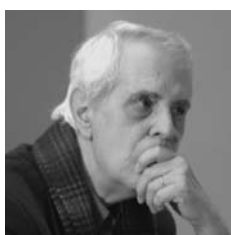


El Quijote en el teatro



Domingo Miras. José Carlos Somoza. Jerónimo López Mozo. Ainhoa Amestoy

DOMINGO MIRAS (coordinador). Bueno, se trata, ya lo sabéis, de teorizar un poco sobre *El Quijote* como novela y *El Quijote* como teatro. Y como todos tenéis experiencia en ese sentido, sois los más indicados para comentar algo al respecto, así que vamos a empezar. Tú, por ejemplo, que eres el más forastero, vamos a darte la primera intervención. Di tu nombre para que se grabe.

JOSÉ CARLOS SOMOZA. Soy más bien escritor de novelas, novelista más que dramaturgo, aunque yo siempre digo, cada vez que me invitan a una ocasión de estas, siempre digo que la culpa la ha tenido la obra de teatro que escribí, *Miguel Will*, que se estrenó en el «Festival de Teatro de Almagro» en 1997 y vino al Teatro de la Comedia de Madrid, todo ello debido a que hubo un premio en aquella época por el aniversario del nacimiento de Cervantes; se organizó para destacar a la mejor obra de teatro que tratase de Cervantes... Y, bueno, tuve la fortuna de ganarlo, de una manera, además, sorprendente para mí porque, ya te digo, era mi primera experiencia en el teatro y casi, casi te podría decir, con lástima lo digo, que fue la última. Porque aunque después se hizo una lectura de mi obra *Cuentos de badas* en la SGAE, claro, no es lo mismo que el escenario y la palpación del público en el momento en que se estrena, que es una cosa que siempre la recordaré y la recuerdo con nostalgia. Y no digo mi última

palabra respecto a que nunca volveré; yo creo que sí, que en algún momento volveré.

Así que *Miguel Will*, ya te digo, es mi única experiencia en el teatro, y tuvo la casualidad, la coincidencia, de que fue, efectivamente, el tema de Cervantes, pero yo quise unirlo a un tema que para mí es también muy querido, que es el tema de Shakespeare, al que admiro profundamente, igual que a Cervantes, y como tuvieron la suerte o, no sé cómo llamarlo, el azar de nacer en épocas semejantes, de vivir en la misma época, aunque no hay pruebas de que realmente se hayan conocido... Además, a eso se le une que hubo también la gran fortuna para un escritor, porque es un tema enormemente atractivo, ya que, según parece, Shakespeare escribió una obra de teatro basada en *El Quijote*, en concreto, en una de las historias

No es un caballero al cien por cien, el caballero que a él le hubiera gustado ser: la armadura, con su yelmo y tal, no es un caballero realmente, pero tampoco se puede decir que sea un simple bufón dedicado a que se rían los demás de él.

J. C. S.

Me fastidia mucho ese menosprecio, ese desprecio que hay hacia Cervantes como autor teatral, que yo creo que es muy importante, y lo que quise era tratar de reivindicarlo y estudiar la influencia que a mi modo de ver ha tenido en los autores contemporáneos. J. L. M.

de *El Quijote*, la historia de Cardenio, una obra que está perdida (según parece, se quemó cuando ardió el Teatro del Globo), y, claro, ese tema para un escritor es como si te ponen en bandeja uno de los temas más apetitosos que puede desarrollar uno sobre estas cuestiones. Y me atraía mucho ver, pensar, qué pasaría si Shakespeare con su compañía del Teatro del Globo montaba el *Cardenio* en su teatro; de eso trata *Miguel Will*, de Shakespeare y su compañía montando *Cardenio*, y de los problemas por los que atraviesa Shakespeare cuando de repente tiene que encarnar la figura del Quijote, una figura que se le escapa pese a ser el gran William, una figura que no logra atrapar en el escenario porque es una figura sin etiquetas.

El Quijote (y esta fue una de las cosas de que me di cuenta reflexionando sobre la composición de la obra) es una figura que carece de etiquetas. ¿Qué es el Quijote? ¿Podemos resumirlo en unas simples frases? Yo creo que no. No está completamente loco, no es un individuo completamente cuerdo. No es un caballero al cien por cien, el caballero que a él le hubiera gustado ser: la armadura, con su yelmo y tal; no es un caballero realmente, pero tampoco se puede decir que sea un simple bufón dedicado a que se rían los demás de él. Entonces, esa falta de etiquetas confunde un poco a un dramaturgo dedicado a crear personajes en los que los celos, la duda, la emoción, etc., están presentes en su núcleo fundamental. ¿Qué etiqueta se le puede colocar al Quijote? Bueno, pues es un poco el punto de partida de *Miguel Will*. Él al final decide interpretar a Don Quijote; dice que no se va a llamar Don Quijote, se va a llamar Miguel Will, y comprende que necesita enloquecer. Igual que Don Quijote enloquece leyendo libros de caballería, él necesita enloquecer para llevar realmente ese personaje sin etiquetas al escenario. Fue para mí una experiencia mágica, maravillosa; es lo único que te puedo decir.

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO. Yo me he acercado, por un lado, a Cervantes, en una obra, y, por otro, al *Quijote*. Entonces, la aproximación a Cervantes es una reivindicación de la figura del Cervantes dramaturgo. Me fastidia mucho ese menosprecio, ese desprecio que hay hacia Cervantes como autor teatral, que yo creo que es muy importante, y lo que quise era tratar de reivindicarlo y estudiar la influencia que a mi modo de ver ha tenido en los autores contemporáneos. Entonces, lo que presento en aque-

lla obra es un autor joven que no es del siglo XX todavía; un autor joven acude a su encuentro, va en búsqueda de Cervantes para acompañarle al siglo XX porque se le va a rendir un homenaje en el Teatro Español. Cervantes rechaza ese homenaje porque no está considerado buen autor; cree que ha fracasado en el teatro, y este autor le intenta convencer de que no es cierto, de que su teatro es muy importante y ha tenido mucha influencia. Y, entonces, la obra es un recorrido —es una obra sin acotaciones, a pesar de que siguen un itinerario por muchos escenarios—, es un recorrido que empieza con la asistencia a una representación de *La Barraca* en un pueblo de Soria, una representación real en la que se hacían los *Entremeses* de Cervantes, y, además, la anécdota es que aquel día diluvió y el público aguantó en la plaza del pueblo viendo aquellos *Entremeses*.

La representación que se está haciendo de un entremés la interrumpe alguien que está entre el público y que resulta ser Valle Inclán, y Valle Inclán hace una serie de sugerencias sobre lo que está viendo, y van quedando una serie de personajes que se van mezclando con los de Cervantes. Sigue el recorrido de *La Barraca*, de esta experiencia de *La Barraca*, y citan a Nieva (yo conocía el estudio que tenía cuando vino a España en la calle..., creo que era Estrella Polar, que allí vivía y allí trabajaba), y allí está Nieva trabajando con sus criaturas, con todas sus criaturas, y tiene una conversación con Cervantes en la que reconoce que en el lenguaje de Nieva también hay grandes influencias. Y luego voy siguiendo y haciendo un recorrido. Voy a José María Rodríguez Méndez, gran admirador de Cervantes, y a Rodríguez Méndez le cito allí en su cafetería, el Dorín, donde tenía su oficina. Y, en fin, se va haciendo este recorrido, y Cervantes se va convenciendo de que, efectivamente, se le respeta, se le reconoce, es un dramaturgo admirable. Finalmente, llegan a la plaza de Santa Ana, al lugar del homenaje, y allí hay una serie de personas que se oponen a que se le rinda el homenaje, que quieren impedirlo, pero aparecen de pronto una serie de personajes, que son Don Quijote, Sancho, el ventero, etc., que defienden a Don Quijote, luchan contra aquellos y vencen, y, finalmente, el homenaje se hace. La obra la titulé *El engaño a los ojos*. *El engaño a los ojos* no tiene nada que ver con la obra, por supuesto, pero sí en el prólogo de Cervantes a los *Entremeses*. La última frase dice: «¿Qué está haciendo?. Está acabando una comedia que se titulará *El engaño a los ojos*». Bueno, pues esa comedia nunca ha aparecido, posiblemente no la llegara a escribir o se perdió, y, bueno, pues este es el título que le di. Esta es una de mis dos experiencias.

La otra fue una experiencia que no sé si es correcto decir que fue contra natura, porque yo soy contrario, en general, a las adaptaciones de novelas para el teatro. Hay excepciones, por supuesto; hay versiones magníficas de algunas novelas, pero, en general, me parece que no es trasladable y que el que conoce una novela y ve una ver-

Es mi primera experiencia profesional como escritora, como autora. Yo había escrito cositas, pero, fundamentalmente, había trabajado como actriz y algo como directora, entonces, esto es lo primero que saco a la luz y espero continuar.

A. A.

sión teatral, realmente ve lo mucho que se ha perdido; a quien no conoce la novela, pues, bueno, le puede gustar. Y si esto es una opinión que tengo en relación al trasvase entre los géneros, ya con *El Quijote* me parece que es un auténtico disparate intentar pasarlo al teatro, además, la experiencia me dice que es así. O sea, que no sé el porqué de tantos espectáculos, tantas versiones como se han hecho, porque realmente son muy poquitas, muy poquitas las que merecen la pena; en general se limitan a reproducir de forma muy simple algunos episodios (el de los molinos, la venta...), pero no van más allá, no pueden profundizar; por eso siempre me he resistido a trabajar en versiones de *El Quijote*. Pero hace un año y pico, esta Navidad no, en la anterior, Juan Antonio Hormigón me ofreció trabajar sobre *El Quijote* para el teatro en un proyecto que le habían ofrecido, que no era seguro que saliera adelante.

