotros como padres, o en quienes nos esperan y en quienes esperamos; y cuando eso ocurre, cuando de pronto una frase tan pequeña puede provocar esa conmoción y ese examen inmediato, se produce una iluminación, aparece un foco, que no se si te orienta o te desorienta, quizás te puede desestabilizar, pero en todo caso extiende la vida.

**RMate** – Volviendo a la pregunta, lo que pones de manifiesto es la capacidad que tienes de ver posibilidades en una frase o en una situación... ¿Tienes la capacidad en ese momento de ver las posibilidades de una frase o tienes un presentimiento y luego las desarrollas?

**JMayorga** – Seguramente hay muchas frases extraordinarias que me pasan desapercibidas. El creador que ha tenido mayor sensibilidad para ver lo que hay en cada frase es el gran Chejov, que ha orientado buena parte de la dramaturgia contemporánea. No en balde, como sabéis, Chejov era médico y decía que para él la medicina era la esposa y el teatro la amante. Y no es insignificante que fuese médico y estuviese con esos cuerpos heridos y esas gentes con miedo, que en determinados momentos podían expresarle cosas que acaso no expresaban fuera del gabinete

médico. Y él estaba atento a los relatos, a las descripciones que hacían de su vida cotidiana. Creo que es el gran maestro de la actitud hospitalaria hacia la voz del otro y de la escucha de esa pequeña frase cotidiana que puede ser extraordinaria.

En ocasiones uno siente que en una frase puede haber toda una obra. Creo que la hay en la frase de las fresas, aunque muy probablemente yo nunca llegue a escribirla. En otras ocasiones te impresiona una frase y después tarda tiempo en fecundar, porque se queda en algún sitio de tu memoria y más tarde se encuentra con otra situación que has construido o que imaginas; y de pronto esa frase explota precisamente porque la desplazas del lugar de donde la escuchaste. Esto tiene algo que ver con la noción de elipse que he compartido con vosotros. En alguna medida nosotros estamos ahora haciendo una elipse, pues estamos hablando en una revista filosófica de asuntos que, al menos del modo como nosotros lo estamos haciendo, no suelen aparecer en una conversación filosófica. La anécdota de lo que me pasó en la frutería es extraña en una conversación filosófica. En ocasiones la elipse, ese espacio geométrico construido a partir de dos puntos distantes que llamamos focos, aparece precisamente cuando llevas un discurso o una frase a un lugar inesperado, a un lugar donde no suele pronunciarse. Ahí inmediatamente surge la elipse. En resumen, a veces una frase te hace pensar en toda una obra; en otras ocasiones tomas la frase y la llevas a otro lugar y dices ¡anda! Y eso tiene que ver con distintas estrategias más o menos conscientes o inconscientes de mi teatro.

**JAZam** – Cuando en la entrevista te refieres precisamente a la relación de las matemáticas y el teatro, dices una cosa que me parece muy interesante: que las matemáticas te ayudan a eliminar lo superfluo, es decir, a quedarte con poco... Lo comento porque ese trabajo con la palabra no consistiría tanto en encontrar o atrapar la palabra cuanto en el esfuerzo por eliminar las palabras superfluas. Porque en el flujo incesante y continuo de la comunicación, en su continuidad y despliegue, cada momento anula al siguiente. Lo convierte rápidamente en pasado. Lo condena al olvido o lo hace insignificante. Ese flujo constante de palabras, en el cual vivimos inmersos, lo iguala todo, anula lo significativo. Entonces ese esfuerzo por eliminar lo superfluo es un trabajo genuinamente teatral para que la palabra alcance relevancia.

**RMate** – Me gustaría que poco a poco fuéramos hablando de la relación Filosofía-Teatro. Pero, cuando te oigo hablar de esa importancia que tiene para ti el lenguaje

matemático, la verdad es que me sorprende mucho, porque uno pensaría que esa sobriedad y esa precisión debería ser más algo de la Filosofía. El teatro tiene bula en ese sentido. El recurso a la imagen, a la representación, debería hacerte más generoso, digamos, en la aproximación, en el uso incluso de lo superfluo. Y sin embargo, tú practicas el arte al contrario. Lo que, digamos, me interpela como filósofo. Yo creo que la filosofía se pierde en palabras. Y conforme se avanza en las pocas cosas de las que sabe menos, pues uno va viendo que lo más apasionante que te puede ocurrir, por lo menos a mí, es volver sobre cosas sobre las que ya has escrito y realizar ese trabajo de pulir, de precisar, de sobriedad; esta es precisamente la tarea que te satisface, es como el camino bueno. Hago simplemente la observación de que esa importancia de las matemáticas, de la precisión lingüística, no solamente es válida para el teatro, sino que debería ser cosa de cualquier pensamiento filosófico.

**JMayorga** – Hay varias cosas que se me ocurren a este respecto. Es cierto que yo vivo en una relación permanentemente conflictiva con mis textos. No se trata simplemente de la insatisfacción del perfeccionista, sino que me parece algo propio de mi trabajo estar en una actitud de constante sospecha frente a ellos, aspirando siempre a una expresión más poderosa, más intensa, más tensa. Recientemente he tenido en escena *Animales Nocturnos*, y durante los días de representación yo he seguido reescribiendo y ofreciendo a los actores modificaciones que para mí son muy importantes. Junto a esta experiencia en *Animales* podría poner otros muchos ejemplos. Por lo demás, he dicho alguna vez que la reescritura precede a la escritura, porque cuando uno escribe ya ha desechado dos o tres expresiones en su cabeza, ¿no es cierto? Cuando uno llega a escribir una frase, ya ha descartado tres. La reescritura precede a la escritura, y al escribir lo que estamos haciendo es construir fantasmas y palimpsestos. Yo siempre digo además que escribo a la búsqueda de un adaptador. Como yo mismo (y eso tiene que ver con el *kairos* de nuevo) me he atrevido a adaptar textos ajenos (algunos extraordinarios, como *El rey Lear* o *La vida es sueño*), me sorprende la actitud de autores que se indignan porque un director les ha modificado una línea. Esa me parece una actitud muy antidialéctica. Uno ha lanzado un envío (un texto), que luego será apropiado de formas distintas en distintas comunidades, por distintas gentes. Como en distintos lugares se escucha el genio de la lengua de distinto modo, el texto llegará a distintos lugares de distinto modo. Y esto me lleva al viejo Aristóteles y a la sección séptima de su *Poética*, donde

él dice algo extraordinario (que aparece por cierto citado en mi obra *Himmelweg*). Lo que viene a decir Aristóteles es que nuestro trabajo en el teatro se desarrolla entre dos umbrales de complejidad. Por debajo de cierto umbral, la imaginación desatiende porque lo que ve en escena le parece obvio y se aburre. Por encima de cierto umbral, la imaginación desiste porque se siente abrumada. La observación de Aristóteles es extraordinaria porque caracteriza al teatro como algo que sucede en la memoria y en la capacidad de asociación del espectador. En este sentido, mi trabajo, pero también el del escenógrafo, el del iluminador y desde luego el del actor, ha de ser extraordinariamente sobrio, y eso no tiene por qué conducir a una teatralidad áspera. Tú incluso puedes querer en un determinado momento desbordar al espectador, hacer que el espectador se sienta abrumado, pero has de controlar ese proceso, todo ha de responder a una decisión tuya. Os recuerdo la conocida expresión “el folio lo soporta todo, el escenario no”. El lector de una novela o de un tratado puede abandonar hoy su lectura y reanudarla dentro de tres meses. El hecho teatral está ocurriendo ahora y aquí, y no hay notas a pie de página ni paradas en las que tomar aliento. Y eso tiene que ver con la precisión de las matemáticas.

**JMaiso** – Volviendo atrás, al tema de la palabra, la impresión que tenía al hilo de lo que habéis comentado los tres era que esos momentos de la comunicación o de la experiencia en la que el lenguaje y la gestualidad aparecen como un instrumento transparente, llevados a otro contexto (y concretamente a la escena), donde el espectador no necesita sus defensas, sus automatismos, su principio de realidad, porque está fuera de la escena, la está contemplando, de repente todo eso que consideramos frases inocuas, se vuelve algo que es mucho más que comunicación, aparece como algo que nos hacemos unos a otros, es decir, algo más que un lenguaje puro en el que se transmiten informaciones. Esto permite que la vida, eso que normalmente damos por descontado, y que no nos damos cuenta que hacemos y que nos hacemos, la experiencia cotidiana, por así decirlo, cobre espesor. Y eso me parecía muy interesante a la hora de convertir al espectador en crítico (como decías en la entrevista citando a Brecht), porque no solamente lo conviertes en crítico de la obra teatral, sino que de alguna manera se está alimentando una crítica capaz de dar densidad a la experiencia, al lenguaje, a la gestualidad, a la vida. Eso me parece que tiene un potencial enorme, y creo que es algo que funciona.

