

# Entrevista a Domingo Miras

por Virtudes Serrano

Noviembre 2001



Domingo Miras, nacido en Campo de Criptana en 1934, representa una de las voces más firmes del teatro español de las últimas décadas. Inicia su actividad al comienzo de los 70 a partir de dos ejes temáticos: la reflexión crítica sobre la sociedad contemporánea (*Una familia normal*, *Gente que prospera*, *Nivel de Vida*, *La sal de la tierra*) y una serie de piezas en las que se recrean personajes míticos (*Egisto*, *Penélope*, *Fedra*.)

En 1973 escribió *La Saturna*, obra de evidente madurez teatral que significó un cambio de rumbo en la trayectoria de Miras. Llegaron después las obras que le permitieron asentarse en el panorama teatral español, *De San Pascual a San Gil* (1974), premio Lope de Vega en 1975, *La Venta del Ahorcado*, *Las Brujas de Barahona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. En 1982 escribe *El doctor Torralba* y en 1986 *La Monja Alférez*. En 1994 recibe el Premio Ciudad de San Sebastián con *El libro de Salomón*, que aún no se ha estrenado. Y en 1997 escribe *Aurora*, inédita y sin estrenar hasta la fecha.



Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática del 2000, precisamente por *Una familia normal* y *Gente que prospera*, publicadas durante ese año.

De él ha escrito Virtudes Serrano que es un autor que «integra elementos de las tendencias con las que convivió, con un sesgo propio. El olvido reiterado de los textos de los autores vivos y la presencia lógica de jóvenes generaciones con nuevos esquemas de escritura, han convertido en clásicos a dramaturgos que ideológica y estéticamente tienen mucho que comunicar a la sociedad de hoy».

Entrevista realizada en la Universidad de Alicante, el 20 de noviembre de 2001 en el Salón de Actos del edificio Germán Bernácer, durante el desarrollo de las actividades celebradas con motivo de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.



**VIRTUDES (V. S.)**.- Buenos días, Domingo.

**DOMINGO (D. M.)**.- Buenos días, Virtudes.

**V. S.**.- Comencemos esta entrevista, que es una de las actividades programadas dentro del marco de la Muestra de Autores Españoles Contemporáneos y vamos a empezar por felicitarte, aunque ya lo hice en su día, para que quede constancia en este acto, por ese tan merecido Premio Nacional de Literatura Dramática que se te concedió en el año 2000. ¿Lo esperabas?

**D. M.-** En el año 2000, precisamente, no. Prescindiendo de que la modestia sea falsa o real, lo he esperado en dos ocasiones por lo menos, o quizá en tres, pero, en el 2000, no. Y por eso, me sorprendió mucho que me dieran ese premio, porque fue un premio, tú sabes perfectamente, un poco insólito en el sentido de que se premió no una obra reciente, sino un par de obras muy antiguas, aunque era reciente su publicación. El hecho de que se premien obras publicadas, es un dato que hay que tener en cuenta y recordar para explicarse este fenómeno, pero lo cierto es que eran obras de una etapa mía muy primeriza, que yo consideraba ampliamente superada y que me ha obligado a reconsiderar, precisamente, la oportunidad de esos títulos en el momento actual. El mundo cambia, el mundo evoluciona y, a veces ocurre que cosas que se pasan de moda vuelven a estarlo. ¿Por qué? Por circunstancias sociales que han cambiado sin que nosotros verifiquemos el sentir de esos cambios hasta que después los comprobamos, y vemos que, efectivamente, el mundo cambia, que el mundo oscila como una especie de péndulo, que estamos ante un movimiento circular de la historia y que quizá, encontramos nuestra existencia en unos parámetros históricos que son equivalentes o análogos o próximos a los que creíamos ya vividos y superados.

**V. S.-** Pues ya que has planteado esas situaciones en abstracto, dínoslo con un poquito más de concreción. Háblanos un poco de esas obras premiadas, que son, precisamente de los años 70,... en torno al año 70-71, en los arranques de tu carrera como autor dramático. Háblanos un poquito de la génesis de esas obras. ¿Cómo te surgió la idea de escribirlas? ¿Qué estética era la que tú practicabas en ese momento y por qué? Y, ¿qué te influyó para ponerte a escribir en ese sentido?

**D. M.-** Si yo contesto a esa pregunta con amplitud, te voy a pisar preguntas ulteriores, que hacéis todos los entrevistadores, como son las influencias que uno ha recibido. Como estoy seguro de que esa pregunta la tienes en la cartera...

**V. S.-** Bueno, pero si tú la respondes, ya no te la hago.

**D. M.-** Yo te podría decir que por entonces, en el año 70-71, estaba todavía viviente y con una gran fuerza el teatro realista. Pero ya tenía también una gran fuerza un teatro de carácter simbólico, que había aparecido años después que el teatro histórico. ¿Qué ocurre, entonces? Pues, que yo, bajo la influencia concreta de Buero Vallejo y de toda la escuela realista que él introdujo en España -y que tiene un paralelo en Europa y en América, que estaba en Inglaterra, desde pocos años antes, barriendo con gente como Osborne, como Pinter, y en Estados Unidos, evidentemente, la escuela realista americana, que venía de la mano de Eugène O'Neill, de Arthur Miller, etc.- pues, yo estaba muy... muy metido en esa escuela desde el primer momento, y por lo tanto, eso fue lo que me hizo escribir un teatro realista, en un momento en el que el teatro realista estaba todavía en boga. Pero este teatro estaba ya amenazado seriamente por un teatro que procedía del absurdo europeo, o sea, de la escuela de Arrabal en España, que a su vez, seguía la estela de Adamov, de Ionesco, de Beckett, sobre todo.