Yo, en principio, le dije que no, le expliqué las razones que tenía, y él lo comprendió, pero me dijo: «Oye, de todas maneras, por qué no lo pensamos...». Y llegamos a un acuerdo, a un principio de acuerdo en el que la condición era que no aparecieran como personajes ni Don Quijote ni Sancho, sino que fueran personajes secundarios, lo cual podía tener quizás algún atractivo. Le dije que lo estudiaría. Me marché. Él me dijo que, de todas maneras, si decidía hacerlo, no me pusiera a escribir, porque el proyecto todavía estaba en el aire. Eran Navidades, yo me fui a mi casa. En el camino me acordé de que yo había vivido en Quintanar de la Orden y que, en cierta ocasión, un verano mi padre, que era de Telégrafos, y yo nos quedamos solos en el pueblo; mi madre se había quedado con mi hermana, pues todos los días íbamos a comer al hotel, al restaurante del hotel, el único que hay en Quintanar. Y un día estábamos comiendo y aparecieron Don Quijote, Sancho, el ventero...; se sentaron, les pusieron la comida y comieron. Se estaba rodando *Don Quijote* en las afueras del pueblo, y a mediodía les llevaban a comer, y para no perder tiempo no se cambiaban de ropa. Así que llegué a pensar que yo había conocido a Don Quijote (porque todavía no lo había leído, era un crío) en carne y hueso antes que en el papel. Bueno, pues iba pensando todo esto camino de casa.

Me puse a repasar *El Quijote*, y había mucho personaje secundario; no era difícil encontrar aquello con lo que

tratar una historia, pero, finalmente, pensé ceñirme a los vecinos del pueblo: el ama, la sobrina, el cura, el barbero, el primer campesino que se encuentra en el campo, en fin, gente toda del pueblo. Y la historia es que, como de esos personajes, de esos habitantes del pueblo, unos salieron del pueblo porque fueron al encuentro de Don Quijote y otros se quedaron allí, quise presentar los tres regresos de Don Quijote al pueblo contados por los que saben cómo vino, porque eran los que le vieron llegar. Y ahí el Quijote que nuestro, que no aparece, claro está, pero del que se habla, es un Quijote que tiene que ver con el detective de Kundera, un perdedor, o sea, ese que no tiene nada de héroe. Kundera cuenta la anécdota de que cuando dos héroes griegos luchaban, al final se trataba de una lucha en que se habían dejado el honor, o lo habían ganado, pero a Don Quijote y Sancho lo que les preocupaba después de una pelea era dónde estaban los dientes, porque realmente los dientes son necesarios para comer; así que no les preocupaba si habían ganado o habían perdido: lo que les preocupaba era dónde estaban los dientes, porque se habían quedado sin la herramienta de comer.

Bueno, pues entonces hice esta obra. Bueno, fui tomando notas y sin darme cuenta casi la tenía. Cuando Hormigón me dijo que el proyecto aquel había fallado, yo le dije: «Pues, Juan Antonio, cuenta con la obra porque la he escrito. No importa, la he hecho». Y al cabo de un mes, me llamó para decirme que en el Congreso de la ADE, que lo hacían en Pamplona, había un apartado dedicado a *El Quijote* y que habían pensado inaugurar el congreso con una representación de *El Quijote* en el Teatro Gayarre. Así que lo hicieron, me llevaron, di una charla sobre cómo había escrito aquello y después la publicaron en la revista de la ADE... Y esta es la historia de mi vinculación con *El Quijote*.

D. M. (*A Ainhoa Amestoy*.) Y tú también te has metido en *El Quijote* y has sacado una obra de teatro.

AINHOA AMESTOY. Es mi primera experiencia profesional como escritora, como autora. Yo había escrito cositas, pero, fundamentalmente, había trabajado como actriz y algo como directora; entonces, esto es lo primero que saco a la luz, y espero continuar. Fundamentalmente, mi proyecto nació por un impulso que me dio Fanny Rubio, que ha dedicado todo su año a investigar *El Quijote* desde la perspectiva de las mujeres de la obra; involucró a una serie de investigadores y filólogos, y quería también incorporar un aspecto teatral dentro de esta investigación, así que me pidió que escribiese la obra para el cierre de un congreso que se iba a hacer en Valdepeñas, que se ha hecho en el pasado mes de octubre-noviembre. Empecé a escribir la obra, efectivamente, y Fanny siguió moviéndose por su cuenta, con su gran actividad habitual, y, bueno, consiguió ampliar todo el espectro de las mujeres de *El Quijote*, y hemos conseguido llevar el

espectáculo a varios sitios gracias a su impulso. Pero luego, por otro lado, también yo como productora me he movido para manejar el espectáculo en varios lugares. Fundamentalmente, hemos tenido el apoyo absoluto del Centenario del Quijote, por lo que se ha podido ver el espectáculo por Castilla principalmente.

El objetivo que me propuso Fanny era hablar de estas mujeres, pero, claro, ahí se presentaban diversos problemas. Por un lado, yo intenté buscar información acerca de las mujeres de *El Quijote* más allá de la que me pudiese dar el libro de Cervantes. Intenté buscar estudios, etc., estudios de los que, en realidad, había muy poquitos; ahora ya se han ampliado a partir de esa actividad de Fanny y su equipo. Y luego, por otro lado, otro de los problemas, el mayor problema casi con el que me encontré fue... Bueno, sí, hay que hablar de todas estas mujeres, mujeres fascinantes que me enamoraron desde el principio, y ahora en mayor grado; las quiero muchísimo. Cuando me dicen: «¿A cuál prefieres?». Si es que las quiero a todas. Entonces, cómo unir a estas mujeres —mujeres, claro, contadas desde la narrativa—, cómo otorgarles un conflicto dramático y que estuviesen ligadas unas con otras. Entonces, me pasé todas las Navidades pasadas pensando en ese hilo conductor. Se me plantearon diversas posibilidades, desde un remedo, digamos, de las *Heroidas*, de Ovidio, basándome en posibles cartas, o también la posibilidad de que estas mujeres participasen en un juicio en el que se dilucidase la locura o no locura del Quijote desde la perspectiva de ellas. Y, bueno, tras meditarlo llegué a Sanchica, a la hija de Sancho, y entonces pensé en la posibilidad de que ella, desde su adolescencia, tuviese unos conflictos personales, en este caso centrados en conflictos amorosos. Ella está enamorada de Lope Tocho, un zagal adolescente vecino de su pueblo, pero, claro, como su padre le ha prometido que va a ser princesa de la ínsula Barataria, pues piensa que igual debería buscarse alguien de mayor alcurnia. Por otra parte, su madre le propone —bueno, no le propone, le ordena— que persiga a su padre por los caminos de Dios, porque no se fía de lo que pueda hacer Sancho, con Don Quijote, con las mujeres con las que se vaya encontrando. Entonces, ella empieza toda la aventura persiguiéndoles en la sombra, y se va encontrando, se va topando con todas estas mujeres, y emprende todo un

proceso de maduración, de crecimiento, y va salvando sus dudas y va llegando a unas conclusiones quizá más maduras; experimenta todo ese viaje iniciático a partir de las aportaciones de las diversas mujeres de *El Quijote*.

Luego, por otro lado, también quería darle un punto de contemporaneidad: cómo acercarlo al público de hoy. Me interesaba cubrir un amplio espectro y que pudiese gustar tanto a unos niños como a unos padres, pero, bueno, fundamentalmente también me interesaba captar a la juventud, la juventud de 20, 30, 18, 17, adolescentes que estamos perdiendo también para el teatro y que creo que hay que ganarlos. Entonces, cómo acercarlo a la contemporaneidad. Las mujeres de *El Quijote...*, no sé lo que pensaréis vosotros, pero yo creo que ya el propio Cervantes las hizo muy contemporáneas en cierto sentido. Son mujeres abiertas, son mujeres dispuestas a luchar por sus intereses y a no someterse, a no quedarse encerradas en casa, sino a pelear y mirar más allá. Y Sanchica va aprendiendo de esas mujeres y, finalmente, también decide que más allá de su casa y más allá de la ínsula Barataria hay otras muchas ínsulas por descubrir, por lo que, desde una postura contemporánea, dice adiós a sus padres: «Ni vuelvo a casa ni persigo a mi padre, sino que emprendo mi propio camino y me lanzo más allá de España»; y se va a Francia con Claudia Jerónima. Por una parte, ese gancho con la contemporaneidad, y luego, por otra parte, también busqué un personaje de hoy, una mujer joven a la que llamo María, la juglaresa de Lavapiés, que es la que nos va contando toda la historia de Sanchica; establece algunos guiños, siempre siendo muy respetuosa con el lenguaje de Cervantes, aunque mete algo del lenguaje actual. Y, bueno, ese es el tema.

D. M. Veamos, ¿tú crees que Sancho Panza era un hombre atractivo para las mujeres?

A. A. ¿Que sí era un hombre atractivo? Pues sí, creo que lo era; era especial.

D. M. Es que es curioso, porque tú dices que es muy celosa su mujer y, efectivamente, Sancho se queja de que su mujer es muy celosa. Dice que cuando está celosa, aguántela Satanás, así que realmente su señora debía de tener muchos celos... Pero Sancho Panza, tal como se le describe, no parece que sea un hombre como para que la mujer esté muerta de celos.

A. A. Pero también por su simpatía, aunque Cervantes, bueno, se ríe mucho de él, pobrecito mío. De todas formas, algo que sí que me ha pasado en relación con esto que me preguntas es que, precisamente con el tema de la obra, en entrevistas me han empezado a preguntar sobre Quijote y Sancho, y yo he intentado a través de mi obra y a través de lo que plasmo huir de esos personajes, porque estoy harta, y mucha gente está muy harta, de Don Quijote, de Sancho; entonces, pretendo acercarme a otros personajes distintos.

Es que es curioso, porque tú dices que es muy celosa su mujer y, efectivamente, Sancho se queja de que su mujer es muy celosa, dice que cuando está celosa, aguántela Satanás, así que realmente su señora debía de tener muchos celos...

D. M.

Yo no he intentado mirarlo de soslayo ni mirarlo desde lejos por respeto; simplemente he pasado de Don Quijote y de Sancho porque he creído que sí que es posible un Quijote sin Quijote, es decir, que normalmente vamos siguiéndoles en su historia y percibimos como secundarias esas historias de las mujeres.

A. A.

D. M. Sí, es una cosa curiosa. Estamos aquí los tres, y parece que ninguno os habéis interesado mucho por Don Quijote. Para ti, Juan Carlos, Shakespeare puede actuar como actor interpretando a Don Quijote... Tú, Jerónimo, te reuniste con todos los personajes de la aldea que vieron llegar a Don Quijote para contar o para manifestar su punto de vista..., pero así como en la primera parte lo trajo Pedro Alonso y en la segunda parte vino en la carreta de bueyes, en la tercera, como venía ya vestido de paisano, no traía tanto espectáculo...