**JMayorga** – Entiendo lo que dices como llevar más allá del espacio teatral el mandato brechtiano de hacer de cada espectador un crítico, de forma que se convierta incluso en crítico de su sociedad y de su propia vida, es decir, que el teatro le haga estar atento, aumente su sensibilidad, su capacidad de asociación, su capacidad de pensar otras vidas, que le empodere para, por qué no, enriquecer la vida cotidiana y la vida social. Me parece una idea muy poderosa y está vinculada a eso de que hablaba antes. Creo que la pequeña misión del arte en general, muy en particular del teatro, consiste en hacer que el espectador se fije más. El teatro debería ayudarte a que te fijes, por ejemplo, en la fealdad o en la belleza de un momento. Debe hacer que, de pronto, sientas emoción ante un momento que te pasaba desapercibido o que descubras que en un gesto mil veces visto hay amistad o enemistad, lealtad o traición, cobardía o heroísmo. Cuántas veces, sin darnos cuenta, estamos rodeados de vida empequeñecida o nosotros mismos la empequeñecemos, y somos de algún modo torturadores o reductores del otro. Y este sentido es verdad que el teatro tiene también, si quieres, una función resignificadora. Puede ocurrir que un espectador de algún modo comprenda algo que no había comprendido en su momento, que se convierta en crítico en su propia vida o comprenda a los otros y a sí mismo como no lo había hecho antes.

**RMate** – Si te parece podemos empezar a hablar sobre la relación entre filosofía y teatro. Si la palabra en el teatro es representación y en la filosofía es concepto, quizás podríamos preguntarnos por el alcance y los límites de la representación. La representación, por un lado, evoca una categoría relacionada con la imagen, con la plasticidad, y, por tanto, algo alejada del concepto, que es una abstracción de la realidad, y también del hecho, de la facticidad de la que se apodera la ciencia. La representación tiene ese poder de trascender lo abstracto y también lo fáctico. Pero, por otro lado, la representación también lleva consigo la idea de presente, de hacer presente lo ausente. Si las diferencias fueran esas, ¿cuáles son las posibilidades y los límites de la representación? Las posibilidades son evidentes. Es acercarte a lo indecible. Yo veo en la representación la posibilidad de acercarte, de insinuar lo ausente, y esa sería su riqueza. Y, por otro lado, están los límites, tal como tú te planteas en *Himmelweg*, cuando te acercas al horror. ¿Qué es lo obscuro, lo que no se puede llevar a escena? ¿Todo es representable o hay un límite? Cuando quieres superar a la filosofía, que para decir algo tiene que hacer abstracción de la realidad, ¿no hay peligro de matar lo indecible con el gesto teatral? Si es verdad que el teatro,



en lugar de la filosofía, puede acercarse más a lo indecible, ¿no corre el riesgo de aguarlo, de cegarlo? Y, por otro lado, ¿hay que poner unos límites a la representación? Es decir, ¿ese esfuerzo por desvelar tiene que enfrentarse también a la obscenidad?

**JMayorga** – Lo que planteas es muy importante, y solo seré capaz de incorporar algún elemento que quizá alimente la conversación. Sin duda una y otro, filosofía y teatro, son necesarios, pero podemos preguntarnos hasta qué punto cohabitan, hasta qué punto trabajan en un espacio común. Empecemos, si os parece, recordando la imagen –que sé que es una idealización– de Sócrates saliendo a la calle y preguntando: “Oye, tú, ¿qué crees tú que es la belleza? Y tú, ¿qué crees que es la justicia? ...”. Sócrates está proponiendo una conversación acerca de algunas palabras, una meditación compartida sobre el uso de esas palabras, para finalmente dejar esa conversación abierta y a nosotros con la impresión de que es importante que existan palabras como “belleza” o “justicia” y de que podemos ir acercándonos a un cierto acuerdo sobre cómo manejarlas, pero también con la impresión de que ese acuerdo es precario. Creo que la filosofía es un examen comunitario e histórico del uso de las palabras. Por cierto, Benjamin viene a defender esa visión de la filosofía, me parece, cuando dice que la historia de la filosofía es una meditación sobre unas pocas palabras. Esa meditación es histórica porque las palabras mismas lo son y porque el tiempo va revelando aspectos de esas palabras. Entonces, si la filosofía fuese ante todo una conversación en asamblea en torno a unas pocas palabras (unas palabras importantes), en torno a su significado, a cómo están atravesadas por la vida, a los contextos en que se utilizan, para qué sirven, como pueden ser medios de poder, cómo pueden revelar, pero también ocultar, etc., si esto fuese así, el trabajo del teatro y el trabajo de la filosofía estarían muy próximos. En este sentido he escrito en el *Elipses* que el teatro no debe aspirar a una filosofía que lo legitime, sino a una filosofía que lo prolongue.

Hay algo sobre lo que quiero llamar la atención porque está en el centro del arte teatral más que en cualquier otro arte, como ya vino a señalar Aristóteles en su caracterización del teatro como mimesis de la acción: el teatro es fundamentalmente nada más y nada menos que la representación de acciones humanas. A diferencia de, por ejemplo, en el cine o la novela –en las que podemos encontrarnos, por ejemplo, con la descripción de una montaña por la cámara o por un narrador omnisciente–, en el teatro no encontramos otra cosa que acciones humanas –si un

personaje describe una montaña, eso es una acción; el personaje no describe una montaña sólo por describir una montaña, sino por hacer algo a otros o a sí mismo-. Los grandes autores (Sófocles, Calderón, Chejov, Brecht...) han sido capaces de presentar algunas de esas acciones descubriéndonos su universalidad, en el sentido de que esas acciones nos interpelan, nos conciernen. Es muy importante que tengamos en cuenta esto cuando pensamos en el hecho teatral. Podríamos hacer teatro sin luces, sin escenografía, etc., pero no sin acciones humanas. Y por eso digo en un momento dado en *Elipses*, recogiendo algo que ya escribí hace veinticinco años en un texto que se llamaba *La humanidad y su doble*, que para mí el teatro es un arte en que, de pronto, la humanidad se encuentra con su doble. Y con el doble no cabe la identificación, porque el doble no es una copia, es un enemigo, es aquello que no queremos ver en nosotros mismos. En aquel viejo artículo decía, y voy a repetirlo ahora, que el estado natural del teatro es la ruina, en el sentido de que la escasez de recursos te exige contar sólo con unos actores representando acciones. A veces no tienes nada más, ni siquiera un vestuario con que abrigar a los actores, pero lo otro, la posibilidad de dar a esos actores acciones a representar, eso lo tendrás siempre, y eso es lo que lo hace al teatro extraordinariamente poderoso. Como dice Peter Brook, el teatro no es otra cosa que un hombre que está caminando y otro que lo ve. Pero, ¿cómo está caminando ese hombre? No es lo mismo que camines con seguridad a que lo hagas pensando que alguien te persigue o a que lo hagas persiguiendo tú a alguien. En este sentido, yo creo que el teatro es realmente un mirador a la existencia humana, y por tanto es inmediatamente filosofía. Y que, si bien hay cuestiones de la filosofía con las que quizá tenga poco que ver, en los campos de la moral, de la política y algunos otros creo que el teatro cuando menos ofrece situaciones que son ricas por su conflictividad y por su polisemia y que pueden provocar meditación, esto es, filosofía.