Se trataba de una escuela que estaba creando en España ya unos seguidores que estaban en el año 70 plenamente establecidos y a quienes yo también admiraba mucho. Pues bien, esas dos obras concretamente, la del 70 y la del 71, tienen ese común denominador, pero entre ambas hay una diferencia de matiz: la primera, la que escribí en el 70, *Una familia normal*, es rigurosamente realista, y no hace ninguna concesión al otro sendero, al otro matiz expresivo que representó el teatro simbólico; en cambio, *Gente que prospera*, bajo una raíz realista, bajo una estructura realista, bajo una concepción del mundo realista, plantea, sin embargo unos elementos fundamentales que explican el contenido de la obra y que tienen un carácter de tipo lírico, de tipo simbólico, de tipo..., digamos, metarrealista, una cosa distinta. Ahí está la influencia, por tanto, de las dos corrientes. Una influencia que, seguramente, y con carácter voluntario, yo admití y promoví en mí mismo, es decir, aunque me gustaba el teatro realista, comprendía que el otro teatro también tenía una justificación histórica y no quería desdeñarlo. Por eso, es por lo que creo haber dicho que te he pisado la pregunta anterior.

**V. S.-** No, no. Has respondido a tres en una. Que tampoco está mal.

**D. M.-** Así ahorramos tiempo.

**V. S.-** De todas formas, esa fusión de mundos, yo la veo ahora en algunas producciones de autores muy jóvenes. ¿Tú también lo ves así?, por ejemplo, pienso en *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral, tiene una fusión de mundo realista y mundo simbólico, mundo onírico, que yo me atrevería a decir que procede de unas influencias semejantes, de una primera influencia que es ese mundo simbólico añadido al mundo real que maneja ya Buero desde su primera obra estrenada, *Historia de una escalera*, a ti te parece eso...

**D. M.-** Sí realmente, el realismo, por lo menos en España, nunca fue rigurosamente austero en el sentido de renunciar a cualquier otra moda expresiva. Yo no sé, si quizá esto se debe un poco a nuestro ascendente, digamos del Siglo de Oro, es decir, a que la presencia de un Quevedo ha influido poderosamente en el pensamiento y en la literatura española posterior. Porque uno piensa en los americanos, en Miller por ejemplo, y no encuentra en sus obras más conocidas ninguna concesión de ese tipo, y, sin embargo, en España, el prototipo del teatro realista es Antonio Buero Vallejo, pues bien, en todas sus obras, o en la mayor parte de ellas, encontramos los elementos oníricos, sobre todo, que tienen una presencia indudable y además muy poderosa, de ahí que, bueno..., en realidad, podamos decir que en el caso español el distinguir entre ambas tendencias –teatro realista, teatro simbolista- es más una distinción académica, yo diría, con perdón de los académicos como tú, que real, porque ambas tendencias se conjugan y tienen una tendencia, un movimiento espontáneo a conjugarse entre sí de una manera práctica. Por eso, también fue bastante artificial la distinción que se hizo entre las dos generaciones de autores realistas y autores del nuevo teatro español de los años 70, precisamente por eso fue también muy artificial esa distinción.

**V. S.-** Sí, porque coincidían, por lo menos, en las intenciones.

**D. M.-** En las intenciones, por supuesto, eso lo tenían muy claro, ambos grupos eran críticos, a ambos les dolía la España del momento presente y ambos hacían una crítica de la misma desde presupuestos estéticos que trataban de burlar a la censura de una u otra manera. Pero, se enfrentaban entre sí, en función de unos estilos que creían cultivar religiosamente y que no cultivaban con tan religiosa exactitud, porque realmente en sus teatros respectivos había influencias de la corriente opuesta, a pesar de que abominasen de ella a nivel teórico.

**V. S.-** Domingo, antes de seguir adelante, yo quiero que tú precises algo que has dicho también en la nebulosa inicial. Has afirmado que, en otros años anteriores al 2000 sí que habrías esperado que te concediesen ese Premio Nacional. ¿Por qué no nos dices qué obras son las que para ti estaban en ese punto de mira del Premio Nacional en esas ocasiones anteriores?

**D. M.-** Pues, en todos los casos ha habido circunstancias que las han alejado del premio, y que parece que eran circunstancias objetivas, es decir, circunstancias de esas que a los jurados les obligan desde un punto de vista... formal. Por ejemplo, el primer caso cronológico fue *Las brujas de Barahona*. Hubo un año en que el jurado tenía prácticamente concedido el premio a *Las brujas de Barahona*, pero había sido publicada en *Primer acto* con anterioridad y eso hizo que la publicación de Espasa del año 92 no fuese tenida en cuenta el año siguiente. Ocurrió, pues, que la publicación en revista las había eliminado. Pero ha habido años en que la publicación en revista en cambio, no ha sido tenida en cuenta para la concesión del premio, y sólo se ha considerado la publicación en el libro; lo cual quiere decir, que si en esas circunstancias, en aquel año, se hubiese tenido en cuenta ese criterio, según dijeron algunos miembros del jurado, hubiera sido premiada *Las brujas*. Pero tal vez, cualquiera sabe, ese, esa... «hojalatería», como decía Galdós, de «si tal vez», «si hubiera ocurrido tal cosa», «tal...», podía perfectamente haber sido otra.