J. L. M. Traía sus fantasías de hacerse pastor y hacer pastores a todo el mundo... (*A Ainboa Amestoy*.) Hay una cosa que te quiero preguntar. Has dicho una gran verdad: que hay muy poco, ahora quizá haya mucho, sobre las mujeres de *El Quijote*, pero has dicho también que la visión que ofrece Cervantes de las mujeres, en general, es una visión moderna, en fin, muy pro-mujer, y, sin embargo, algunos ensayos..., hay uno que a mí me decepcionó enormemente y te pido la opinión, que es el de Concha Espina, *La mujer del Quijote*, cuyo tratamiento me dejó francamente desmoralizado, pues la visión que ofrece de las mujeres de *El Quijote* no tiene nada que ver con la que ofrece el propio Cervantes.

A. A. Lo leí, pero ahora no lo tengo muy presente. No te puedo...

J. L. M. Es que la mujer es muy de casa, muy de hilar, incluso habla del destino de la sobrina como que, por lógica, debe ser un convento, que no debe casarse, que ella a la edad que tiene no debe casarse porque, como en el testamento el tío, Don Quijote, le había puesto varias condiciones casi imposibles, pues nada, que se meta en un convento.

A. A. Pero, bueno, también Concha Espina lo ve desde su perspectiva. Indudablemente, la sociedad y las mujeres hemos avanzado mucho en estos años, y entonces también es normal que...

J. L. M. Sí, pero es que es un retroceso respecto al propio Cervantes.

J. C. S. Simplemente quería apuntar algo que me parecía muy curioso: por qué los tres nos hemos acercado a Don Quijote realmente sin acercarnos, o sea, sin identificarnos.

D. M. Digamos de soslayo.

J. C. S. Yo creo que es debido precisamente a que lo admiramos demasiado, o sea, queremos conocerlo desde fuera, como se conocen realmente las cosas que uno admira. Yo creo que en el fondo la figura del Quijote es una figura tan mítica ya, está tan insertada dentro, como un icono cultural, que casi como que identificarte con él es muy difícil, enormemente difícil. De hecho, en mi obra *Miguel Will* la base de todo, la tensión dramática, está en que Shakespeare no puede identificarse con Don Quijote, o sea, le resulta enormemente difícil; el personaje... —evidentemente, no estamos hablando del dramaturgo histórico—, mi personaje... —porque la obra es una farsa, se lee como una comedia y se representa como una comedia—, mi personaje de Shakespeare es a fin de cuentas una metáfora del personaje del autor que intenta de alguna manera aproximarse a las obras grandes que han quedado como símbolo cultural. Y yo creo que en ese sentido es curioso cómo nos acercamos a estas obras. En el caso de Ainhoa, con la hija ni más ni menos que de Sancho, uno de los grandes protagonistas; en el caso de Jerónimo, a través de unos entremeses, en donde Don Quijote y Sancho ocupan una posición bastante secundaria, pero siempre desde fuera, siempre desde un punto de vista exterior, externo. Yo creo que es la única manera de acercarnos a un mito, representarle es un poco tabú, o sea, ¿quién puede hacer ese Quijote?

D. M. Sin embargo, pasa una cosa, a mi juicio. Creo que es muy distinto el Quijote de la primera parte del de la segunda. Yo veo en la primera parte mucho más Quijote, si se quiere, más caricatura de sí mismo, que en la segunda, en que está representando al propio Cervantes. Y en cuanto a las mujeres, precisamente hay muchos más detalles que lo pueden confirmar, pero hay uno que me llama la atención, y es que veo a Cervantes o, mejor dicho, a Don Quijote enfrentándose con personajes femeninos. Por ejemplo, hay un personaje muy ilustrativo que es Altisidora. Altisidora es una chica culta, una chica que es capaz de componer versos —bastantes malos, claro, puesto que son de Cervantes, pero que son muy luteranos, con citas de *Orlando Furioso*, etc.—. Pero a Cervantes no le gusta nada esta chica culta, ni a Don Quijote, que es el que está representando a Cervantes, y lo que dice a la Duquesa es que la ponga a coser y bordar para que se le quiten los amores, esos amores que él cree que siente por él... Creo, por tanto, que Cervantes, a través de Don Quijote (porque insisto en que le representa, sobre todo en la segunda parte), piensa que las mujeres deben estar dedicadas a su casa, haciendo sus labores domésticas. En la primera parte incluso, como resulta que se sale del tema para intercalar novelas especiales dentro de ella, tenemos mujeres como Dorotea, que se escapa de casa, y hasta mata a un chulillo y demás, pero esta es una mujer que no es precisamente la que le gustaría a Cervantes, por-

En el caso de Don Quijote, yo no le tengo excesivo respeto, pero la experiencia como espectador me aconsejaba no acercarme a esa figura, porque de los espectáculos que he visto, y han sido ya muchos, sobre esto, aquellos que han intentado centrar la obra en Don Quijote y en Sancho, por lo general, incluso en algunos casos con muy pocos personajes más en el escenario, han sido realmente fallidos.

J. L. M.

que las prefiere hilando y cosiendo, aunque para animar la trama introduzca mujeres que no le gustan.

A. A. ¿Tú crees que no le gustan? Yo creo que sí que le gustan. Por mi parte, yo no he intentado mirarlo de soslayo ni mirarlo desde lejos por respeto; simplemente he pasado de Don Quijote y de Sancho porque he creído que sí que es posible un *Quijote* sin Quijote, es decir, que normalmente vamos siguiéndoles en su historia y percibimos como secundarias esas historias de las mujeres, pero son historias superfuertes, son historias sustentadas, son personajes con un gran contenido, muy completos, y, de hecho, a mí me extraña que entre las obras de teatro que se han escrito sobre el Quijote no hayan dado más importancia a estas mujeres, y que no se hayan hecho obras exclusivamente de las historias de estas mujeres. Ha habido algunas en las que sí se ha involucrado más a ciertos personajes, como es el caso de *El curioso impertinente*, que ha producido muchas obras sobre el Curioso, y Camilas hay protagonistas, o lo que habéis dicho de Cardenio, que, claro, Dorotea y Luscinda son básicas en la historia de Cardenio, pero nunca se les he dado importancia dentro de la literatura dramática.

J. L. M. En el caso de Don Quijote, yo no le tengo excesivo respeto, pero la experiencia como espectador me aconsejaba no acercarme a esa figura, porque de los espectáculos que he visto, y han sido ya muchos, sobre esto, aquellos que han intentado centrar la obra en Don Quijote y en Sancho, por lo general, incluso en algunos casos con muy pocos personajes más en el escenario, han sido realmente fallidos. Y hay uno que me marcó profundamente, que es el de Scaparro, el que hizo Mauricio Scaparro para la Exposición de Sevilla, que lo hacía Flotats; además, era el que hacía el Quijote, y aquello fue penoso, era lo más ambicioso que se había hecho, pero el discurso quería ser tan intelectual, quería captar tanto lo que es Don Quijote, que aquello fue espantoso.

Sin embargo, cuando veo a *L'Om Imprebís*, y a Margallo y a Vicente Cuesta (...), disfruto; se lo toman mucho más en broma. Pero yo siempre que he visto a Don Quijote he visto que no era el Quijote de la novela.

D. M. Esas dos formas de acercarse a *El Quijote* me parecen importantes, porque se diseccionan dos maneras de ver *El Quijote*: *El Quijote* popular y *El Quijote* culto. *El Quijote* popular, que es como fue recibido en su día, fue un *best seller*; los lectores se reían, se burlaban del loco y del tonto, y, en cambio, a partir del siglo XVIII, sobre todo los románticos, hacen de *El Quijote* un libro culto, el idealista por un lado y el materialista por otro, la pareja inseparable, las dos caras de la misma moneda; establecieron una forma distinta de ver *El Quijote*.

J. C. S. Yo, la verdad, es que la expresión «respeto»... Ahora mismo tú lo estabas mostrando cuando decías que al Quijote siempre se le ha tratado mal, pero a mí me parece eso una forma de respeto tuya a la figura del Quijote, pero, además, es una forma de respeto desde el punto de vista de que es una figura tan grande que yo no me atrevo a escribir sobre ello ya no desde un punto de vista dramático, sino de escritor puro; no digo de respeto ético, no, sino desde el punto de vista dramático, desde un punto de vista de escritor. Yo creo que el Quijote y Sancho son dos personajes tan coherentes, tan potentes, tan poderosos..., y de hecho la novela de Don Quijote y Sancho tiene dos cosas: tiene, por un lado, los diálogos de Don Quijote y Sancho, y, por otro lado, las historias, y son dos cosas completamente distintas, y el que se asoma a *El Quijote* por primera vez lo puede comprobar. El diálogo de Don Quijote y Sancho tiene una coherencia, una unión, un nexo de fuerza y de fortaleza que hace enormemente difícil entrar con la pluma y romper eso, y atreverse a meterse ahí y decir: «No, yo quiero ahora *El Quijote* desde el punto de vista mío, mi *Quijote* personal». Entonces, cuando yo me refiero a eso me refiero a que desde el punto de vista incluso técnico, casi como que preferimos, yo creo que los autores cuando nos acercamos a una obra así preferimos rodearla, porque es que es muy difícil entrar en esa coherencia interna, como es difícil también, por tomar el ejemplo de Shakespeare, entrar en la coherencia interna de un *Hamlet*, o sea, que para escribir una obra sobre *Hamlet* hay que escribir una obra sobre Horacio; es muy difícil entrar en *Hamlet* por la sencilla razón de que en *Hamlet* ya ha entrado el autor, y de sobra. Y en Don Quijote y Sancho el autor nos ha dejado una exploración completa y profunda de esos dos personajes; no se necesita más, no se puede llegar a más en esos personajes: están ahí, y es enormemente difícil para un autor enfocarlo desde su propio pellejo. Ahora bien, una actuación, como tú decías, por el exterior, de cara al exterior, digámoslo así, como, por ejemplo, la tuya en la figura femenina, a mí me parece muy interesante porque yo creo que ilumina

como una linterna, como si enfocáramos, ilumina muy bien a los personajes centrales, y para iluminar algo hay que estar por fuera, hay que enfocar a la figura desde fuera. Y es un poco esa la idea que tengo yo de la construcción de una obra...

D. M. Precisamente los diálogos entre Don Quijote y Sancho, que no tienen desperdicio, que son intocables, recuerdan mucho el gran éxito de Cervantes en el teatro actual, que son los *Entremeses*, ese tipo de diálogo vivo, de diálogo en que después de cada intervención está obligada la siguiente, y además lleno de ironía y de gracia, de desparpajo... Es que es increíble, es que hay un momento en que Sancho llega a pensar en divorciarse para casarse con una condesa... Es un diálogo sencillamente fabuloso....