**JAZam** – Retomo una de las cuestiones que ha planteado Reyes Mate y que ha quedado pendiente en tu respuesta. Me refiero a la cuestión del límite de la representación. Y lo hago recordando una frase de Th. W. Adorno que solemos citar en nuestro círculo: hacer elocuente al sufrimiento es la condición de toda verdad. Podríamos decir que, ante esta frase, la filosofía y el arte se enfrentan al mismo reto. Hablo de sufrimiento porque concreta y ayuda a entender el reto, pero podríamos decirlo en general, sobre todo si atendemos a esa diferencia que señalaba Reyes Mate entre facticidad y realidad. En todo caso, estamos ante un reto para el

concepto y para la representación, aunque hay límites específicos del arte en esa tarea de hacer elocuente al sufrimiento o representar realidad y hay límites específicos del concepto, sobre todo si tenemos en cuenta que el sufrimiento es algo que siempre se escapa a la pretensión de conceptualización. Digamos que tanto la filosofía como el teatro están siempre negociando con sus límites y en ambos hay una pretensión de verdad que los constituye. Una pretensión de verdad y, por lo tanto, también, una posibilidad de fracaso. En el concepto, cuando se adueña, se apropia y anula la alteridad de lo real y (en nuestro caso) del sufrimiento, cuando le impone su canon. Pero también en el teatro. Eso a lo que tú hacías referencia y sobre lo que has reflexionado en muchas de tus obras, cuando se tiene en cuenta lo obscuro, lo que no puede ser representado, aquello que es como un *black box* y, al mismo tiempo, es una especie de arcano, de algo que no debe profanarse... Aunque eso no anula la responsabilidad y la necesidad de hacer elocuente el sufrimiento, de representar la realidad. Y en ese sentido, ambas, la filosofía y el teatro, se necesitan mutuamente para hacerse conscientes de su responsabilidad y también de sus límites específicos.

**RMate** – Además tengamos en cuenta que, aunque la filosofía académica va por otros lados, en momentos estelares del pensamiento filosófico, su reflexión ha tomado forma dramática, como es caso de Platón.

**JMayorga** – Estáis hablando de algo fundamental. Yo creo, precisamente, que lo peor que podrían ofrecer el teatro y el arte en general es hacer creer al espectador que está recibiendo algo que en realidad no puede ser dado. Lo peor que puede pasar es que el espectador salga convencido, por ejemplo, de que ha hecho una experiencia del sufrimiento de los refugiados o del sufrimiento quienes se han ahogado intentando cruzar el Mediterráneo o, por supuesto, del sufrimiento de los campos. Hay un extraordinario peligro que se da, fundamentalmente, en el arte de la pantalla, que cada día es más capaz de hacer que el espectador se sienta como si estuviese en el lugar en que el que se desarrolla la escena, y que se da menos en el teatro porque el teatro es evidentemente mentira. El teatro tiene menos riesgo que la pantalla, en la medida en que tú sabes que ese que está ahí enfrente es un actor que está representando una mentira para ti. Pero tampoco las artes escénicas deben ignorar la capacidad que tienen para hacer al espectador esa oferta mendaz, para simular que le está dando algo que no se le puede dar. A mí me parece que –y so-

bre esto hablaba en algún momento de mi tesis doctoral– si hay un principio gno-seológico que se deriva del trabajo de W. Benjamin (y en particular de *Sobre el concepto de historia*) es que la verdad se nos escapará, que nunca la tenemos, que siempre hay un lugar en el que no nos podemos poner. Que siempre hay una posición privilegiada (que es precisamente la de los desposeídos, la de los que no tienen voz, la de los vencidos) que no podemos adoptar. Y en este sentido creo que del trabajo de W. Benjamin se deriva una permanente sospecha respecto del propio discurso. Se deriva la necesidad de intervenir –“En Europa todavía hay posiciones que defender”–, de organizar el pesimismo, pero también la de sospechar permanentemente de lo que uno está haciendo, de su posible utilización por la barbarie. Ni la filosofía ni el teatro han de olvidar esa enseñanza. En lo que a mí se refiere, yo cada día tengo dudas sobre si debería haber escrito *Himmelweg*, sobre si tenía derecho a escribir esa obra, y sobre si tenía derecho a escribir obras como *Animales nocturnos* o *El jardín quemado*. Y, al mismo tiempo, siento que debía escribirlas. En lo que se refiere a la Shoah, ¿podemos ceder el escenario a los que se burlan de las víctimas, a los que niegan lo que sucedió, a los que son comprensivos con los verdugos? No podemos. Esa cesión del espacio teatral sería inmoral. Pero al mismo tiempo, cuando pisamos ese espacio, hemos de apartarnos de la actitud satisfecha de quien piensa que la verdad no se le escapará. Se nos escapa permanentemente. Y, abundando en cosas que ya me habéis oído decir en otros momentos, hay un tipo de teatro (y en general de arte) que de algún modo es un arte justiciero, un arte (acaso) cargado de buenas intenciones, en el que se produce un deslizamiento del autor y finalmente del espectador hacia la posición de la víctima, la cual es percibida como lugar de la inocencia. Ese teatro (y ese arte) es, a mi juicio, moral y políticamente, no solo ineficaz, sino que puede incluso ser reaccionario. Es precisamente el lugar de la víctima el que el autor y el espectador han de reconocer como no ocupable. Es la ausencia de la víctima, su inaccesibilidad última y su irrepresentabilidad lo que constituye no solo el límite del teatro, sino el principio del que hay que partir.

**RMate** – Decías: el teatro es ficción. Pero, por otro lado, no puede mentir. Lo has dicho tú o lo has escrito. Y repasando estos días los textos de Semprún, cuando discuten sobre cómo contar lo que han vivido en el campo de concentración, él apela, en contra de otros, a la creación literaria y dice que eso no significa mentir. Y da una explicación, que es por la que yo te quiero preguntar. Él dice que esa creación

literaria no es mentira, porque el protagonista de esa obra literaria, de ese relato o de esa novela, tiene que tener más experiencias que el autor. Es decir, lo que él quiere es que esos protagonistas incorporen experiencias de otros, pero, de alguna manera, que todo lo que cuenten, todo lo que digan, haya sido vivido. Eso resulta comprensible desde el punto de vista de un superviviente, es decir, de alguien que está contando lo que ha vivido, pero un dramaturgo o un creador literario, digamos como tú, que no estaba en el campo de concentración, ¿cómo se acerca? o ¿cómo hace verdad esa parte de la reflexión que has hecho de que el teatro es ficción, pero no puede mentir?

**JMayorga** – Empecemos por recordar que el pacto que se establece entre el espectador y el actor es distinto del pacto que se establece entre el lector y el texto que se presenta como testimonial. Un hombre que nos habla desde un escenario es, por definición, un mentiroso. Si una persona entra como espectador en un teatro y se encuentra ante otra que es un actor que pronuncia el monólogo inicial de *Himmelweg*, la reacción del primero es absolutamente distinta que, si entra por cualquier motivo en tu despacho, Reyes, y tú le dices: “Te quiero presentar a un señor”, y ese señor pronuncia el monólogo cuestión. Si pensamos que estamos ante una persona que nos habla desde su propia voz, recibimos sus palabras de forma distinta que si estamos ante un actor en un teatro. A la lectura de un texto que se presenta como no ficcional subyace un pacto muy distinto. Nosotros leemos a Primo Levi como lo leemos porque aceptamos que eso que cuenta ha sido vivido, y nos sentiríamos defraudados si nos enterásemos de que lo que narra Levi no procede de su experiencia. En el pacto teatral, en cambio, es decisivo lo contrario: el espectador sabe que el actor dice que le pasa algo que no le pasa. Tú vas a una sala teatral y ya sabes que eso que vas a ver y escuchar es mentira. Pero el que sea mentira, el que sea evidentemente mentira, no significa que el actor carezca de responsabilidad respecto de lo que está representando, si bien su responsabilidad es de otro tipo que la que tenía Primo Levi. Esa responsabilidad debe, a mi juicio, afectar al pacto que el actor establece con el espectador. Hace años, una actriz me solicitó consejo para un proyecto de puesta en escena del *Diario de Anna Frank*, y yo le dije que comenzara por preguntarse si tenía derecho a representar a Anna Frank. Ello nos llevó a imaginar una puesta en escena no historicista que recordase permanentemente al espectador que esa actriz le prestaba un rato su cuerpo y su voz a Anna Frank sin pretender suplantarla. Una puesta en escena de este tipo propondría al espectador

un pacto completamente diferente del que ofrecería otra en que al alzarse el telón viésemos una reconstrucción escala 1:1 de la buhardilla de Ámsterdam y a una chica que hubiese adelgazado unos cuantos kilos a base de gimnasio y que fuese perdiendo poco a poco el aliento hasta apagarse. En el segundo caso, el espectador podría en alguna medida confundirse y creer que está viendo aquello que en realidad le es inaccesible. Creo que la clave está en el respeto a la inaccesibilidad de la víctima. En el primer caso lo que empezaría por representarse es la ausencia de la víctima, su silencio, la interrupción de su vida. No se estaría representando tanto la vida de la víctima como su interrupción. La cautela que intenté transmitir a aquella actriz es la que yo intento tener en cuenta una y otra vez como dramaturgo.