Ése fue un caso. Algún otro caso..., según me han dicho también miembros del jurado del año anterior a este último, año en el que una obra mía, *La Aurora*, fue en todas las votaciones por delante con bastante comodidad respecto a todas las demás, y al llegar a la última votación, sorpresivamente, resultó premiada otra. Otra cosa que también ocurrió fue el caso de *El doctor Torralba*. *El doctor Torralba* estuvo bastante bien situada siempre y sin embargo, el hecho de haber sido publicada previamente en Italia la privó de la posibilidad de ser premiada en España. O sea que son circunstancias de carácter...

V. S.- Y *La monja alférez*, si yo no recuerdo mal, quedó finalista.

D. M.- Ésa fue finalista en el año en que *Las brujas de Barahona* fue desplazada... Muchas veces pasa eso, ¿no?... Yo mismo soy ahora jurado en tres premios, uno de ellos ha sido fallado recientemente, lo hemos fallado hace quince días, precisamente el Premio Nacional de Literatura Dramática, y ha ocurrido lo mismo, que circunstancias externas eliminan obras que si no, no serían fácilmente eliminadas. Precisamente se ha dado el mismo caso que *Las brujas de Barahona*, es decir, las *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga, había sido publicada en *Primer acto* el año 99 y en el 2000 en libro, por lo tanto, si se tenía en cuenta solamente la publicación en libro, hubieran entrado, pero como estaban publicadas en *Primer acto* en el año 99, fueron eliminadas.

V. S.- Ya, ya, ya..., gracias. Vamos a pasar ahora, enlazando con algo que tú decías antes, a esa primera etapa. Fue una primera etapa muy fructífera, unos primeros años entre el 70 y el 73 de mucha producción, escribiste muchas obras, y algunas de ellas se apartan del ropaje realista de la cotidianidad contemporánea y pasan, sin perder el realismo de su planteamiento, a otra máscara, a otro estilo, y a otro vestuario; son las piezas clásicas, el teatro mitológico. ¿Nos puedes hablar un poco de esa otra faceta de tus primeros años, qué la motiva y qué te interesa en esos personajes?

**D. M.-** Sí, bueno, también es un poco casual su origen. Cuando se me ocurrió escribir teatro fue un poco con la idea de probarme a mí mismo y como una curiosidad más. Entonces, lo que tenía que hacer era, simplemente, dialogar una historia conocida y un esquema que yo tuviera claramente perfilado en la mente, y como el mundo de la mitología siempre ha sido desde mi infancia bastante asequible a mí y lo he cultivado por placer con mucha asiduidad, pues las historias en cuestión no tenía que buscarlas en ningún sitio, me las brindaba la mitología y el tratamiento que los trágicos griegos le habían dado y en el que había insistido toda la posterior dramaturgia europea. Por lo tanto, un tema de aquellos me podía servir. Pero, además, también me daba la sensación de que, sobre todo las heroínas griegas, tenían una peculiaridad común a todas ellas, de resistencia pasiva de la mujer frente a una imposición masculina, que venía propiciada por una cultura distinta que había invadido a Grecia, la cultura de los saqueos, inferior estética y técnicamente a la cultura previa dominante que representaba los últimos estertores de la cultura minoica; aquellas mujeres griegas eran princesas minoicas que tenían el prestigio de las antiguas dinastías locales y los invasores necesitaban legitimar su poder, entroncando con aquellas princesas para dar al pueblo la sensación de que la dinastía se perpetuaba y no se había procedido a un despojo violento. Todo esto me daba una especie de justificación política, si quieres decirlo así, de justificación moral, de justificación ética, y al mismo tiempo, la historia me venía ya dada, yo lo único que tenía que hacer era darle un giro personal, y eso lo tenía fácil, porque las tenía muy trilladas desde siempre. Así es que por vía de ensayo, y por vía de «autoprobanza», escribí una obra sobre Fedra, que titulé *Fedra en las tinieblas*, porque la puse estando en el reino de Hades y haciendo que su historia pretérita fuese un relato, un *flash-back*. Bueno, eso fue en el 70, y después de haber acabado aquella tarea, de una manera muy espontánea y en quince días escribí *Una familia normal*.

Como yo pensé siempre que tenía más consistencia la historia que había escrito sobre los griegos, porque tenía unas connotaciones más profundas, aquellas historias griegas que yo tenía en la cabeza en el año 71, produjeron varias obras más: el *Egisto* y *Penélope*; luego, en el 72, reelaboré *Fedra en las tinieblas*, que había quedado un poco descompensada en sus dos actos, los equilibré y saqué ya la *Fedra* en su versión definitiva.



Representación de *Egisto*.





Tenía otros proyectos en ese sentido pero, en el año 73, había hecho una especie de nuevo experimento a partir de *El Buscón* de Quevedo, que produjo *La saturna*. *La saturna* ya fue un hallazgo definitivo de mi modo de hacer teatro; prescindí de todo lo anterior, me planteé de nuevo ya mi consideración de dramaturgo si no profesional, por lo menos con idea de parecerlo; me había incorporado ya un poco a la pléyade de jóvenes dramaturgos o «autores malditos», como queramos llamarles, al teatro *underground*, y ya tenía una fisonomía peculiar a la que permanecí fiel, porque ya el previo de los ensayos había terminado.