A. A. Pues, con respecto a lo que decías antes de si *El Quijote* fue popular en su momento y que luego le hemos dado otra capa, curiosamente, uno de los montajes que más éxito ha tenido en este Centenario ha sido el de *hip-hop*, de *rap*, en la Biblioteca Nacional, ha sido uno de los que más ha gustado a la gente. Porque yo he preguntado a amigos, conocidos, gente que no es de teatro: «¿Qué espectáculo te ha interesado más?». Pues el de *hip-hop*. *Hip-hop* es el pueblo, es la perspectiva más de la calle. O sea, que sigue teniendo ese carácter popular.

J. L. M. De todas maneras, *El Quijote*, a pesar de todo, siempre ha tenido una aceptación en el teatro; es increíble, me quedé de piedra cuando lo leí, lo cuento por aquí. Nada más publicarse *El Quijote*, la primera parte, se envían ejemplares a América, a Cartagena de Indias, se envían unas cajas con unos ejemplares; allí estaba el hijo del librero que lo había editado. Y, entonces, llegan cinco o seis ejemplares a Cuzco —estamos hablando de los meses siguientes a la publicación—, y en un pueblecito en plena montaña, un pueblecito aislado que se llama Pausa, se hacen unas fiestas teatrales en honor del virrey, hacen una fiesta, y allí aparecen, yo creo que por primera vez, Don Quijote y Sancho interpretados por unos actores mezclados con otra serie de personajes de la literatura universal... pero, fíjate, a los pocos meses de haberse publicado la primera edición de *El Quijote*, en un pueblecito del Cuzco, ahí aparece, y encima ganaron el primer premio, encima ganan el primer premio. Es asombroso. Y hay un libro que se editó en mil novecientos cuarenta y tantos de un actor que se dedicaba también a escribir cositas y tal, y que recopiló todos los *Quijotes* teatrales que él conocía, y era en mil novecientos cuarenta y tantos; me parece que eran cuatrocientos y pico *Quijotes* lo que él había escogido. Ahora eso...

D. M. Se sabe que Calderón escribió un *Quijote* que está perdido, pero escribió un *Quijote*...

J. L. M. O sea, quiere decir que ha sido algo masivo; la idea de llevar a Don Quijote al escenario ha sido siempre de lo que se escribió.

D. M. Sí, es curioso. O sea, da la sensación de que la gente piensa que *El Quijote* daría dinero en la escena, lo mismo que el propio Dumas hizo una versión escénica de *Los tres mosqueteros*... Se pensaba que una cosa que ya tiene éxito en un determinado terreno hay que llevarla al teatro... Hasta hace poco era el medio que daba dinero, ahora ya no, claro.

J. L. M. Y hay otra cosa también que me ha llamado la atención, que se da mucho en Latinoamérica: hay mucha adaptación; vinieron 10 ó 12 compañías, y yo vi una un día, y la siguiente, y la siguiente, y la siguiente de esos países. Y de lo que sí me da la sensación, en general, es de que en España hay mucho más miedo, más respeto a la figura de Don Quijote, es decir, a la hora de enfrentarte a esa figura te asusta. Sin embargo, allí no, en Latinoamérica hay un desenfado tremendo, y salen espectáculos mucho más frescos, mucho más festivos; incluso he visto algunos que están hechos con intención política, están montados para contar cosas contemporáneas, pero hay otra frescura, hay un desparpajo... Yo vi una cosa de unos cubanos que era deliciosa, medio teatro de calle, cosas preciosas, incorporan muchas cosas del folclore. Y aquí en España observo que hay mucho más respeto.

A. A. Tienen que venir ellos para enseñarnos.

J. L. M. No para enseñarnos, no; lo digo por lo diferente...

D. M. Aquí hay un respeto reverencial. Desde muy niños nos han dicho que *El Quijote* es un monumento, y, por tanto, es una cosa que no se puede tocar, mientras que cabe enfrentarlo de una manera mucho más fácil: se trata de una obra cómica con un loco flaco y un tonto gordo...

J. c. s. Claro, porque es justo lo que estaba diciendo de que se plantea siempre como un monumento. Exacto. Los monumentos todos son pesados, y volver a la lectura y plantearlo desde el punto de vista de mis hijos, de 10 y 5 años, hombre, a lo mejor, no sé si ya lo tienen como en un altar... *El Quijote* es un libro fantástico, es un libro muy divertido —que eso hay muchos niños que lo ignoran, muchísimos niños que lo ignoran—, es enormemente divertido, tiene párrafos enormemente pesados, párrafos muy fatigosos, y las conversaciones entre Don Quijote y Sancho, como tú decías, es que no tienen desperdicio. Yo creo que lo mejor sería ver las cosas desde un punto de

Desde muy niños nos han dicho que *El Quijote* es un monumento, y, por tanto, es una cosa que no se puede tocar, mientras que cabe enfrentarlo de una manera mucho más fácil: se trata de una obra cómica con un loco flaco y un tonto gordo...

D. M.

No somos embusteros en ese sentido, es verdad, también es cierto que hay muchísima gente que habla de

***El Quijote* y no lo ha leído; eso es verdad...** J. C. S.

vista lo más objetivo posible; por eso decía antes que yo no me refería a que te deje embobado; no, al contrario, hay que acercarse, pero con la mayor naturalidad posible. A mí me encantaría leer *El Quijote* con ojos nuevos, o sea, como si nunca lo hubiera leído (...), me gustaría hacer una lectura así, y por eso envidio a mi hijo mayor cuando lo lea, porque será la primera vez que lo lea. Claro, yo ya lo tengo difícil, pero me gustaría...

A. A. Pero lo leerá con reticencias, se leerá los resúmenes para poder pasar el examen.

J. C. S. Ahora no, pero cuando tenga edad. Yo lo envidio.

D. M. A él ya le han dicho que es un gran libro...

J. C. S. Sí, ya, claro, no puedes nunca leerlo con ojos totalmente nuevos, pero, hombre, la primera vez siempre es la primera vez... También lo que me gustaría es que se llevara a niños que no se asustaran, que se llevaran la impresión de lo que es, una obra, pues eso, con unos discursos y unas cuestiones que yo creo que ni para muchos padres...

J. L. M. En mi época, cuando yo era chaval, había una posibilidad, pero que era una realidad, que había aquellos *Quijotes* para niños. Yo recuerdo, pues, el de Calleja, y había una colección que se llamaba Cadete y tenía su *Quijote*, que me parece que eran 80 ó 90 páginas.

J. L. M. Es que hay también un *Quijote* para adultos versión reducida. Lo hizo Gómez de la Serna, Ramón Gómez de la Serna, en México: *El Quijote en píldoras*. Una vez, en el Círculo de Bellas Artes, me tocó leerlo, y yo no sabía que existía, *Don Quijote en píldoras*, de Ramón Gómez de la Serna, y se leyó allí, en la cafetería. Pero está hecho para adultos, es decir, para gente que Gómez de la Serna pensaba que no era capaz de leerse *El Quijote*, y él dice: «Bueno, pues vamos a dárselo concentrado, en píldoras. Que lo lea, por lo menos que lo conozca».

D. M. Efectivamente, eso sería un remedio para los adultos; yo siempre recordaré... En fin, lo voy a contar: en un lugar que me dieron un premio había una cena después, una cena en la que había gente de teatro, y estaban los que habían sido jurados y las fuerzas vivas del lugar, o sea, el alcalde, el concejal de cultura y no sé qué. Pues en aquel local, uno de ellos, no sé si era el alcalde o quién sería, dijo: «Voy a decir algo que es muy serio, y lo hago con toda la sinceridad del mundo: yo considero un redomado embustero a todo el

que diga que ha leído entero *El Quijote*». Nos quedamos de piedra; Monleón y Enrique Llovet metieron la cabeza en su plato, en espera de que pasara aquello...

J. C. S. No somos embusteros en ese sentido, es verdad; también es cierto que hay muchísima gente que habla del *Quijote* y no lo ha leído; eso es verdad... Tienen la gran desgracia de perderse el lenguaje de Cervantes, sobre todo la imaginación que mantiene constantemente puesta al servicio de dos personajes inolvidables, y cuando llegan momentos tan emotivos como los últimos, la muerte de Don Quijote, son de esa clase de momentos en los que uno comprende que los personajes de ficción si no son más importantes que las personas, puede que lo sean en cierto sentido. La pérdida de Don Quijote para un lector es una pérdida real, es llegar al final de esa...

D. M. Yo he leído muchas veces *El Quijote*, y últimamente me da la sensación de que hay una gran diferencia entre la primera y la segunda parte. Son diez años de interregno que se notan muchísimo, pero muchísimo, y no solamente en la textura general de la novela. En la primera parte, Don Quijote es un hombre, cómo diría yo, lleno de chulería, un hombre jactancioso, un hombre que da la mano por la ventanilla de la venta diciendo a las chicas: «Tomen la mano esta, pero no para que la acaricien, sino para que vean la trabazón de los músculos y de las venas, la fuerza que hay en el brazo que tiene esta mano», siempre pensando en que es un brazo invencible; en la segunda parte, es mucho más humano, no alardea prácticamente nunca, aparte de la consabida diferencia de que en la primera parte todas las ventas son castillos, mientras que en la segunda las ventas son ventas; eso ya lo dice el propio Cervantes.

A. A. Desde la perspectiva de las mujeres, yo sigo el orden cronológico, y lo que me ha sucedido es que en la primera parte me salen muchos más monólogos, y, sin embargo, en la segunda parte se vuelve mucho más teatral.

D. M. Bueno, hablando desde la perspectiva de las mujeres precisamente... La actitud con las mujeres es distinta en la primera y la segunda parte. Fíjate bien: en la primera parte, en la venta que confunde con un castillo, llega Mari Tornes al desván para reunirse en la cama con un arriero, se equivoca porque no hay luz y cae en la cama de Don Quijote. Don Quijote se cree que es la hija del dueño del castillo que va a él porque está enamorada, y se pone a decirle cosas muy amables: «Cuánto lamento estar comprometido con Dulcinea, porque si no, no fuera yo tan santo caballero que dejara pasar esta ocasión que tengo ahora». En cambio, en la segunda, una señora, que no es fea ni contrahecha ni bizca como Mari Tornes, sino que es alta y guapa y educada como Altsidora, dice que está enamorada de él, y él siente fastidio y la manda a coser y a hilar. Qué diferencia entre la una y la otra, ¿verdad? Es que, en la primera parte, el, que acogía con dulzura a Maritornes era Don Quijote, y en la segunda, el que

En la primera parte Don Quijote nunca cita a Garcilaso, pero, en cambio, cita muchísimos libros de caballería, muchos detalles; en la segunda parte cita muy pocos libros de caballería, pero, en cambio, siempre está citando a Garcilaso, e incluso para hablar con Sancho o con la sobrina.