Cuando escribía *Himmelweg*, un colega muy querido me propuso que mostrase a los judíos cuando están en el barracón, es decir, en los momentos en que no están ensayando la función que van a representar ante el delegado de la Cruz Roja, porque le parecía que dramáticamente podía ser así más rico. Yo le contesté que no tenía derecho a eso, porque precisamente la obra habla de un eufemismo, de una invisibilización de la violencia. Yo no tenía derecho a mostrar situaciones que podía imaginar para esos personajes cuando no estaban ensayando. En *Himmelweg*, la vida que se nos presenta de las víctimas es su negativo; solo las vemos representando los personajes que el comandante ha escrito para ellas. E incluso aquel a quien más conocemos, Gottfried, vive en una situación de absoluta presión, en una situación en la que cada gesto y cada frase que pronuncia están mediadas por la amenaza de muerte que la presencia del comandante le recuerda permanentemente. En *Himmelweg*, como de algún modo también en *El Cartógrafo*, mi opción ha sido precisamente representar en negativo. No sé si esto responde algo a lo que planteabas.

**JAZam** – Yo creo que precisamente esa forma de representarlo es en realidad también más potente, en el sentido de que, por seguir con el ejemplo que pones, renunciando a la dramatización imaginaria de lo que ocurre en el barracón, esa situación del barracón solo se hace presente como realidad simultánea que viven los que están siendo forzados a hacer la obra escrita por el comandante. Y entonces esa pantomima se revela justo como aquello que quiere evitar aparecer, esto es, como es un acto máximo de violencia. De esta manera se tiene acceso de una forma que no cae en la trampa de la identificación y que al mismo tiempo da cuenta, en forma más aguda, de la violencia que sufren las víctimas. La ingenua o directa dramatización de las cosas, no revela el carácter, el verdadero carácter de la violen-

cia y del sufrimiento que padecen las víctimas, que aparece de manera más visible precisamente en la doble victimación que consiste en convertir a la víctima en actor que se ve obligado a ocultar su sufrimiento, su condición de víctima. Entonces ahí hay como una duplicación de la violencia sobre la víctima que se produce cuando se la convierte en mero objeto de representación. Lo hemos comentado repetidas veces entre nosotros. Hay una doble victimación. Primero en el hecho primario de victimación, pero luego en las diversas formas de representar a las víctimas, en las que la exposición lleva a cabo una completa invisibilización. Y precisamente en la pantomima que se prepara en Terezin para el representante de la Cruz Roja, lo que se lleva a cabo es esa doble victimación. Por eso pienso que tu propuesta potencia la capacidad del teatro para dar cuenta de la realidad. Cosa que no puede hacer un realismo ingenuo.

**JMayorga** – Dices algo que es interesante e importante para mí. He escrito varias obras que son extraordinariamente violentas y en las que sin embargo no hay ni un golpe, ni si quiera un grito. Y espero que eso pueda hacer a algún espectador preguntarse por formas de violencia más o menos invisibilizada, de la que él mismo es portador o que está a su alrededor. ¿Hasta qué punto situaciones domésticas o situaciones en el trabajo son situaciones extraordinariamente violentas y, sin embargo, no nos fijamos en ellas, son transparentes? Esta violencia invisibilizada aparece desde luego en una obra como *Animales Nocturnos* y, sin duda, en *Himmelweg*. Y creo que la situación de unos seres humanos de los que no sabemos nada, salvo que están representando lo que el comandante ha escrito para ellos, precisamente para enmascarar, para esconder la terrible situación en que viven, es extremadamente violenta. Ese actuar para esconder, para tapar la violencia que sufren, puede ser doblemente violento para el espectador inteligente que esté siendo capaz de descifrar eso que se pone ante él.

Ahora os llamo la atención sobre otro momento de *Himmelweg* que se me reveló en el montaje en Nueva York. Hay un momento de la obra en que el comandante nota que hay una escena que no funciona, Gottfried se atreve a sugerirle la conveniencia de una corrección, el comandante le anima a hacerla y Gottfried corrige. Recuerdo que, en el montaje neoyorquino, que excluía cualquier alusión directa a la violencia, por pequeña que fuera, lo que veías en ese momento era a dos colegas cooperando amistosamente en la redacción de un guion. La luz bajaba, se creaba un clima de intimidad amistosa y el comandante y Gottfried te hacían pensar en

dos guionistas que estuviesen cooperando en un episodio de Los Soprano. Y en Gottfried se veía una ilusión de amistad, como si pensara: “Este hombre me está reconociendo. Significo algo para él”.

**RMate** – Como el partido de fútbol de los SS y los miembros del *Sonderkommando*.

**JMayorga** – Claro, y esa ilusión de amistad, esa ilusión de que el poder te respeta, es también extraordinariamente violenta. El teatro puede dárnoslo a ver. Volviendo al ejemplo del montaje de Nueva York: el teatro presenta una situación de amistad, una situación en que, si el espectador no supiese qué hay debajo, vería a dos personas discutiendo amistosamente sobre un guion. Pero el espectador sabe que esa relación está atravesada de muerte. Sabe que una de esas personas podría, con un solo gesto, hacer que la otra no solo muriese, sino que desapareciese de la historia. Pero en el desposeído, en la víctima, hay una ilusión de amistad, una ilusión de que el otro lo está viendo como un ser humano y va a salvarlo y va a ayudarlo a salvar a su gente. Eso que vi en aquel montaje de Nueva York es, a mi juicio, más violento y también más filosófico que lo que he visto en algunos otros montajes de *Himmelweg* en que el comandante daba voces o incluso golpeaba a Gottfried. Yo esto no lo he escrito, ni deseo verlo en escena, porque cualquier golpe o grito que presentes en escena no es una representación de la desmesurada violencia de la Shoah. Es todo lo contrario, es una suplantación ridícula, enmascarante, de lo que entonces sucedió, que es absolutamente inalcanzable a la representación y que está absolutamente lejos de nuestra experiencia, precisamente porque nosotros estamos viendo teatro. Creo que hay que empezar por ahí: por excluir que el espectador olvide que está en una situación de privilegio.

Ese olvido puede darse, a mi juicio, en actos supuestamente solidarios y compasivos como lo son las vigiliadas que se han convertido en frecuente respuesta a actos de violencia. Uno se suma a la vigilia con su velita y ya se siente inocente. Creo que además de llevar la velita uno debe reflexionar sobre su propia responsabilidad en lo que ha sucedido. También se percibe ese olvido de la distancia respecto de la víctima en fenómenos como el masivo “Je suis Charlie” que se vio y escuchó después del atentado contra la revista *Charlie Hebdo*. Se ha vuelto muy común decir “Yo soy X”, siendo X la víctima de algún acto violento. En esos casos se produce una evidente identificación con la víctima que le permite a uno apartarse de toda responsabilidad en el complejo entramado de la violencia. En este contexto, conviene de-



cir que no es solo que el teatro y el arte en general, y quizá también la filosofía, a veces ofrezcan algo que no pueden dar, sino que incluso ofrecen una ocasión de ocultamiento de la propia responsabilidad, de automistificación, de autoindulgencia, que es política y moralmente perversa.

**RMate** – Lo que decía P. Levi, lo peligroso es identificarse con la víctima en lugar de preguntarse por la responsabilidad o por la complicidad con el victimario.