V. S.- Antes de pasar a ese nuevo período, sobre todo estético, porque en cuanto a ideas tú permaneces bastante fiel a una serie de conceptos, antes de pasar, digo, a ese nuevo periodo, a mí me gustaría reflexionar un poquito sobre dos cuestiones que ya han salido aquí. A ti te dan el Premio Nacional de Literatura Dramática con dos textos de los años 70-71, y tú sabes que ahora mismo tus obras de ambiente clásico están siendo muy trabajadas en departamentos de lenguas clásicas, en Granada, por ejemplo, hay toda una escuela, en Murcia hay alguna persona que lo hace, y en otros sitios, como en Madrid donde hay ya una serie de profesores de lenguas clásicas que se ocupan de la transmisión del mito y que toman como clave esas obras tuyas. Parece, como tú decías antes, una vuelta, un guiño de la historia: esas obras del principio que marcaban un camino por el que, en un momento determinado, tú dijiste que ya no querías transitar, vuelven de nuevo, tanto en la recuperación de esos textos de tema clásico, como a través del Premio Nacional que han recibido los otros dos. ¿Te has planteado volver a tomar algún personaje clásico? Yo sé que tú has dicho muchas veces que el personaje de Medea siempre te llamó la atención, aunque sea con otro formato estético, distinto al que utilizaste en aquellos años 70, ¿no has vuelto a pensar... en ello?

**D. M.** - No, no he vuelto a pensar en serio sobre eso, por ahora. Hay que tener en cuenta, primero, que los tres textos clásicos en cuestión, yo, casi había renunciado a ellos hasta que una mujer estudiosa de mi teatro, llamada Virtudes Serrano, se ocupó de hacerlos publicar. Como consecuencia de esa publicación ha aparecido lo que tú dices, un interés bastante generalizado por ellos, con gran sorpresa mía. Por otra parte, está el premio a estas dos obras que también estaban prácticamente abandonadas en el cajón de los ensayos. ¿Qué ocurre con esto? Yo lo tomo ante todo, como una especie de ironía de la historia. Si la historia nos trata con ironía no podemos tomárnosla nosotros en serio ya. **(Risas.)**



Nosotros, lo menos que podemos hacer es ironizar, a nuestra vez, sobre ella y en consecuencia, y pagando con la misma moneda, tengo mis dudas sobre qué sentido tiene escribir teatro o escribir cualquier otra cosa, o hacer algo en la vida, si no sabemos en realidad lo que estamos haciendo. Si lo que creemos que es una obra menor es lo que en definitiva, nos ha promocionado, ha tenido mayor trascendencia, y aquello que creíamos que nos definía, que nos identificaba, que era nuestra verdadera expresión, ha sido menos considerado, aunque tengo que decir que, a lo largo de todos los años de mi vida como autor, desde el año 70-71 que escribí aquellos textos hasta el año pasado, yo he sido considerado precisamente por lo que no ha sido premiado, ni divulgado de esa manera que tú dices. Entonces, yo, realmente, ya no sé si sé algo sobre mí, ni creo que nadie lo sepa. **(Risas.)**

Tengo la sensación de que no se pueden escribir cosas distintas, lo mejor que se puede hacer es coger un determinado itinerario y seguirlo, porque se corre el riesgo de que no sepas por cuál vas a ser valorado y uno tiene interés en saberlo, ¿por qué?, porque es la propia identidad la que está en juego. Y, sin embargo, el hecho de ensayar continuamente, el hecho de abrir caminos, es algo que debe hacerse por todos y algo que yo he descuidado demasiado. Yo, después de *La saturna*, que era una obra ambientada en el Siglo de Oro, hice otra ambientada en el XIX, *De San Pascual a San Gil*, después hice otra ambientada prácticamente en la posguerra española, aunque con muy difusa ambientación cronológica, que fue *La venta del ahorcado*, luego insistí en el Siglo de Oro, pero, en todo caso, esas tres primeras obras, daban de mí una imagen de persona que se interesa por abrir caminos nuevos para su propia creación.



Después me amoldé demasiado a un esquema que me era cómodo, que conocía bien y que creía, y sigo creyendo, que era, realmente, mi especialidad, porque nadie lo ha manejado, si no con la soltura, por lo menos, con la convicción con que lo he hecho yo.

Después, con una de las obras últimas, que se ha publicado conjuntamente con estas dos, *Aurora*, he abierto un camino distinto también, es decir, en cierta manera se vuelve al realismo, y en cierta manera, no. La obra es de carácter actual, con pocos personajes, cosa insólita en mí. ¿Volver al teatro clásico? Cuando escribía el teatro clásico, en el año 71, tenía pensado hacer en el 72 una trilogía sobre Teseo, en que las ideas mías sobre el «Don Juan», que son muy peculiares, se cristalizarían, aparecerían, aunque estuviesen demasiado enmascaradas. Lo tenía casi esquematizado ya en la cabeza.

Después pensaba, efectivamente, volver a las heroínas, con la que me parece y me sigue pareciendo, la expresión más brutal del temperamento de aquellas mujeres, que es el caso de Medea. Lo que pasa es que con Medea me da miedo, porque yo creo que el tema de Medea ninguno lo ha tratado a fondo, nadie ha llegado a las últimas consecuencias, ni siquiera Eurípides, y yo, de hacerlo, tenía que hacer algo así, profundo, definitivo, si no, no valía la pena. Ahora, 30 años después, tengo que reconocer que era demasiado petulante, y quizá ahora no me hubiera atrevido, por ejemplo, a escribir *Egisto*, que es una forma de corregir a Esquilo, porque me parece que es demasiado atrevimiento. Cuando uno empieza a hacer algo en la vida es muy atrevido, es muy audaz, después la experiencia y los años enseñan a ser más cautelosos, más discretos, más modestos, a medir más nuestras fuerzas y a sentirnos menos importantes.