D. M.

rechazaba con desdén a Altisidora era Cervantes, que quería a las mujeres recogidas en su casa, escarmentado por su hermana Andrea y su *fija* Isabel.

J. c. s. Pero es que yo creo que en la segunda parte el Quijote es más consciente de ser Quijote, porque en la primera parte Cervantes ni siquiera sabía que era importante su obra, y, de hecho, al principio, al comienzo se dice en un momento determinado que el lector va a tardar en leer esto apenas..., no sé si dice una hora o dos horas; él ni siquiera sabe qué es lo que va escribiendo. Sin embargo, en la segunda parte, no solamente lo ha sabido ya, sino que sabe el éxito que ha tenido.

D. M. En la primera parte, Don Quijote está más desahogado, mientras que en la segunda yo creo que Cervantes ya estaba prácticamente con un pie en la sepultura y estaba confesándose prácticamente.

J. c. s. También es eso.

D. M. Me hace mucha gracia que Don Quijote llegue a Barcelona, se meta en una imprenta y se ponga a hablar con el impresor y a comentar con él aspectos técnicos de la edición; son cosas que, en la primera parte, las decía el cura, o el canónigo, pero no él. En cambio, aquí ya Don Quijote hasta entra en detalles: «¿Ha traducido usted algo del italiano? Qué bien. ¿Cómo dicen tal palabra en italiano?». Y hasta añade que no conviene traducir porque se desvirtúa el original, pero que hay una traducción muy buena, etc., y es verdad lo que dice Don Quijote, que se nos ha puesto en plan erudito, en plan profesor de literatura, porque no es él, sino Cervantes, el que habla como si estuviese en una tertulia literaria.

Y otra cosa curiosa... Hay muchísimas, pero una entre ellas es, por ejemplo, que en la primera parte Don Quijote nunca cita a Garcilaso, pero, en cambio, cita muchísimos libros de caballería, muchos detalles; en la segunda parte cita muy pocos libros de caballería, pero, en cambio, siempre está citando a Garcilaso, incluso para hablar con Sancho o con la sobrina.

J. c. s. Bueno, menos mal que no fue un autor moderno, porque si no, lo hubieran acusado de tener un negro en

la segunda parte. Se salvó, se salvó porque lo hizo en una época en la que no era tan frecuente esa praxis.

D. M. Y el caso es que, bueno, todo esto son detalles curiosos que en la novela se encuentran y en el teatro sería imposible. Si se quiere hacer una obra de teatro sobre *El Quijote* tiene que ser prácticamente de dos personajes, ellos dos, y conservar los diálogos y algunas reminiscencias de acción, unas sombras de molinos, unas sombras de rebaños o galeotes....

J. c. s. Pero, claro, hay una diferencia entre lo que es adaptación... —que es lo que decía Jerónimo, con el que estoy totalmente de acuerdo. Yo no he visto tantas como él, pero, desde luego, lo poco que he visto no me ha gustado— y el hacer una obra basada o inspirada en *El Quijote*, claro, son dos cosas distintas. Y yo creo que aquí el caso es el segundo; el caso de nosotros tres es el segundo.

J. L. M. En ese terreno hay cosas muy interesantes. Hay adaptaciones..., no, perdón, no adaptaciones, sino obras a partir de esos personajes, pero que no tienen que ver. Alfonso Sastre tiene una, *El viaje infinito de Sancho Panza*.

A. A. Estupendo. Es que ese es un momento muy teatral, para hacer una obra, claro.

J. L. M. Hay una clínica en Ciudad Real, y a partir de ahí resulta que el loco es Sancho, no Don Quijote, o sea, un intercambio de papeles y una lectura muy contemporánea, una lectura a partir de esos personajes. Y hay una obra que no he visto, que también puede estar en esta línea, y que es de Antonio Álamo...

J. c. s. Yo nunca la he visto.

J. L. M. Yo no la he visto, pero él me contó algo de la obra; tampoco la he leído, pero me contó algo y..., bueno, ahí está Unamuno, está *Niebla*, la novela, y está la *Vida de Don Quijote y Sancho*; entonces, a partir de todo eso escribe algo que no es una versión de *El Quijote*. Y quizá en ese territorio es donde están las cosas más importantes.

A. A. Y es lo que quiere ver el público contemporáneo: otras cosas.

J. L. M. Pero, claro, también es cierto que en la novela, o sea, entrar en el terreno del teatro la novela, por un lado, es la novela cumbre y de la que parten todas las novelas contemporáneas, eso está claro, sobre todo en la segunda parte; el hecho de que se esté comentando una novela que ya está publicada... yo creo que ha revolucionado el género de la novela. Pero después, hay también una contemporaneidad en *El Quijote* —no ya como técnica de novela, sino en los personajes—, es decir, que muchos de los problemas actuales del mundo pueden analizarse a través de *El Quijote*, y yo creo que pocos temas quedan fuera de la posibilidad de analizarlos a través de *El Quijote*, que quizá sea lo que ha hecho Álamo y lo que hacía Alfonso Sastre en *El viaje infinito*.

D. M. Después, claro, son aspectos concretos, matices que se pueden desarrollar, o sea, que la novela tiene, por lo menos que hayamos visto hasta ahora, dos posibilidades de crear obras nuevas sin fusilarla. Por una parte, tomar lances concretos, como has hecho tú, o bien matices; no ya lances, sino matices: coger a Sancho Panza, convertirlo en alguien que le recuerda porque es un personaje...

J. L. M. Igual que lo que Ainhoa ha hecho no es una recreación, tampoco se ha inventado una historia.

D. M. Bueno, pero ha cogido un matiz, que es la hija de Sancho Panza, y a partir de ahí...

J. L. M. Pero contando una historia que no está en *El Quijote*, porque en *El Quijote* Sanchica no sale.

A. A. Sale cuatro veces, en casa, está con sus padres...

D. M. Cuando va el paje a llevarle la carta a su madre...

J. L. M. En ese episodio se cuenta lo del chico del pueblo con el que podía haberse casado, pero realmente en lo que ella cuenta saca a Sanchica de la aldea y la echa al mundo.

D. M. Sí, pero todas las mujeres de *El Quijote* acuden al texto de Ainhoa, cada una llevando su correspondiente manera de ver el mundo.

A. A. Y después hay algo que no sé si os ha pasado a vosotros, y que es lo agradecido que es Cervantes a la hora de trabajar con él. Es un autor muy amable que enseguida se une contigo; puedes trabajar muy a gusto con él. ¿No os pasa?

J. L. M. Sí. Y después hay una cosa también: *El Quijote* está lleno de teatro.

D. M. Me parece que todas —no digo ya novelas— las grandes obras son susceptibles de ese tipo de desarrollos parciales. Yo estoy pensando ahora, por ejemplo, en algo completamente distinto. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*; eso sale de *Hamlet*, sale de una gran obra, pero de un pequeñísimo detalle. Se podría coger en *Guerra y paz*, y sacar al príncipe Andrei... Lo que pasa es que, bueno, *El Quijote* para nosotros es una especie de acreedor, un señor que nos está exigiendo, y habéis pagado la deuda todos vosotros; verdaderamente, no se os puede reprochar nada.

J. C. S. Pero lo que hay que hacer es librarse de *El Quijote* de una vez por todas, porque es un poco lo que hablá-

bamos antes, sobre todo en este año pasado que ha habido..., yo creo que ha habido mucha gente que ha terminado aborreciéndolo sin ni siquiera conocerlo, y eso no está bien.

A. A. Desde luego. Eso significa que algo hemos hecho mal.

J. C. S. Claro. Eso significa que hay algo mal ahí que...

D. M. El peso de los poderes públicos.

J. L. M. Pero eso era previsible.

A. A. O no, es que lo hemos organizado mal.

J. C. S. Hombre, previsible y no previsible. Es verdad que es la gran obra española y la gran obra de la literatura mundial, en el campo de la novela sobre todo, pero, claro, ese bombardeo yo creo que no hace demasiado por *El Quijote* y hace más bien por que mucha gente se harte y pase de *El Quijote*. Yo creo que esa sombra enorme que proyecta este personaje es algo de lo que, como escritores, es conveniente librarse. Por eso, lo que tú decías, Cervantes se lleva muy bien con los escritores, colabora muy bien con los escritores; uno comienza a leer a Cervantes y se le pega Cervantes. Es conveniente quitarse eso...

A. A. Pero yo también creo que no debería ser un «Año Quijote», sino que los españoles deberíamos defender a *El Quijote* siempre y todos los años debería haber trabajos interesantes sobre Cervantes, sobre los textos de Cervantes en general, no sólo *El Quijote*.

D. M. Y sobre todo sin que las autoridades hagan un alarde para cubrir el expediente cultural de sus obligaciones, ese alarde de lanzar continuamente provocaciones para que se hagan toda clase de espectáculos. Porque yo no sé si trabajos serios desde el punto de vista investigador se han hecho, no lo sé.

J. L. M. Creo que sí, que fuera del teatro se han hecho. Yo lo que creo es que en el teatro ha habido mucha basura.

J. C. S. Como anécdota contaré una cosa curiosa, contaré que *El Quijote* de Avellaneda no lo había leído nunca, y cuando encontré un libro del *Cardenio*, del *Cardenio* de Shakespeare, perdido... No voy a decir nombres, no por nada, sino porque no me acuerdo, pero creo que el libro anda por casa todavía, y era un libro que hablaba de la obra de *Cardenio*. Pues la anécdota es que cuando empecé a leerlo, un libro en inglés, había un texto dedicado a *El Quijote* de Cervantes, porque, claro, como *Cardenio* se basa en *El Quijote*...; aunque el primordial interés del escritor era hablar de la obra de Shakespeare perdida, algo tiene que decir de *El Quijote*. Y lo que me llamó poderosamente la atención es que es el primer texto que leo, y yo creo que el único, donde se pone mal la obra del *Quijote*, la pone mal. Y a mí, hombre, independientemente del desagrado que puede causar (bueno, este tío a qué viene ahora, quién porras es este

Pero yo también creo que no debería ser un «Año Quijote», sino que los españoles deberíamos defender *El Quijote* siempre y todos los años debería haber trabajos interesantes sobre Cervantes. A. A.

tío que viene aquí a hablar mal de una obra..., qué sabrá este hombre; algunas de las críticas que escribía eran verdaderamente ridículas), por otro lado, me perdonaréis si digo que me pareció sano, o sea, me pareció saludable que tuviera que venir un extranjero a hablar mal de *El Quijote*, y con ese desparpajo además: «Yo no sé por qué esta novela se ha hecho famosa, porque, vamos, sí, bueno, es una novela, pero...».