**JAZam** – Además de todo lo que venimos reflexionando sobre los límites de la representación artística o filosófica del sufrimiento, de las víctimas, del horror, etc., hay otra cuestión que tú también has hecho tuya y que tiene que ver con la perspectiva que impone la existencia de ese sufrimiento y ese horror a la aproximación a cualquier objeto, a cualquier realidad humana, a cualquier asunto. No me refiero al reto de enfrentarse a la representación artística del Holocausto, sino a la de hacer arte después del Holocausto. Esto afecta a cualquier realidad cotidiana. A dos vecinos desiguales, en *Animales Nocturnos*, por ejemplo. Digamos que el arte que se produce después de Auschwitz, después de la catástrofe, incluso en esa aproximación a otros asuntos tiene una marca. Existe un antes y un después para el arte en general. Esta era la posición de Th. W. Adorno. Él consideraba *Fin de partida*, de Samuel Beckett, una obra emblemática de lo que podríamos llamar teatro después de Auschwitz, y en *Fin de partida* el Holocausto no es objeto de la obra, incluso es difícil identificar un objeto. La pregunta iría en ese sentido. ¿Hasta qué punto tú asumes en tu teatro ese reto? Porque es evidente que tú has abordado esa realidad en *Himmelweg* o en otras piezas, en una aproximación todo lo cautelosa que debe ser. Pero, ¿eres consciente de estar haciendo teatro después de la catástrofe y lo asumes?

**JMayorga** – Benjamin nos dice que deberíamos llegar a un concepto de historia que no fuese utilizable por el fascismo. Creo que, como otras de Benjamin, ésa es una frase antes correctora que afirmativa. ¿Qué nos está diciendo, creo, Benjamin? Que hay conceptos de historia útiles al fascismo; que hay conceptos de historia que no lo parecen y pueden ser útiles al fascismo; que podemos estar manejando, no siendo fascistas o incluso siendo antifascistas, un concepto de historia que de alguna manera sea apropiable por el fascismo o sea funcional al fascismo. Me gustaría desplazar esto a la cuestión sobre la que tú me estás interpelando. Yo he escrito algunas obras que tratan directamente el exterminio de los judíos europeos, y

siento que la experiencia del exterminio de los judíos europeos atraviesa mi vida y mi visión política, mi educación y hasta mi relación con mis hijos y con mi pareja, pero eso no quiere decir que esté hablando todo el día acerca de ello. Lo que sí quiere decir es que, por ejemplo, ahora que estoy escribiendo una comedia titulada *Amistad*, debo evitar que ningún momento de esa obra sean apropiable por lo que podríamos llamar una cultura de dominación del hombre por el hombre. No sé si me explico. No creo que Auschwitz nos haya colocado en una situación en la que solo podamos hacer *Fin de partida*. Perdona la frivolidad, pero creo que después de Auschwitz, además de poesía, podemos escribir una comedia de enredo y tomar un helado y hasta disfrutar de un gol de la selección española. Lo que no podemos consentirnos es hacer un comentario sobre el gol de la selección española que sea de algún modo una apropiación fascista de ese gol. Estoy convencido de que el exterminio de los judíos europeos, como un momento extremo de la dominación del hombre sobre el hombre, es paradójicamente, en su oscuridad, un foco que, además de resignificar todo el pasado, nos ayuda a orientarnos en el presente.

**RMate** – Y de ahí la paradoja, ¿no? Porque yo creo que se siente en tu teatro ese peso de la experiencia de la barbarie. Y digo que es paradójico que tu teatro, caracterizado así, tenga tanta aceptación en una sociedad que va en dirección contraria, es decir, en una sociedad fundamentalmente amnésica. Vuelvo sobre la figura de Semprún, porque ayer intervine en un homenaje organizado en su memoria. Y ocurrió algo que ilustra lo que quiero decir. Había tres intervenciones. Dos historiadores hablaban del período político de Semprún, de sus contribuciones a la transición política en España y a las sucesivas reinterpretaciones del eurocomunismo, pero sin referencia a su experiencia en el campo de concentración. Y yo trataba de hacer una semblanza del conjunto de la vida de Semprún. Creo que es significativo que, al final, él se interpretara a sí mismo, sobre todo desde la experiencia del campo de concentración. Cuando le preguntaban: ¿Usted qué es: francés o español? ¿Es escritor o político? Él decía: Yo lo que soy es un ex deportado de Buchenwald. Allí echó raíces mi profunda identidad desarraigada. Y eso explica toda su obra. Es decir, esa experiencia explica no solamente su obra como escritor, sino que también explica su obra como político. Él reconoce claramente que, cuando es incapaz de escribir tras la experiencia del campo de concentración, se mete en la vorágine política para huir de esa experiencia. Y entonces, no solamente huye el político Semprún, transfigurándose en Federico Sánchez, sino que las políticas que

hace son también de olvido. Todas esas historias de la política de reconciliación nacional del Partido Comunista posteriormente las entenderá como formas de olvido, nadie quería mirar atrás. Había una clara voluntad de no mirar atrás, mientras que luego lo que él proponía es la necesidad de que Europa mirara a la experiencia totalitaria fascista y también estalinista. Entonces, yo veo en Semprún no solamente un hombre marcado por Buchenwald, sino también como alguien que, a partir de cierto momento, interpretó su actividad política en esa clave de huida de la experiencia del campo, en clave de olvido. Y, sin embargo, para mis interlocutores, lo importante de Semprún era su actividad política. Había una lectura del Semprún político y, por tanto, de su contribución a las transformaciones del comunismo en la España de la transición, pero al margen absolutamente de esta clave. Es un ejemplo significativo del espíritu dominante, que yo denominaría amnésico. Domina el mundo académico, domina la opinión pública... y por eso es extraño, bueno es afortunadamente extraño, que tu teatro, que funciona en otra clave, sin embargo, sea tan bien recibido.

**JMayorga** – Mi teatro tiene una cierta acogida que me hace sentirme no del todo inútil. Me alegra que unos actores se reúnan en torno a un texto mío y luego abran su reunión a su sociedad. A veces ocurren cosas que me producen satisfacción como por ejemplo ayer, cuando tras una representación de *La Paz Perpetua* en el Colegio de México, en Ciudad de México, se abrió un diálogo en que intervinieron muchachos. He podido ver una grabación del coloquio y me alegra comprobar que la obra les sirvió para pensar algo acerca de sí mismos y acerca de su sociedad, les sirvió para debatir sobre la violencia en la sociedad mexicana. Cuando algo así sucede, yo me siento agradecido. Creo que mi teatro tiene una aceptación siempre modesta, pero a veces esa aceptación supera mis expectativas, que suelen ser todavía más modestas. Os contaré que cuando estábamos ensayando *Reikiavik*, en un momento de descanso, uno de los actores vino a comentar que, si bien estaba convencido, como los demás, de que la función que preparábamos tenía algún valor, con una obra así no podríamos ir muy lejos. Le parecía una pieza extraordinariamente exigente para el espectador de la España de hoy. El caso es que *Reikiavik* está teniendo una de las giras más largas del teatro español esta temporada. Estamos yendo con ella a muchos lugares y, si bien no llenamos estadios, sí hemos tenido 300, 400 y hasta 700 espectadores, y parece que muchos de ellos entran en conversación con nuestra obra. Y esto no lo digo para defender nuestro trabajo, sino

para llamar la atención sobre el hecho de que en nuestra supuestamente anestesiada y banalizada sociedad no deja de haber un resto de gente que quiere que la traten con respeto, y creo que una obra como *Reikiavik* debe buena parte de su suerte a que respeta al espectador en la medida en que espera algo de él. *Reikiavik* no existe si el espectador no le presta su imaginación.

En el fondo, el espectador al que me estoy dirigiendo con mi teatro soy yo mismo con 16 años. He contado alguna vez que descubrí el teatro (tarde, porque mis padres no me llevaban) cuando en el instituto nos dijeron que teníamos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*. Tuve la suerte de que mi primer contacto con el teatro fuese con un espectáculo que me respetaba, que esperaba algo de mí, que en los temas que presentaba y en la forma en que lo hacía esperaba algo de mí. Yo creo que respetar a alguien empieza por esperar algo de él.