Siguiente →

**V. S.-** Yo te tengo que corregir una cosa que has dicho hace un momento: no creo que esas obras clásicas, de ambiente clásico, ni esas obras iniciales sean obras menores, creo que son obras del principio, pero no obras menores, en absoluto.

**D. M.-** Tienes razón. Porque para que fuesen obras menores, tendría que haber otras que fuesen mayores.

**V. S.-** No, no, no... No me revuelvas la pregunta. Yo te permito que me chafes las preguntas, no que me revuelvas las respuestas que yo quería que tú me dieras. Tú tienes un conjunto de obras mayores, yo no veo ninguna menor. Son obras que pasan por distintas etapas, que en unas avanzas en un sentido, en otras en otro, vas, efectivamente, buscando caminos, pero, obras menores, obritas de esas que dices: «bueno, ha sido un tanteo, ha sido una cosa...», no veo.

**D. M.-** Es que nadie tiene ese tipo de obras. En el fondo, resulta que nadie las tiene, porque todas aquellas cosas uno las deja en un cajón, luego, después de muerto el genio, salen a la luz y se las disputan los editores.

**V. S.-** Se las disputan, pero no dejan de ser menores con relación a otras mayores, si hablamos ya de clásicos consagrados y hay obras que salen... teatros de juventud, cosas que son interesantes para el estudioso pero que evidentemente son obras sin terminar, sin formalizar, frente a otras que sí son de la madurez del artista. Ese concepto a ti no te lo aplicaría, permíteme que te lo diga y que te contradiga un poquito.

**D. M.**- Bueno, yo te agradezco que no me lo apliques, porque eso manifiesta un interés generalizado por todo lo que he hecho. Yo tampoco estoy seguro de que sean menores en relación con las otras, de que sean menores en relación con el teatro en general, no tengo duda ni de eso, ni de lo demás. Ahora, de todos modos sí hay compañeros míos que sí las deben de considerar menores. Había uno, cuyo nombre no voy a decir, que me dijo hace un mes: «me sorprendió mucho tu Premio Nacional de Literatura Dramática» y yo le dije: «no me llama la atención, a mí también me sorprendió».

**V. S.**- **(Risa.)** Voy a ser discreta, no te lo voy a preguntar...

**D. M.**- No te voy a decir el nombre.

**V. S.**- No te lo voy a preguntar...**(Risas.)**

**D. M.**- Pues aquel chico tenía una obra también en el Premio de este año, en el que yo he sido jurado y me dijo: «¿Tú crees que mi obra puede ganar y tal?...» y le contesté: «Tal vez sí, ¿por qué no?, es posible, pero ya sabes que las votaciones son secretas». Y por piedad no le dije que en la primera criba ya había caído.

**V. S.**- **(Risas.)** Bueno... vamos a ver, Domingo, vamos a pasar a la etapa que se inicia en el 73 con *La saturna*, a ese cambio estético, a ese estilo tan propio y que tanto te caracteriza. A partir de esa obra, y aunque en las obras clásicas ya tienes un referente que el teatro y la mitología y la tradición clásica te ofrecía, pero a partir de *La Saturna*, tú eliges un referente histórico de la historia española, y por distintas épocas vas buscando una serie de personajes que fueron, en mayor o menor medida, víctimas de esa historia. Háblanos un poco de esa elección y del teatro histórico como fórmula de expresión dramática en tu teatro, digamos que... de madurez expresiva.



**D. M.-** Bueno, pues..., efectivamente cuando hice el teatro histórico, tú sabes perfectamente que me centré fundamentalmente en el Siglo de Oro. Hay una obra de teatro histórico que no está en el Siglo de Oro, está en el siglo XIX, que es *De San Pascual a San Gil*, concretamente en 1866. En esta obra, yo pretendía hacer una caricatura de la España actual, de la España del año 74, que fue cuando la escribí, reflejando fielmente lo que ocurría en el año 66 del siglo anterior, pero poniendo de manifiesto que una gran parte de las circunstancias que motivaron los acontecimientos de entonces se producían también ahora. En cambio, en *La saturna*, y las que siguieron después de carácter histórico ambientadas en el Siglo de Oro, lo que quería, sobre todo, era mostrar un problema mucho más general, que es el problema de los marginados en relación con el poder. Cómo el poder aplasta a los marginados, cómo estos intentan escapar a esa presión, cómo intentan realizar sus vidas y cómo esa realización fracasa siempre. Cómo el Poder es invencible para ellos. ¿Por qué elegí el Siglo de Oro? Podría haber elegido cualquier otra época porque el poder es siempre permanente, pero, concretamente en el Siglo de Oro ocurre algo importante y es que, si planteo mis obras en el ambiente español, y en el medio español, España fue más España que nunca en el Siglo de Oro, y el poder, el poder universal estaba en manos de España, no era el pequeño poder de un pequeño país platanero, no, no, no, era el Poder de los Estados Unidos de ahora, el que entonces era ejercido por España. Y los marginados y los miserables españoles tenían, por tanto, un contraste tremendo en relación con ese poder fantástico que tenía la clase dominante española, la realeza, la iglesia, etc. En ese sentido, por lo tanto, el ambiente social e histórico me estaba dando lo mejor que podía darme y además en España. Comprendo que un inglés o un francés hagan eso, respectivamente, en el siglo XIX o en el siglo XVIII, pero un español tiene que hacerlo en el XVII.