D. M. Hay una cosa terrible en ese sentido. Nabokov en Estados Unidos dio un curso sobre *El Quijote* (ese curso está editado aquí, yo no lo he leído), y lo puso a parir. Dice que es «un libro lleno de disparates y que no tiene sentido». Además dice: «Hay un texto contemporáneo suyo que dice que todos se ríen mucho leyendo *El Quijote*. Yo no comprendo de qué se pueden reír: Don Quijote está lleno de pedradas, se le caen los dientes; Sancho..., lo mismo vomitan el uno sobre el otro; es repugnante...».

J. C. S. Pero, Domingo, te voy a decir una cosa. Eso te lo esperas de Nabokov, eso es más esperable, porque Nabokov es un escritor superirónico, es un tío que a mí me encanta, a mí me parece...

D. M. Sí, a mí también me encanta, pero ese libro me cabreó.

J. C. S. Sí, pero son una serie de...

D. M. Toda la ironía de Cervantes él la quita de en medio y pone la suya. Dice: «Sancho se pone a mirarle, Don Quijote hace glu-glu...»; esto es repugnante, ¿cómo se ríe la gente de esto?

J. C. S. De Nabokov me lo espero, pero de un texto de, digamos, un académico desconocido, de un académico anónimo inglés... Me pareció curiosísimo, porque no tenía nada de ironía, eran cosas ahí puestas, tal, tal, diciendo, bueno, «este libro es un plumazo»; así de sencillo. Y lo leí y me pareció que debería haber quizá un poquito de más..., deberíamos atrevernos a que hubiera más diálogo, o por lo menos más solidez a la hora de hablar de una obra como esta, y quitar un poquito de hierro al asunto, pero el exabrupto de Nabokov...

D. M. Dice que cómo se pueden reír, esto es triste, cuando los apalean, cómo reírse de que a una pobre gente le den de palos..., ¿qué les pasa a los españoles...?

J. C. S. Bueno, Nabokov es que es la pera. Y en el fondo le gustaba.

D. M. Seguramente le gustaba; si no, no se hubiera comprometido a dar un curso sobre él.

J. C. S. Lo que pasa es que las opiniones de Nabokov eran siempre *boutades*; él quería epatar siempre con sus opiniones maravillosas, pero era un lector demasiado inteligente como para... Yo creo que precisamente por eso él se planteó: «qué digo que no se haya dicho hasta ahora de *El Quijote*...».

Os admiro profundamente porque, un escritor como yo, un escritor novelista que se encierra y no ve la labor que en ese sentido también Cervantes desarrollaba, esa labor silenciosa de escribir día tras día, sin público, sin nadie, hasta que al final publicas, y plas. J. S. C.

D. M. Sus alumnos de la universidad americana que asistieron a aquel curso a lo mejor lo cogen para reírse, para ver las barbaridades que hay ahí, no sé.

En fin, ¿qué más podemos decir sobre *El Quijote* y el teatro?

J. C. S. Pues, nada, desde mi punto de vista...

D. M. ¿Está agotado el tema?

J. C. S. No, desde mi punto de vista, simplemente, añoranza. Para mí fue una experiencia; ya no hablo de *El Quijote*, sino desde el punto de vista de la nostalgia, como se dice en el mundo teatral. Os admiro profundamente porque a diferencia de un escritor como yo, un escritor novelista que se encierra y no ve la labor que en ese sentido también Cervantes desarrollaba..., esa labor silenciosa de escribir día tras día, sin público, sin nadie, hasta que al final publicas, y plas..., qué distinta es la labor del trabajo teatral, en el que estás en contacto ya no con el público, sino también con actores, estás en contacto con directores, con gente que monta la obra, y ves la obra nacer. O sea, yo *Miguel Will* lo escribí, pero pienso que gran parte del mérito y de la culpa de todo esto se la llevan los actores maravillosos que montaron la obra, como Denis, que hizo un esfuerzo extraordinario. Y vi mi obra en el escenario como si no fuera mía; sinceramente lo reconozco, si os sirve de algo mi opinión...

J. L. M. Lo que pasa es que trabajar con Denis... Yo le conozco mucho, y, claro, es un placer trabajar con él. Es un hombre con una sensibilidad que es difícil que pueda desgraciarte una obra, es muy difícil; entonces, lo más probable es que la enriquezca.

J. C. S. Cuento una anécdota finalmente, un recuerdo que tengo muy divertido en cierto sentido. Yo creo que Ainhoa a lo mejor ahora nos contará también porque me parece que ha pasado también por el mismo trance.

Nosotros estuvimos, o sea, yo estuve, en Almagro, en el «Festival de Teatro de Almagro». Es un festival de teatro clásico y allí el único autor vivo era yo. Y me llamó la atención que cuando se hizo la rueda de prensa para presentar el festival y me invitaron, lógicamente, me senté en una esquina de la mesa, y el presentador que habló de las obras que se iban a representar lo primero que dijo fue que «traían estas obras de autores ya muertos pero toda-

vía vivos entre nosotros», y, claro, yo lo miraba desde la esquina de la mesa y me sentí como un fantasma. Y cuando por fin se enteraron de que yo estaba ahí, me cedieron la palabra. «Di algo, di algo». Y dije: «Hombre, pues que me alegro de estar vivo, me alegro muchísimo de estar vivo y ojalá para muchos años». Bueno, la verdad es que sí que me sentí... Fue una sensación curiosísima; me sentí un poco fantasma. Era todo un espectro, porque, rodeado de tantos Calderones, Lopes, Shakespeares y Cervantes, la verdad es que te sientes un poco fantasmagórico. No sé si Ainhoa tuvo una experiencia así.

A. A. Este año, como todos, habíamos retomado a Cervantes, pues había muchos autores vivos, tal vez desde nuestro punto de vista, nuestra versión...

J. L. M. Ha sido difícil, distinto de lo que es Almagro.

A. A. Pero, bueno, hacen bien en dedicar este año a Cervantes; es lo que tenía que ser.

Yo me siento feliz solamente con haber conseguido que ciertos espectadores que hayan ido a ver mi función después hayan llegado a casa y hayan cogido *El Quijote*, ya eso es un logro. Y luego, un comentario que me hacía mucha gente...; cuando veían la función me decían: «¿Pero todo esto sale en *El Quijote* de verdad?». Sí, sí. Por eso, bueno, si puedo seguir manifestando *El Quijote* por España y por fuera de España, pues ya me siento feliz, porque espero que la función siga rodando.

D. M. O sea, que para ti todavía no ha terminado el año cervantino.

A. A. No, no ha terminado; hasta el próximo aniversario seguiremos adelante.

J. L. M. Yo creo que es un espectáculo que se presta mucho a mantenerlo vivo y llevarlo...

A. A. Se puede mover porque tiene unas escenografías sencillas; es sólo una actriz. Sí, se puede adaptar perfectamente a todo tipo de espacios.

J. L. M. Sí, yo creo que es un espectáculo que lo puedes tener ahí perfectamente...

A. A. En la recámara.

J. L. M. En la recámara y sacarlo en cualquier momento.

D. M. Y este año, que es el centenario de Mozart, ¿por qué no escribes una Constanza?

A. A. De momento voy a seguir con mi Sanchica, pero, bueno, lo pensaré. Hay que sacar todo el provecho a los personajes femeninos. Además, es un personaje muy bonito el de Constanza, sí que lo es. Pues, nada, lo tendré en cuenta.

J. L. M. (A José Carlos Somoza.) ¿Y tú sabes que el premio que ganaste con *Miguel Will* nació por iniciativa de alguien, de un autor? ¿Eso lo sabes? Fue una iniciativa de

Hay que sacar todo el provecho a los personajes femeninos. Además, es un personaje muy bonito el de Constanza; sí que lo es.

A. A.

Eduardo Galán, cuando era subdirector general de Teatro. Él era miembro de la junta directiva de la Asociación y dimitió cuando le hicieron subdirector. Consultó entonces a los que estábamos en la junta; en concreto, a mí me llamó un día al despacho para decirme que su interés era hacer algo sobre Cervantes, porque se celebraba algo de Cervantes; no me acuerdo de lo que era..., el aniversario del nacimiento. Y entonces, claro, su interés, como autor español vivo, radica en cómo se puede, desde el Ministerio, crear algo que beneficie a los autores españoles vivos. Y, bueno, surgió de ahí la idea; incluso pasó las bases, hizo algunas sugerencias.

J. c. s. Fue una cosa para mí absolutamente sorprendente; novedosa además. Yo no tenía ni mucho menos esa idea; sobre todo lo de las bases del premio, que fue por lo que concursé: que la obra se iba a representar; pues a veces hay premios de teatro que se convocan y que, bueno, ganas el premio, y vale, te dan a lo mejor un monto económico, casi siempre una miseria, y la obra no se representa. Si el teatro no se representa, se muere; eso me queda claro, o sea, el teatro para leer, pues, bueno, queda ahí en la biblioteca, pero el teatro tiene que representarse. Entonces, a mí lo que me atraía de este premio era que, aunque no había dotación económica, la obra se representaba, y, además, en dos teatros con esa larga tradición como el «Festival de Almagro» y aquí en el de la Comedia, y eso me atrajo de inmediato. Y, bueno, pues fue una cuestión, ya te digo, completamente sorprendente. Yo ya estaba metido en el mundo de la novela; el año anterior había ganado el *Sonrisa Vertical*, el premio de literatura erótica desgraciadamente desaparecido ya, hace dos años, y estaba completamente ya metido en el mundo de la novela, pero surgió esta cosa del teatro y me atrajo; tenía una idea buena que era la idea de Shakespeare y me dije: «Adelante». Entonces, cuando me llamaron del Ministerio me sorprendí; me dicen: «Ha ganado un premio de teatro», y digo, «pues vaya». Había leído la obra a mi familia, los había reunido un día, había leído la obra y, bueno, les había gustado, y entonces la envié. Y, sin embargo, a partir de ahí..., esa experiencia para mí fue... Yo no conocía a Denis; lo conocí a través de esa obra, y me llamó a casa y me dijo: «Oye, me gustaría dirigirla», y además, su voz, esa voz de acento extranjero, y un director de teatro... En aquella época pensaba que era irlandés... Según parece, le atrajo la cuestión de Shakespeare. E inmediatamente

nos conocimos, le encantó y, a partir de ahí, todo fue sobre ruedas. Él se burlaba diciendo que qué hacía un irlandés dirigiendo la obra de un español que habla sobre un escritor español y un escritor inglés; o sea, aquello era un bati-burrillo de nacionalidades y de cuestiones que a Denis le hacían muchísima gracia, la verdad.