En lo que se refiere al lugar del judaísmo y del exterminio de los judíos europeos en mi teatro y en mi experiencia, es absolutamente indisociable del encuentro contigo, Reyes, y de la reflexión y el debate en el seminario *La filosofía después del Holocausto*. Por otro lado, quiero compartir con vosotros, porque se me ha ido revelando importante, el que fue mi primer encuentro con el mundo judío. De niño yo solía ir a la Biblioteca Popular de la calle Felipe el Hermoso. Era la biblioteca a la que fui a leer primero los *Astérix* y los *Tintines*, luego pasé a Julio Verne y Salgari y después a Delibes. Bueno, esta biblioteca está en un callejón cerca de la Glorieta de Iglesia para llegar al cual hay que pasar delante de un lugar que yo pensaba que era una iglesia y en cuya puerta había siempre un coche policial. Un día pregunté por qué siempre había allí un coche policial, y me dijeron que era la sinagoga de Madrid. De forma que mi primer contacto con el mundo judío es el contacto con un mundo amenazado, que debía ser protegido porque estaba en peligro. ¿Por qué aquí hay un coche policial y no lo hay en la iglesia a la que acompañé a mis padres los domingos?, me pregunté. Ese es mi primer encuentro con el mundo judío. De modo que antes de ser consciente de que Kafka era judío, antes de encontrarme con W. Benjamin, antes de todo eso... mi primer encuentro con el mundo judío es el encuentro con un mundo amenazado. Y luego, poco a poco, he ido aprendiendo en diálogo con vosotros que lo que estaba amenazado era una tradición precisamente atravesada por una moral de protección de la vida. Creo que lo que nos entregan el judaísmo y el cristianismo es ante todo una moral de protección de la vida, una moral en la que cualquier ser humano debe ser defendido porque es

digno de belleza, de justicia, de libertad. Y claro, si te lo tomas en serio (y solo puede ser tomado en serio), ese descubrimiento atraviesa todo cuanto haces y también el teatro que haces.

**JMaiso** – A mí me ha llamado mucho la atención la cuestión de tomarse al espectador en serio. Así como comparto completamente la perspectiva de la centralidad actual de la industria cultural, pienso que ninguno de nosotros, aunque de formas muy distintas, como filósofos o teatreros o dramaturgos o lo que seamos cada uno, saldría de la cama si pensara que no tiene nada que hacer, evidentemente. Pero también están todas las cosas negativas que vemos... efectivamente vivimos en una sociedad que deja poco margen a la esperanza. Al mismo tiempo, creo que el teatro, quizás mejor que otras artes, hace muy visible un hecho: que cuando das a la gente algo que llevarse a los dientes –no solo la papilla habitual–, hay hambre de ese tipo de contenidos. Y que conforme uno tiene algo que masticar, va descubriendo sabores que le despiertan cosas. Mi cuestión iría por ahí. Si la tarea es convertir al espectador en un crítico, ¿cómo crees que puede jugarse con esta ambivalencia entre, por una parte, el límite de lo que podemos decir si queremos llegar y, por otra parte, no quedarse por debajo de lo exigible, por respeto al público? Hay que moverse entre los dos umbrales que comentabas de Aristóteles. Pero cómo crees que puede articularse ese diálogo con una sociedad, que por una parte parecería que, en algunos sentidos por lo menos, tendería a alejarse del lenguaje exigente y, al mismo tiempo, se demuestra que eso no es verdad en absoluto. Solo que en muchos casos ni si quiera tienen forma de darse cuenta de que tienen hambre de ciertas cosas.

**JMayorga** – Solo puedo hablar de mi experiencia, y mi experiencia es la de alguien que empezó a hacer teatro y al principio no conseguía comunicarse con nadie. La recepción de mis primeras obras fue muy frustrante. No conseguía comunicarme, y para mí eso era frustrante, porque yo no tenía una vocación solipsista, ni pensaba aquello de yo tiro para adelante y que ellos me sigan si pueden, nunca he tenido esa actitud. He partido de un deseo y de un esfuerzo por entrar en conversación con la gente, y desearía hacer una obra que pudiera ser apreciada por esa mujer que duda si comprar o no fresones para su segundo. Hablar desde el escenario es difícil, y requiere un largo aprendizaje. Pero también has de aprender que cada espectador que entra en la sala tiene una biblioteca propia en su cabeza, y que

probablemente hay espectadores a los que un espectáculo como *Reikiavik* les ponga algo inaccesible. En el teatro estamos en una permanente negociación. Una obra como *El traductor de Blumemberg* es muy compleja, para empezar porque en ella hay un personaje que habla una lengua, el alemán, que no es entendida por la mayoría de los espectadores. No es una obra que esté escrita para bilingües, es una obra que intenta jugar con la opacidad del lenguaje, una obra que de algún modo pone la traducción en escena porque de lo que se trataría es de que la gente entendiese a Blumemberg a través de las reacciones, verbales y no verbales, de su antagonista, Calderón. Además, en lugar de construir un relato lineal en el que el espectador se sienta más o menos cómodo, en la obra se trenzan dos tiempos, uno que va hacia atrás y otro que va hacia delante. Todo esto para decir que *El Traductor de Blumemberg* es una obra que tiene una complejidad que probablemente excluye a muchos espectadores. Y con eso también tienes que vivir, es decir, creo que debemos escribir (también cuando escribimos textos filosóficos) buscando una forma que corresponda a aquello que queremos compartir, pero sabiendo que estamos estableciendo una negociación y que, probablemente, acercándonos a unos espectadores, nos alejaremos de otros.

Yo busco un teatro que sea, al mismo tiempo, culto y popular. Un teatro que sea exigente, sin ser elitista. Un teatro que sea profundo y al mismo tiempo accesible al común. Y en este sentido me importan maestros como Lorca, como Lope, como Calderón, como Shakespeare, como los griegos... Y mi oficio se desarrolla entre esos dos umbrales. Intento acercarme lo más posible al umbral de arriba, al de la profundidad y la exigencia, sabiendo que, en un momento dado, al acercarme a ese umbral, puedo estar alejándome de espectadores que no querría perder. Finalmente, la decisión no es cuantitativa, y parto de la convicción de que debo hablar a cada espectador, de que cada espectador tiene una dignidad y de que, si un espectador no me sigue, no es que sea tonto o inculto, es que no comparte ese sueño o esa pesadilla que yo le he querido ofrecer. Cuando no eres tratado como un consumidor que simplemente se traga lo que le echan para satisfacer sus necesidades más elementales; cuando te piden que establezca vínculos y relaciones, que trabajes con la memoria, que leas e interpretes, gozas. Creo, como dices tú, que entre tanto ruido y tanta banalidad, una banalidad cuyo dominio empieza cada vez más temprano, comienza en Disney Channel, hay un deseo de muchos de ser tratados con respeto.

**JMaiso** – Además yo pondría esto en diálogo con lo que hemos dicho antes. Es una forma de respetar la sensibilidad que en teoría todos tendríamos y que se encuentra entumecida en muchos casos. Decías antes que tenías los referentes de los griegos, de Calderón y de Lorca, de Shakespeare. Pero claro, el público que acude al teatro vive con otro tipo de ruidos. Y, por ejemplo, una representación como las tragedias de Esquilo, solamente por su duración, sería insoportable para la mayoría del público. Hay una cosa que se comentaba en la entrevista y que me parece muy importante. Me refiero a tu reflexión metateatral en muchas obras... La puesta en escena es, precisamente, una forma de explicitar ese pacto que lo que llamamos industria cultural se esfuerza por convertir en un pacto tácito, un pacto que, por tanto, no puede ser cuestionado. De alguna manera, los elementos metateatrales incorporados a las obras son una búsqueda de hacer consciente al espectador del tipo de relación que tiene con lo que está viendo y de, por tanto, tomar conciencia de que no puede dejar simplemente que le entren cosas por los ojos y por los oídos, sino que tiene (como decías antes) que hacer que la obra tenga lugar en su fantasía, en su imaginación, y eso exige un trabajo. Que quizás ahí esté un elemento muy nuclear de tu trabajo, precisamente a través de una cierta reflexividad de lo que significa el hecho teatral, de lo que significa estar allí sentado y asistir a la representación, que quizá no sea lo mismo hoy de lo que era antes.

**JMayorja** – Hablando de la industria cultural y del mercado del espectáculo, uno está permanentemente negociando. Os comento un ejemplo. Cuando preparábamos *Reikiavik*, un programador que asistió a un ensayo nos advirtió de que nos estábamos pasando de 100 minutos, y es que cuando pasas del minuto 99 al 100 parece que el español medio no va a aguantar en su butaca, se va a enfadar. Una pregunta que suelen hacer los programadores a los distribuidores antes de comprar un espectáculo es: ¿Cuánto dura? No debe durar demasiado poco para que el espectador no se sienta estafado por el precio de su entrada, pero tampoco, salvo excepciones que habrá que justificar, debe durar más de 90 min. A mi juicio, esa norma tácita es una falta de respeto hacia la singularidad de cada espectador y a la complejidad de una puesta en escena, y por supuesto es además una reducción de la experiencia teatral a la dictadura del tiempo mecánico, cuando sabemos que media hora en un teatro puede ser una eternidad y, al contrario, tres horas, si el espectáculo está habitado, pueden ser placenteras. Lo cierto es que estás permanentemente trabajando con esos límites, con esas otras formas de censura.