Esa es la razón por la que me sentí muy cómodo en ese terreno y produje varias obras muy parecidas entre sí, con una temática parecida, con un fondo parecido, con una anécdota ligeramente distinta, pero también, similar; me pareció que valía la pena insistir en algo tan importante y tan espectacular como era aquello, máxime si tenemos en cuenta también, que el Siglo de Oro español, no solamente plantea esa fantástica contraposición, ese tremendo contraste, entre la miseria y la humildad y el Poder fabuloso que España tenía, sino que, además, es muy pintoresco y muy bello, y muy teatral, porque es el siglo del Barroco, y, por lo tanto, eso también, brindaba unas posibilidades fabulosas para un texto que quisiera ser un texto rico y un texto espectacular, y un texto hermoso y un texto digno de leer y un texto para disfrutar...; por eso lo hacía.

**V. S.-** En ese sentido, yo veo, Domingo, que tú estás de absoluta novedad, porque ese teatro tuyo basado en la historia efectúa una labor de recuperación de espacios, personajes, situaciones, ambientes históricos de nuestro pasado lejano, pero, un pasado muy, muy presente y, al mismo tiempo, estás efectuando un tipo de teatro histórico iluminador de un presente, puesto que víctimas hay siempre y cada año más, estás, como es lógico, en la misma línea en la que estaba Antonio Buero Vallejo, esto te lo pregunto siendo tan evidente para que tú lo digas, porque yo sé que lo vas a decir. **(Risas.)** ¿Tú crees que todo el teatro histórico posterior tiene esa influencia? El español, quiero decir.

**D. M.-** Sí, yo tengo la convicción de que el creador del teatro histórico español actual es Buero Vallejo. O sea, en España hubo un teatro histórico, todos conocemos el teatro histórico de Marquina y el teatro lírico, incluso, de Pemán, que es un teatro histórico de autocomplacencia, un teatro histórico en el que la clase burguesa que acudía al teatro en esos momentos se sintiera gratificada y representada en unos antepasados, que eran unos caballeros maravillosos, que eran poderosos y al mismo tiempo galantes y espléndidos y llenos de valores, positivos por supuesto, fieles creyentes, etc. Pero, ese teatro no tenía ningún sentido crítico, era un teatro de pura autocomplacencia y eso Buero Vallejo no lo podía seguir.

Si Buero Vallejo se atrevió a entrar en la Historia es porque encontró que la Historia era absolutamente ejemplar, y la ejemplaridad consiste precisamente en dar una lección al presente, y una lección de contenido ético, y eso para Buero Vallejo era la razón de su vida. En consecuencia, Buero Vallejo abrió un teatro histórico que es el que nos ha obligado a todos a seguir. El teatro histórico después de Buero Vallejo ya no puede ser el que era antes de Buero Vallejo. Todos los que vivimos ahora sabemos que el teatro español es un teatro antes de Buero Vallejo y otro después de Buero Vallejo. El siglo XX en España es el siglo de Buero Vallejo para el teatro. En ese sentido yo no tengo sino que repetir con orgullo que la huella y el magisterio de Antonio Buero Vallejo para mí es honrosísimo y yo, pues, desde luego, lo seguí fielmente y se lo dije a él y se lo digo a todo el que tengo ocasión de decírselo. Es mi maestro y mi maestro con todas las notas características del magisterio, es decir, lleno de gratitud, lleno de amor, y lleno de sentido de la imitación.

V. S.- Yo quiero, aunque tú has dicho muchas veces que perteneces a esa generación que llamaba Miralles «de las más premiadas y menos representadas», quiero que expliques un poco aquí, uno de esos premios. El Premio Lope de Vega recae en el año 75 sobre *De San Pascual a San Gil*, y el premio lleva adjunta la representación en el Teatro Español, pero el texto no se representa en el 75, se representa, luego, en el 79 en el Teatro Carlos III de El Escorial y hasta el año 80 no llega al Teatro Español. ¿Cómo fue la reacción y por qué crees tú que tuvo esa reacción la crítica con esa obra, que era una obra tan meritoria en el año 75 que planteaba una realidad tan concreta y tan valientemente presentada a través de un pasaje de la historia y que fue premiada por ello, y por todos los valores estéticos que poseía?





**D. M.-** *De San Pascual a San Gil* fue una obra muy peculiar y en cierta manera si se considera la totalidad de mi producción se ve como un islote. Ya he dicho antes, y repito ahora, que trataba sobre todo, de mostrar la España actual, recreando un episodio muy concreto de la política española en el año 1866, la rebelión de los sargentos del cuartel de San Gil, de Madrid. Las circunstancias políticas de aquel momento representaban un juego de fuerzas que daban una imagen muy sugestiva: el poder político, concretamente, los conservadores de Narváez y la unión liberal de O'Donnell frente a los progresistas de Prim y los demócratas de Castelar, tenían una pugna en la que, a su vez, participaba la reina Isabel II, sometida al poder de la Iglesia, de una iglesia no ya muy reaccionaria, sino incluso supersticiosa, representada para ella, sobre todo, por Sor Patrocinio, la monja de las llagas, y por el Padre Antonio María Claret, que influían en ella de una manera descarada. Los partidos políticos estaban, ya digo, en pugna entre sí, el pueblo estaba expectante, el poder estaba en manos de los conservadores, pero los capitales huían de España de una manera escandalosa; el Marqués de Salamanca, que era un hombre de industria, es decir, muy pragmático, pedía a la reina continuamente que introdujese no ya un gobierno progresista, sino algún simple ministro progresista en el gobierno conservador, algo puramente simbólico y, sin embargo, no se podía hacer. Cuando yo escribí aquello, en el año 74, en España estaba ocurriendo algo parecido. Estaban los del Opus por un lado..., había una tendencia muy parecida y el pueblo estaba también muy anquilosado, pero se sabía que algo debía cambiar, se quería que se metiese en el gobierno, también, algún ministro que fuese un poco más avanzado, más liberalillo y no se podía, etc. Eso lo escribí en el 74 y lo mandé al Lope de Vega. El Lope de Vega se falla en mayo del 75.