D. M. Y es curioso que después de aquel éxito no hayas seguido en el mundo teatral, que la dramaturgia no te haya retenido.

J. C. S. Es un mundo que se me ha escapado siempre. Yo creo que soy escritor de gabinete, yo soy un escritor muy tranquilo, soy un escritor tranquilo.

Yo creo que es debido a eso. Creo que es en parte debido a eso, a esa cuestión de que cuando se está escribiendo para el teatro, uno tiene que ser hombre de teatro, tiene que estar uno palpando el teatro. La impresión que a mí me da, aunque vosotros tenéis más experiencia, es de que el teatro de texto está muy bien, el teatro ese de la persona que se mete en casa, escribe su obra, el teatro sartriano, camusiano, donde lo fundamental es lo que se está diciendo, la idea que se intenta transmitir, pero que hoy día lo que se está llevando cada vez más es el teatro espectáculo, en el que la persona de alguna manera está implicada en todos los procesos creativos, desde el texto hasta el montaje; se mete en todo, y si además lo puede interpretar, como es el caso de Ainhoa, mejor todavía, porque quién va a conocer mejor al personaje que el propio autor. Entonces, claro, a mí eso me echa para atrás un poco, esa agonía del teatro de texto. Yo soy un escritor fundamentalmente textual, o sea, yo no tengo nada que hacer en un escenario.

J. L. M. No te creas que el teatro de texto está desapareciendo; ha tenido momentos peores. El teatro de texto pasó por...

D. M. Fue una crisis aguda. Lo que pasa...

J. L. M. Yo creo que no es el teatro de texto lo que está en crisis, sino que es el autor exclusivamente de texto. Porque lo que hace Ainhoa ahora mismo, que crea sus propios espectáculos, lo está haciendo mucha gente de teatro, que ya no es actor, sino actor-director...

D. M. Productor incluso.

Sí, eso es fundamental, porque al intervenir, al involucrarse en el trabajo de la puesta, si el resultado no equivale a su concepción primera, se sienten responsables o corresponsables del resultado y, por lo tanto, ya no pueden repudiarlo.

D. M.

A. A. Porque es la única forma de hacer cosas; nadie te va a contratar. O te lo haces tú...

J. L. M. Claro, es un recurso al que habéis llegado porque no hay otra vía; entonces, o se va por ahí... Claro, a nosotros ya nos coge en un momento muy complicado para incorporarnos a esa vía.

D. M. Es solo un teatro para jóvenes.

J. L. M. Claro. Yo creo que hay una vuelta al teatro de texto, sí, lo que pasa es que para el que es solo autor de teatro la situación es bastante...

A. A. De hecho, en la carrera, en la licenciatura de Dramaturgia hay catorce alumnos por curso. Esos alumnos aprenden a escribir teatro de texto...

D. M. Yo creo que el teatro de texto empezó a entrar en declive hace varias décadas, y, realmente, en los años 60-70 tuvo un punto, digamos, de profundísima crisis, de casi desaparición; o sea, los festivales internacionales incorporaban espectáculos en los que el idioma no era una barrera porque no existía el idioma. Ahora bien, después se montó un poco teatro de texto, como tú dices, pero creo que es como esas mejorías parciales de los enfermos de muerte. Tuvo una bajada, y luego una subida que no es ya la altura de lo anterior.

J. L. M. No, claro, ya el autor no es lo que era, pero no estoy tan seguro. O sea, yo creo que el teatro de texto se recupera, y, además, son una serie de autores jóvenes; Juan Mayorga, por ejemplo, y es teatro de texto...

D. M. Pero, generalmente, salvo las excepciones del Centro Dramático, se escribe para salas alternativas, que son lugares en que el teatro es un espectáculo, digamos, en el que el texto es un elemento más o menos prioritario...

J. L. M. Pero suele ser a veces al contrario. Mayorga o José Ramón Fernández, por ejemplo.

D. M. Sí, pero es eso: José Ramón, dentro de poco supongo que estrenará en el Español, el año que viene o este, pero eso es la excepción. En realidad, todos ellos están metidos en salas alternativas; las alternativas les escogen a ellos. Realmente, el Astillero es un fenómeno de autores y directores juntos.

J. L. M. Lo que quiero decir es que en los años 70 el texto desapareció. O sea, estamos hablando de la época de Grotowski, música, y de cuando el texto desaparece de los escenarios. Y ahora Mayorga ha entrado por la vía del teatro alternativo, de las salas alternativas, pero él hace obras de texto, y José Ramón hace magníficas obras de texto, e Itziar Pascual escribe también obras de texto, es decir, que existe la recuperación, aunque, por supuesto, no van a llegar al nivel que hubo. En una entrevista que te hicieron en el cultural de *El Mundo*, por ejemplo, tú decías, más o menos, corrígeme si me equivoco, que esta-

bas decepcionado porque los espectáculos que habías visto de los montajes de tus obras no habían colmado tus expectativas.

D. M. Sí, yo es que escribía cosas muy difíciles, y, realmente, el montaje mental al escribirlas, al leerlas si quieres, no es posible alcanzarlo con el montaje material, y por eso tienen que decepcionarme los directores.

J. L. M. Sin embargo, ahora los autores más jóvenes, claro, sí participan del proceso creativo más allá del texto y, por lo tanto, se solidarizan más, participan, intervienen, cosa que...

D. M. Sí, eso es fundamental, porque al intervenir, al involucrarse en el trabajo de la puesta, si el resultado no equivale a su concepción primera, se sienten responsables o corresponsables del resultado y, por lo tanto, ya no pueden repudiarlo.

J. C. S. Y, además, es que yo creo que es una cosa activa; el teatro es una cuestión activa, viva. La representación es una nueva obra; yo asistí a varias representaciones de mi obra y me parecía cada una de ellas completamente distinta. Es curioso, es un mundo vivo, es un mundo que no lo tiene el cine, con todo lo que se habla y todo lo que se...

D. M. El cine está enlatado.

J. C. S. Es un mundo de sarcófago en comparación con el mundo teatral. Es un mundo vivo, es un mundo que se está creando todas las noches; todas las noches se está creando una cosa nueva. Y los actores de antes incluso —creo recordar haberlo leído— solían improvisar; cada noche decían unas cuestiones que no eran las de las noches anteriores. En fin, es un mundo completamente vivo.

D. M. Claro, es que eso es algo a lo que nos referíamos en cuanto al teatro de texto: los actores que improvisaban lo hacían en funciones de poca monta, funciones de diversión, funciones de evasión. Alguna vez en un teatro de texto... En una representación de *Hamlet*, dirigida por Marsillach, el 31 de diciembre... (*A Jerónimo López Mozo*.) ¿Tú también estabas? Pues se me ocurrió ir con mi mujer y con mi suegra. Y el espectro, al despedirse de *Hamlet*, dice: «Adiós, hijo. Adiós, hijo mío. Adiós y feliz año nuevo». Al día siguiente estaba despedido, claro.

A. A. ¿Sí? ¿Lo despidieron?

J. C. S. ¿Ves? Efectivamente, son cosas curiosas que no se dan en el cine ni se da en ninguna parte, nada más que en el teatro. Es una cosa muy interesante para un escritor de los que estamos, como siempre digo, encerrados entre cuatro paredes; es algo extraordinario.

D. M. Además, claro, tú viste varias veces el primer montaje, y ya apreciaste matices diferentes porque cada representación es única, pero tú imagínate que tu obra se vuelve a montar por otro director distinto; pues ves algo que no se parece en nada.

J. L. M. En eso tengo una experiencia personal que fue maravillosa y me sirvió mucho. Cuando yo era un chaval y estaba empezando aquí con el teatro, gané un premio, el *Premio Nacional de Teatro Universitario*, y los cuatro finalistas iban a Palma de Mallorca y representaban cada uno una obra; era un concurso, pero les obligaban a hacer una obra breve, todos la misma. Entonces, como yo había ganado el *Premio Nacional*, me pidieron una obra breve, de media hora. Fui a Palma y vi cuatro representaciones de la misma obra por cuatro compañías distintas: César Oliva, Joaquín Arbide, en Sevilla, Quintana, en Valladolid, y... no se parecían en nada. El texto lo respetaron todas, pero todo era distinto. Y después me decían: «¿Cuál te ha gustado más?».

D. M. Eso es terrible. Eso es como cuando te dicen: ¿«A quién quieres más, a tu padre o a tu madre?».

J. L. M. Claro. Y yo les decía: «Estoy todavía deslumbrado; no sé cuál me ha gustado más. Me han gustado». Pero no se parecían en nada. Aquello me sirvió, como me cogió muy joven, me sirvió en el futuro para saber, para respetar el trabajo de los directores, de los actores, respetarlos porque ¡cuánto aportan, cuánto pueden enriquecer tu obra!

D. M. Pero tú fíjate en que eran montajes distintos de distintos directores. César Oliva montó *La venta del aborcado* en el año 1976, y después, en el año 1990, la vuelve a montar; no se parecían en nada y era el mismo director.

J. L. M. Eran otros actores, eran compañías que iban cambiando...

J. C. S. Recuerdo que yo iba a los ensayos... Él se implicó directamente, y yo iba todos los días. Yo me quedaba sentado y callado mirando, y de vez en cuando se volvía hacia mí y me decía: «José Carlos, ¿esto te parece bien?». «Sí, sí».