Por otro lado, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, de algún modo, la palabra espectador es una palabra tramposa en lo que se refiere al teatral, a la persona que completa el hecho teatral, porque no es simplemente un testigo, no es alguien que está simplemente mirando, es alguien que va a transformar el espectáculo. El hecho teatral no tiene una existencia distinta que el propio hecho teatral. Si tomamos el ejemplo de un cuadro, por supuesto que cada persona puede ver cosas distintas en *Las Meninas*, pero *Las Meninas* están siempre ahí, en el Museo del Prado. En cambio, el hecho teatral está en la experiencia singular que se da en cada función, que es siempre distinta. Yo sigo funciones de *Reikiavik* y me doy cuenta de que, si los espectadores no han reaccionado a un determinado chiste en el minuto dos, el actor empezará a utilizar determinadas estrategias para forzar la comicidad. Que la función sea más o menos ligera, más o menos rápida, más o menos violenta... depende de cómo es completada por los “espectadores”. Lo que hace que, por ejemplo, el crítico también tenga una participación en el espectáculo, porque va a conducir hacia él a un tipo u otro de espectador. El espectador teatral es alguien que está en el escenario, está interviniendo en lo que pasa en el escenario, y tú puedes darle tanto espacio como el que ofrece, por ejemplo, la extraordinaria estrategia de la escenografía verbal, radicalmente teatral, del teatro áureo o del teatro isabelino, en los que de pronto un actor dice “Se nos acerca una tormenta, la nave va a estallar”, y el espectador es invitado a imaginar una nave, un naufragio, etc. Me cupo el honor de versionar el *Monstruo de los jardines* de Calderón, que empieza con un naufragio y en que inmediatamente se ve a dos personajes, el protagonista y su criado, describiendo la extrañísima isla donde estará el monstruo con imágenes que crean una maravillosa escenografía en la cabeza del espectador. El teatro barroco era una extraordinaria oferta para la imaginación. En sentido contrario, probablemente el dominio de la pantalla en nuestro tiempo conduce a un empequeñecimiento de la imaginación. Vivir en un mundo en que tenemos las imágenes en el bolsillo y en que hasta en las iglesias hay pantallas, probablemente produce un achicamiento de nuestra capacidad de imaginar y un entumecimiento de nuestra fantasía. También por esa razón, puede que haya una nostalgia de la posibilidad de imaginar. Desde luego, el teatro por el que yo apuesto pide al espectador que imagine, que cree imágenes. Parto de la convicción de que el espectador puede acompañarme, de que puede ver más allá de aquello que la vista ve.



Creo que debajo de todo eso y al lado de todo eso hay un tema capital, el tema del *teatrum mundi*, del mundo como teatro, que podemos vincular al de la industria cultural y de la sociedad del espectáculo. Os contaré que estoy escribiendo unas líneas para la edición conjunta en Corea de *Ultimas palabras de Copito de Nieve* y *El crítico* y, de entrada, me surge la pregunta de por qué habrán elegido allí editar juntas estas dos obras, en qué sentido pueden construir un díptico y cómo cada obra puede resignificar a la otra. Y me digo: Estas dos obras hablan sobre el mundo como teatro. En una hay un extraño actor profesional, el mono Copito de Nieve, que, para sobrevivir en su esplendorosa cautividad, ha construido un personaje, el personaje del animal favorito del zoo de Barcelona, el preferido por los niños, y hoy, en su agonía, se va a quitar la máscara y les va a decir: “Niños, nunca os quise”. *El crítico* es una obra sobre un duelo de dos fanáticos de la ficción teatral, un autor y un crítico, en la hora de todas las mentiras y de la única verdad. Ambas obras tienen, por tanto, como asunto, el *teatrum mundi*, un tema barroco y, al mismo tiempo, universal. Para mí el tema del *teatrum mundi* es finalmente el tema de la libertad. Cada uno de nosotros construye un personaje en la vida, y algunos incluso sostenemos varios personajes: uno en la vida familiar, otro en el trabajo, otro para el grupo de amigos, etc... La cuestión fundamental es hasta qué punto somos escritores-autores de esos personajes o actuamos acciones y palabras que otros han escrito para nosotros. Y creo que eso, de algún modo, está vinculado al tema que ponías sobre la mesa, al tema de que estamos rodeados de ficciones que son ficciones interesadas, y que nosotros mismos, hasta cierto punto, somos seres ficticios que en un momento dado podemos estar pronunciando textos que han escrito, por ejemplo, en Hollywood o en centros de poder que determinan qué es lo políticamente correcto, qué lo académicamente valioso, etc... Y pienso que el teatro debería ayudarnos a criticar esas ficciones; ganar una distancia desde la que observar esas ficciones que nos envuelven y atraviesan.

**JAZam** – La pregunta que tú haces en la entrevista –¿quién escribe mis textos?– es una pregunta que tú te haces respecto a la creación, pero que es universal; quiero decir, que en realidad, si tu teatro consigue que en esa conversión del espectador en crítico, no sólo sea crítico de tu obra, sino de la obra que él representa (Marx hablaba de los sujetos en la sociedad moderna capitalista como *Charaktermasken*, es decir, personajes), a sus desempeños en la vida, esto tiene una dimensión claramente política. Hay una dimensión que está en cierto modo en la intención polí-

tica de Brecht de convertir al espectador en crítico, de hacerlo no solo respecto de su obra, sino crítico en un sentido más universal, crítico de sí mismo, crítico de la sociedad, en crítico del mundo. Si se consigue despertar al menos alguna vez esa interrogación, creo que el teatro ha cumplido su papel. Evidentemente, tú no puedes llegar a todos los espectadores, ni desencadenar siempre ese proceso autorreflexivo. Es el límite propio del arte. El arte tiene una capacidad de despertar interrogantes, pero hay embrutecimientos frente a los que el arte es impotente, es incapaz de romper la costra. Yo creo que cualquier autor es consciente de ello.

Creo que hay una cuestión que Adorno analiza bien. Realmente el mercado capitalista ha sido el que ha posibilitado la autonomía del arte, una autonomía frente a los contextos de uso (religiosos o de otro tipo). Que la obra no esté determinada por esos contextos, que se ofrezca como mercancía, es lo que posibilita la libertad de creación del autor. Pero, cuando habla de lo que podríamos llamar el producto meramente mercantil, el arte convertido en pura mercancía, se está refiriendo al momento en el cual el hecho de que la obra se venda termina afectando a la propia constitución de la obra y socavando la autonomía. Es decir, cuando el arte se convierte en mero producto comercial y renuncia a toda exigencia crítica, entonces se ha producido un salto cualitativo, el autor sacrifica la obra, digamos, constitutivamente, para convertirla en un producto puramente comercial. Uno de los signos, entre otros, de este salto es, para Adorno, que la obra de arte oculte e invisibilice completamente su proceso de producción, es decir, cuando se vende como un producto puramente a consumir, creando la apariencia de algo en lo que tú no tienes que trabajar para apropiártelo. Te hace un guiño: Tú no te preocupes que esto te va a costar dinero, pero no te va a costar nada más. Cuando hablabas de “negociar” con los espectadores, me acordaba del concepto que usa Heinz Steiner para referirse a la relación entre productores y receptores del arte y que él toma de la relación psicoanalítica (*Arbeitsbündnis*). Se trata de un marco que define los términos de la cooperación, de las tensiones, trasferencias y contrasferencias, etc. Creo que hay una diversidad de pactos más o menos explícitos, pactos que son perversos entre la producción del arte y el espectador, en los que ambas partes se engañan, en los que la relación no contribuye a aumentar la libertad de ambos, y hay pactos que ofrecen una posibilidad de no minorización, de no infantilización, de no bagatelización, incluso dentro del esquema de la industria cultural. Tengo la impresión de que eso se produce cuando, al menos en la intención, la obra preten-

de ofrecer una posibilidad al espectador de reflexividad, reflexividad sobre sí mismo y sobre la obra que está contemplando. Y, en ese sentido, el hecho de que vivamos dentro del marco de la industria cultural no condena a todo producto, a toda obra de arte, a ser un mero producto comercial.