Como digo, en España ocurría en el 75 algo semejante a lo que había ocurrido en 1866, es decir, todos sabían que había que cambiar y no se podía, pero había que cambiar, era una necesidad, había que cambiar. Y lo sabían todos, hasta el punto de que el jurado de aquel premio, dio a mi obra el premio por unanimidad, sin ningún voto en contra y sin ninguna abstención. Y me llamó por teléfono el secretario del jurado, que era Antonio Suevos, un falangista recalcitrante y me dijo: «maravilloso, nunca he premiado algo con tanto placer...». Bien, el día 20 de noviembre de aquel mismo año, el 75, muere don Francisco Franco el país empezó a cambiar de manera tan rápida que aquella caricatura del momento actual empezaba a volverse histórica y dejaba de ser actual. En el 79 se estrena en el Escorial. Un estreno minoritario, en un teatro de bolsillo del siglo XVIII, con escaso eco.

Ya en el 80 se repone en Madrid y llega la crítica. Y a la crítica empieza a molestarles, porque en la obra se hable mal de la monarquía de Isabel II, se hable mal de la iglesia de Sor Patrocinio, se hable mal de una serie de personajes; y es que en el 80 teníamos en España una monarquía recién estrenada, una constitución que se tambaleaba, un miedo tremendo al ejército, y todos pensaban que nuestra naciente democracia era una especie de pompa de jabón a la que un simple pelotazo, como podía ser *De San Pascual a San Gil*, podía hacer tambalearse o poner en riesgo. Así es que, el miedo era general y todos iban al teatro y salían asustadísimos. Los críticos empezaron a decir que aquello no podía ser, que eso no estaba bien,... que tal y que cual. Haro Tecglen me decía en su crítica, que se titulaba *Otra víctima*, refiriéndose a mí: «es una víctima del cambio político, porque resulta que es un teatro que era tan importante en el año 74, carece de sentido ahora..., etc.» Y yo decía: «bueno, pues, estamos apañados». Menos mal, pensaba yo, que por lo menos al representante de la lírica en aquel jurado, que era Antonio Valencia, crítico de teatro de *La hoja del lunes*, como la votación fue por unanimidad, le habrá gustado la obra. Cuando salió la crítica de *La hoja del lunes*, leo sin salir de mi asombro que lo primero que dice es: «supongo que el autor ha cambiado su obra, ejerciendo su legítimo derecho, porque desde luego, no tiene nada que ver con la obra que tanto me gustó en el año 75», y yo no había cambiado ni una sola coma, pero la obra que tanto le había gustado en el 75, le horrorizó en el 80.

V. S.- Luego, ¿se ejercía censura, en una época en la que teóricamente ya no existía?

**D. M.-** Ya no había censura, pero la gente tiene su propia censura, y la crítica también, en este caso, concretamente, consideraban que se podía desmoronar España en cualquier momento.

**V. S.-** Qué importante la obra.

**D. M.-** No, es importante la mentalidad de la gente.

**V. S.-** Bien. A lo largo de la entrevista, has dado muestras evidentes de grandes conocimientos en historia, en mitología, ¿nos puedes hablar un poco de tu formación como intelectual que luego se refleja en el teatro?

**D. M.-** Los conocimientos que yo pueda tener, no los creo ni grandes, ni muchos, desgraciadamente, y además, cada vez son menos, porque el olvido está pasando por mi mente, como consecuencia de la edad, de una manera despiadada. Los conocimientos que fui acumulando a lo largo de mi vida son el producto de mi gusto por la lectura, y la lectura es la fuente de conocimientos. También existe la fuente de la experiencia personal, los que tienen una vida rica, en aventuras o en vivencias, tienen también conocimientos adquiridos de una manera mucho más espontánea pero, desgraciadamente, mi vida ha sido una vida muy sedentaria y muy metida entre las páginas de los libros, en consecuencia, mis conocimientos proceden de la lectura. Yo cultivé la lectura desde la más tierna infancia, en gran parte por circunstancias externas, que no son imputables a mi virtud como lector especial, sino externas y muy peculiares y personales que me sirvieron para desarrollar el hábito lector, que me dominó por completo, que incluso me perjudicó en gran parte, porque si yo hubiera leído menos y estudiado más, ahora en vez de ser un funcionario de la escala técnica de... pues, tal vez sería un notario, y hubiera ganado mucho más dinero.

Pero, en fin, como me gustaba más leer que estudiar los temas, pues... los conocimientos que tengo no me han servido mucho para tener una vida feliz, ni una vida cómoda, sino únicamente, pues para... para nada, para adornar mi alma o mi espíritu, y luego, si alguno de esos conocimientos que tú llamas, se ha reflejado un poco en mis escritos, pues es una consecuencia espontánea e involuntaria de ese defecto mío, porque a estas alturas creo, no sé, que es un defecto más que una virtud el haber leído con exceso.

**V. S.-** Esto nos lleva a una cuestión de formación del autor teatral. La enseñanza del teatro, que ahora está tan de moda, evidentemente, ha sido ajena a tu formación como autor. Tú empezaste a escribir teatro por generación espontánea digamos, ¿no? ¿Cómo ves tú ese panorama actual de los talleres de donde salen tantos y tantos autores y autoras?