A. A. ¿E ibas cambiando el texto respecto a lo necesario...?

J. C. S. Él iba cambiando. Hombre, por supuesto, cuando me pedían algún cambio..., y eso que los actores siempre..., bueno, que parece que... Pues él a cada paso que daba, que yo notaba que eran pasos para mí en un mundo desconocido porque no sabía dónde iba a llegar, me llamaba a casa: «José Carlos, se me ha ocurrido una idea. Tengo

Vi cuatro representaciones de la misma obra por cuatro compañías distintas: César Oliva, Joaquín Arbide, en Sevilla, Quintana, en Valladolid, y... no se parecían en nada. El texto lo respetaron todas, pero todo era distinto. Y después me decían: «¿Cuál te ha gustado más?».

J. L. M.

Si hubiese sido únicamente la autora, hubiese dicho:
«Por qué me quitas eso». Pero luego respetaba mucho
al intermediario, Pedro Villora, y hablaba como actriz
por un lado y como autora por otro. A. A.

que contártela. Bueno, mejor que vengas mañana y la veas». Iba y representaban allí una cuestión y se le ocurría tal, y después regresábamos. Recuerdo que regresábamos a casa; vivíamos los dos en aquella época muy cerca y regresábamos en el mismo metro, y durante todo el trayecto me estaba hablando de las escenas que iba a ensayar al día siguiente...

A. A. Es que el teatro es muy obsesivo.

J. c. s. Yo no me negué a esa absorción; bueno, fue para mí como una broma. Me llegó a obsesionar durante mucho, mucho, mucho tiempo la cuestión del montaje. Y recuerdo también con notable emoción el día en que por fin la obra, parecía que ya estaba terminada. Entonces, de repente, «vamos a hacer este fin de semana un pase privado», la primera vez. Y recuerdo que llegué al teatro —de repente se sentaba la gente—, y me quedé fascinado porque pensaba: «A qué viene toda esta gente»; me quedaba verdaderamente intrigado. Miraba por un lado, por otro, me quería salir, estaba encogido allí en el asiento; en fin, fueron emociones muy bonitas. Después, claro, cuando ya uno va adquiriendo experiencia, le parecen las emociones del novato, pero unas emociones preciosas que no se me olvidarán nunca. De verdad que la emoción del teatro fue algo que me hizo sentir distinto, cosa que no puedo decir de ninguna de las emociones que he tenido con la novela, y he tenido emociones muy buenas con la novela, muy buenas, muy gratificantes, enormemente gratificantes, las sigo teniendo, pero no puedo decir lo mismo. La verdad es que el teatro en eso es único.

D. M. A mí me ocurre a veces que he leído una novela —muchas veces me ocurre— y al cabo de pocos años la leo de nuevo y encuentro un montón de matices distintos, y el que ha cambiado soy yo; no ha salido el libro de mi casa, soy yo quien ha cambiado. Entonces, resulta que algo tan inmóvil como es la literatura narrativa también sorprende al receptor, que es un receptor distinto cada vez que la lee.

J. c. s. Claro, pero el problema de la novela es ese. Yo ahora, por ejemplo, tengo una página web que me encanta, porque los lectores me escriben las emociones que van sintiendo; hay incluso algunos que me escriben capítulo tras capítulo: «Ya voy por la mitad y me parece que no sé qué, no sé cuánto», y a mí eso me gusta. Yo creo que es una nueva cosa que tenemos los escritores hoy día, una

cuestión que propicia la tecnología que nos ha dado este milagro: que lectores de novelas te puedan ir comunicando como en un *feed-back* inmediato y constante lo que están sintiendo. Pero, claro, si no es así, ¿en dónde se encuentra esa emoción, si no es en el teatro? A mí me parecía fascinante cuando el público se reía de una broma que yo había escrito en el escenario, o reaccionaban de alguna manera a algo que yo había puesto y a lo que quería que el público reaccionara. Y ese momento de representación, ese momento es único para disfrutarlo. Entonces, yo creo que ahí es donde está la diferencia con la novela: claro, tú coges la novela, y, efectivamente, la vuelves a leer y es una novela diferente, pero, claro, a quién se lo digo; el autor no se entera.

D. M. Realmente el lector está viviendo una experiencia totalmente individual. Respecto al teatro, siempre me ha ocurrido, cuando se producen los ensayos y demás, que tengo un sentimiento de escrúpulo por hacer que mucha gente respetable se ponga a trabajar por un capricho mío, porque al fin y al cabo yo empecé a escribir por un capricho; cada cosa que he escrito es: «Voy a escribir tal cosa». Entonces, cuando veo a esta gente, y el director incluso les regaña, pienso: «pues vaya la que he “armao”; con lo tranquila que podía estar toda esta gente».

A. A. Más caprichoso aún es el director.

J. c. s. Y los actores también; hay algunos actores que también, y sobre todo, claro, los que tienen como mucha personalidad y te imponen sus prerrogativas; y hay a veces un ten con ten director-actor que es curiosísimo y que me imagino que Ainhoa tiene perfectamente resuelto, a menos que discutas contigo misma, que eso también puede ocurrir; en el mundo del teatro puede ocurrir todo.

D. M. El director fue Pedro Villora, ¿no?

A. A. Fue Pedro Villora, sí.

J. c. s. Ah, ¿no eras tú?

A. A. No, no, era demasiado ya escribirla, aunque, de todas formas, ha sido también muy curioso el hecho de escribirla e interpretarla, porque, claro, había cosas que literariamente me parecía que estaban correctas, que estaban muy bien, y luego lo has interpretado y decías: «Es que esto no puede ser, tengo que eliminarlo». Porque, claro, si hubiese sido únicamente la autora, hubiese dicho: «Por qué me quitas eso». Pero luego respetaba mucho al intermediario, Pedro Villora, y hablaba como actriz por un lado y como autora por otro.

J. L. M. Y él no sabía a cuál atender.

A. A. Pero luego también es bonito, porque al ser un monólogo...; claro, en un monólogo se habla, se interpreta, se actúa desde uno mismo; entonces, necesitas que las palabras estén adaptadas a tu modo de hablar para poder hacerlo.

Yo estoy de acuerdo con la respuesta que daba Cela respecto a qué se necesita para escribir la *Odisea*: «Un papel y un lápiz; ya está».

J. S. C.

J. L. M. No estás esperando la provocación con otro actor; te provocas a ti mismo.

A. A. Pero, claro, estaba muy bien que lo hubiese escrito yo porque tenía mi modo gramatical de expresarme, mis expresiones habituales; entonces, ha sido más fácil acoplarme a mí dentro de mi texto que si hubiese cogido a otra actriz cualquiera con un modo de expresión distinto y que se hubiese tenido que acoplar a mi palabra.

J. C. S. En ese caso la labor del director tuvo que ser, me imagino, enormemente peliaguda, porque lo tenías atrapado entre dos fuegos, o sea, por un lado, la autora estaba de acuerdo con la actriz, la actriz con la autora.

A. A. No, pero yo he respetado absolutamente su opinión.

J. C. S. O sea, que todo transcurrió...

A. A. Muy bien, muy a gusto; por eso, porque le respeté mucho. Una cosa era lo que había escrito y otra cosa era la interpretación y lo que él veía.

J. C. S. Esa división de responsabilidades es una de las cosas que más me fascina de esta cuestión, que a lo mejor en el cine también ocurre, pero, bueno, en el mundo teatral, que es lo que yo conocí, me parece fascinante.

A. A. División, sí, pero al mismo tiempo se tienen que nutrir unas de otras.

J. C. S. De otros, y respetarse mucho...

A. A. Y crecer juntos. A veces es muy difícil. A veces te envidio a ti en tu despacho, escribiendo solo, porque hay veces que dices: «Dios mío, ¿cómo puedo llegar a un acuerdo con esta persona?».

J. C. S. Pues te voy a decir una cosa. Es totalmente cierto que también tiene su punto de fascinación, en el sentido de que eres el que controla la situación del principio al fin, cien por cien de control, y en ese sentido la verdad es que es una labor realmente...; también tiene su compensación pequeñita, pero la tiene. Los personajes no siempre van donde tú quieres que vayan, pero, bueno, por lo menos

parece que lo controlas todo y no hay nadie, ningún personaje tipo Niebla, que se te suba demasiado a las barbas y empiece a discutir así, a las claras. Y la producción, el montaje, la dirección..., todo eso corre por tu cuenta; no hay ningún problema. Pero sí, es una facetita del novelista, y, en efecto, yo creo que es una de las poquísimas artes que tienen ese cien por cien de control.

D. M. Yo diría que, excepto el teatro, todas las demás lo tienen prácticamente. Tú ves a un pintor que se pone delante de su lienzo y nadie le dice...

J. C. S. No, me refería a artes literarias.

D. M. Realmente es esto, sí. El músico también.

J. C. S. El músico ya tiene que contar con un instrumento, y, de hecho, precisamente los grandes músicos de la historia..., y, por qué no decirlo, del pintor, que tiene que contar con una serie de colores y de cosas, tiene que contar con una parte del mundo externo. Yo estoy de acuerdo con...

D. M. Pero el escritor también cuenta con las palabras.

J. C. S. Pero, mira. Yo estoy de acuerdo con la respuesta que daba Cela respecto a qué se necesita para escribir la *Odisea*: «Un papel y un lápiz; ya está». Es totalmente cierto, o sea, la labor del escritor en ese sentido tiene algo de fascinante, y yo diría que incluso quitaba el papel y el lápiz; teniendo en la cabeza las cosas y recordándolas, hoy día ya ni papel ni lápiz se necesita. Buena prueba es este aparato que nos está grabando..., porque no necesitas nada; simplemente saber narrar las cosas dentro de ti. Eso es algo fascinante, eso es algo extraordinario. El teatro y esto necesitan ya un objeto, alguna cosa externa, alguna relación con lo externo, y es un poco lo que a veces a escritores como yo nos da un poco de reparo: esa relación con lo externo, con las cosas externas.

D. M. Sí, y también con una serie de creadores que tienen que expresarse y te dicen: «Bueno, aquí vamos a decir tal cosa porque así yo me siento mejor, más cómodo».

Así es que resulta que Cervantes disfrutó más narrando que escribiendo teatro (*A Jerónimo López Mozo*), aunque tú dices que como dramaturgo no solo fue bueno, sino que...

J. L. M. Fue buenísimo.

D. M. Pues terminemos con esa rotunda aceptación que hubiera encantado a Cervantes.

Muchas gracias a los tres. ■

Visita nuestra web

www.aat.es