**JMayorga** - Muchos creadores teatrales aceptan el mercado como una importante, si no la más importante, fuente de reconocimiento. Muchos tienden a pensar que su trabajo ha merecido la pena si se ha vendido bien, si ha tenido mercado. Incluso muchos que presentan discursos críticos contra el mercado, aceptan de hecho el mercado (ese mercado especial que es el del espectáculo) como una fuente de reconocimiento, en un doble sentido: en el de que se hayan vendido muchas funciones y en el de que se hayan vendido muchas entradas. Y uno ha de vigilarse, abrir cautelas respecto de su propio trabajo y preguntarse hasta qué punto lo que está haciendo, lo está haciendo porque es eso lo que cree que debe o quiere hacer, y hasta qué punto, de forma más o menos inconsciente, está obedeciendo al mercado. Por ejemplo, hasta qué punto la decisión de que sus obras tengan determinado número de actores es una decisión artística o una respuesta a un mercado que pide espectáculos de ese número de actores. Y hasta qué punto está optando por un teatro minimal en su escenografía por razones artísticas o lo está haciendo porque se trata de llevar todo en una furgoneta. Es muy importante que uno permanentemente se pregunte por el origen último de las decisiones que está tomando. Dicho esto, el teatro es un arte materialista, y sobre esto algo dijo Brecht. Si por ejemplo yo estoy haciendo *Los yugoslavos*, que es una obra que ocurre en un bar, tengo que plantearme, de forma concreta, material, cómo voy a construir el bar, cómo voy a hacer que el espectador vea el bar. ¿Voy a colocar un mostrador, o la sección de un mostrador, o un mostrador pintado o proyectado... o voy a hacer que un actor hable del mostrador de modo que el espectador se lo imagine? Martín, el camarero del bar, luego entra a su casa y lava en una lavadora su chaquetilla de camarero, y yo tengo que pensar cómo voy a dar a ver eso al espectador, de forma concreta. ¿Voy a poner una lavadora real o que lo parezca o voy a hacer un juego teatral con eso? Esto es constitutivo del arte teatral, es así desde los atenienses, atraviesa permanentemente nuestro trabajo. Dicho esto, no diré que el teatro es absolutamente libre, pero sí que es relativamente libre, porque lo único que finalmente necesita es un actor elocuente y un espectador cómplice. Y si tú eres un espectador cómplice y soy un actor lo bastante elocuente, puedo hacer aquí mismo la Primera Guerra

Mundial, no solo puedo hacer el mostrador de un bar y una lavadora, sino también los campos de Verdún (si tú, espectador, me ayudas). Si tienes un actor elocuente y un espectador cómplice, puedes contar cualquier cosa, puedes dar cuenta de toda experiencia. Por otro lado, en lo que se refiere a la reflexividad, junto a un teatro banal (lo mismo podría decir sobre la novela, sobre el cine o sobre cualquier forma artística) que renuncia inmediatamente a contar con la inteligencia cómplice del espectador, hay un teatro que se presenta como inteligente y reflexivo, y que busca que el espectador se sienta inteligente y reflexivo, y que sin embargo, a mi juicio, es en el fondo un teatro asimismo banal ...

**JAZam** – Sí, pero cuando yo utilizaba ese concepto de reflexividad, no lo hacía en el sentido de que te haga pensar, o sea, de que sea un teatro sesudo, cargado de discurso o de ideas, lo que finalmente conduce a un planteamiento pedagógico paternalista, sino reflexividad en el sentido que decíamos antes, de que rompa la inmediatez con el propio hecho teatral. Creo que aquí puede ayudar el concepto benjaminiano, que a mí me parece fantástico, de “empatización con la mercancía”. En la empatización con la mercancía, digamos, el propio sujeto pierde la noción de su propia constitución, porque se convierte en una mercancía que se intercambia con las otras mercancías en esos espacios urbanos singulares que son las galerías comerciales. Benjamin persigue con este concepto un fenómeno más profundo y universal en el capitalismo de consumo que la propia venta de la fuerza de trabajo. Es un concepto que va más allá de una relación de compra, de posesión, de consunción. Cuando habla de empatización, está hablando de un proceso de transformación de la subjetividad, en la cual el propio sujeto se constituye como mercancía que se intercambia con las mercancías (hoy, cuando todos debemos “saber vendernos” en cualquier ámbito de la vida, esto ha adquirido una vigencia extraordinaria). La tendencia de toda mercancía, y esto es lo que expresa el concepto de fetichismo de la mercancía de Marx, a hacer desaparecer en el ámbito de la circulación su proceso de producción y la constitución social de dicho proceso, se ha vuelto absoluta en el fenómeno que Benjamin analiza bajo el concepto de “empatización con la mercancía”. La cuestión es, pues, también para el arte cómo romper esta “empatización”, o cómo hacerla consciente, reflexiva.

Cuando Benjamin dice que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie, lo que está diciendo es que todo producto cultural tiene una condición de posibilidad que no debe de ser invisibilizada. Cuando hablaba

de reflexividad me refería a esto, no convertir la obra de teatro en una clase de filosofía. El teatro siempre da que pensar a la gente, pero también puede hacerlo sobre lo que está ocurriendo en el propio hecho teatral. A esto nos hemos referido en la conversación al hablar de los elementos metateatrales que tú incorporas en tus obras. La intención que persigue tu teatro de, al menos, no facilitar una identificación fácil, tiene que ver con esto. También con lo que decía en un momento en relación con las víctimas, con su ausencia y con la imposibilidad de sustituirlas o de apropiarse de su lugar. Un producto de la industria cultural a lo que tiende es a que tú sientas que eres compasivo con la víctima, que puedas ser solidario sin ponerte en peligro, desde la cómoda butaca, y mucho menos a desvelar las complicidades que tiene el espectador con las lógicas de victimación que están en la sociedad. En ese sentido, es una reflexividad que afecta a la construcción misma de la obra. No es que te salga ahí un actor y te dé un rollo soporífero sobre el sufrimiento del mundo y entonces tú te pongas pensativo, y además con la buena conciencia de que te preocupas por los sufrientes. La reflexividad a la que me refería afecta a la materialidad de la obra, a su estructura, a su constitución formal, a cómo maneja los elementos artísticos ...

**JMayorga** – Comparto lo que dices. Y es cierto que varias mis obras pretenden, de distintos modos, ofrecer al espectador elementos que animen la crítica de la propia obra. No sé si la crítica de las condiciones materiales del espectáculo en un sentido amplio, pero sí de aquello que es central en mi trabajo: las estrategias de la construcción de la fábula, las decisiones autorales sobre la forma del espectáculo.

**JAZam.** Es a lo que te referías con el ejemplo de la obra sobre Anna Frank.

**RMate** – Respecto a lo de la invisibilización del proceso productivo, he recordado que Picasso invitaba a la gente a que le viera trabajar. ¿Cómo haces? ¿Cómo trabajas tú? ¿Tú trabajas en soledad absoluta o por la calle...? ¿Cómo te lo montas tú?

**JMayorga** – Bueno, yo sé cuáles son mis condiciones ideales, se dan cuando he dormido bien, he hecho algo de deporte, me he arreglado y tengo la mañana por delante para escribir... ¡Pero esas condiciones no se dan casi nunca! Yo no espero a que se den las condiciones ideales, llevo siempre encima el material, en mi mochila, y aprovecho cualquier oportunidad para escribir. Por otro lado, finalmente, uno está escribiendo siempre. Finalmente, lo que uno hace cuando está ante el

papel es volcar cosas que ha ido escribiendo en su cabeza mientras caminaba por el mundo. Pero el encerrarse con el papel es en sí mismo productivo, porque en ese encuentro con el papel, en ese separarse del mundo, aparecen otras cosas que en el caminar, en el vivir, no habías imaginado. He dicho alguna vez que mi trabajo consiste en encerrarme para volverme loco y compartir luego mi locura con los otros. Y eso tiene que ver con aquello con lo que empezábamos, con lo de los grandes griegos imaginando que una madre puede matar a sus hijos o que una muchacha puede desobedecer, aunque su desobediencia le cueste la vida. Necesitas soledad para que lo vivido se convierta en otra cosa. Para que la mujer que entró en la frutería dudando si comprar fresas se convierta en quién sabe qué. Para eso necesitas soledad.