**D. M.-** Sí, es un fenómeno que me llama la atención y no sólo en España, realmente esto de los talleres se ha puesto de moda en todas partes. Yo creo que aparecieron antes que aquí, en Estado Unidos, en todas partes dan talleres, en Argentina, en Francia... el otro día hablábamos con traductores franceses de obras nuestras y también allí los dan. Esto de los talleres... y no solamente de literatura dramática, de narrativa también hay talleres y de todo en la vida, ... no sé, da la sensación de que hay una especie de desconfianza del hombre hacia sus propias posibilidades, de que esa pérdida de identidad que estamos sufriendo en la cultura occidental, lo primero que pone de manifiesto es la incapacidad o por lo menos, el miedo a mostrar espontáneamente lo que uno lleva dentro y entonces se acude a una especie de *gurú* que te enseñe, o que te anime, o que te impulse, y con el cuento de que te han vendido unas determinadas técnicas, que son como unos andadores, ya crees tener una seguridad para poder decir o lo que piensas o lo que crees que debes pensar o lo que piensan los que crees que te han influido, en todo caso, para escribir sea teatro, sea narrativa, sea lo que fuere.

Yo, francamente, no creo que esto sea indispensable y creo que es una consecuencia, ya digo, de las circunstancias que actualmente tiene la humanidad, porque desde luego, ni Lope de Vega, ni Calderón fueron a ningún taller, ni tampoco fue a ningún taller Buero Vallejo, ni tampoco ha ido a ningún taller Goethe, ni Shakespeare. Tampoco yo fui, ni se me pasó por la cabeza ir, entre otras cosas porque en los años 70 no había todavía talleres. Si yo tuviera que empezar a escribir ahora teatro, ¿iría a algún taller? No sé, a lo mejor sí, tal vez sí, por lo menos para conocer personalmente a autores a los que admiro. Es decir, yo cuando empecé a escribir teatro había autores a los que admiraba, porque escribían en *Primer acto* sus articulitos, salían publicadas sus obras, que habían obtenido premios, me gustaban, les admiraba y luego, fueron mis amigos, pero no fui a talleres con ellos, a lo mejor ahora iría a un taller de Fermín Cabal o de Marco Antonio de la Parra, pues sí, pero es para conocerles y para tomar un chato con ellos después, no sé, yo creo que es lo que más me impulsaría.

**V. S.-** Y desde ese punto de vista, Domingo, ¿cómo definirías tú las diferencias ya prácticas, visibles, entre la dramaturgia hasta los finales de los años 70 y desde los años 80, con esa influencia profunda que ejercen los talleres? Danos una distinción que nos sirva.

**D. M.-** Bueno, ya sé por dónde vas un poco. Porque yo siempre he pensado que esa distinción es de carácter ideológico, pero tú prefieres que te haga una distinción de carácter técnico, ¿a que sí?

**V. S.-** No, yo prefiero que me hagas la distinción que tú quieras, y mejor las dos.

**D. M.-** Yo creo, fundamentalmente, que en los años 70 y los 60 por supuesto, el teatro tenía, sobre todo, una base ideológica. Una base ideológica, que tiene su origen, repito, en Buero Vallejo, nunca me cansaré de repetirlo, no hay por qué ocultarlo, Buero Vallejo fue el padre de todo ese teatro, pero sobre todo, fue el padre de todo el teatro ético, del teatro ideológicamente válido. Y todo el teatro que se escribió en los años 60, inmediatamente predecesor del mío y de los 70, en el que está la mayor parte de mi producción, pues es un teatro profundamente ideológico. Después, los que hicimos ese teatro, los que hemos seguido haciéndolo, yo en menor medida, porque soy más vago, pero otros lo siguen practicando con asiduidad, sigue siendo un teatro profundamente ideológico. En cambio, a partir de los 80, la historia de España ha cambiado, ya no hay miedo de que nos corran los guardias por la calle y ya no hay miedo de que nos censuren, etc, y el teatro que se escribe ya se desideologiza de una manera profunda, y eso es lo que yo noté sobre todo a partir, ya digo, de la generación de los 80, de la generación de los bradomines, etc. Sin embargo, últimamente, estoy pensando que empiezan a ideologizarse de nuevo, no ya por las circunstancias interiores de España, sino por las circunstancias de la globalización de la historia. La historia y la economía se han globalizado y entonces, los miserables ya no están en la picaresca española, pero sí están en Luanda o están en Mozambique o están en América Latina. Ya somos todos habitantes de la aldea global y todos nos sentimos afectados por las mismas circunstancias.

Pero aparte de eso, se pone de manifiesto el taller como una consecuencia de carácter técnico que es inevitable considerar. Los alumnos de los talleres tienen, y es lógico que la tengan, gran admiración por el maestro que les imparte sus enseñanzas, si no, no irían a ellas, porque pagar una cantidad para asistir al taller... Esa admiración se manifiesta en el deseo de imitarle. Yo tuve una admiración, y un deseo de imitar a Buero Vallejo, en cierta manera yo podría decir que Buero Vallejo es mi maestro de taller, lo que pasa es que nunca me dio un taller. Pero éstos tienen un trato personal, directo con el maestro en cuestión, y por tanto, es lógico que lo traten de imitar. ¿Qué ocurre? Que esto está produciendo, por tanto, no ya esa influencia, digamos remota, de un maestro desconocido, al que admiras, pero al que no conoces, sino de un maestro que te está diciendo «haz esto, esto está bien, haz esto, esto está mal, no hagas esto, sí haz lo otro...», eso es el taller. Y eso produce, necesariamente, una imitación consciente, y por tanto, un paralelismo ideológico, un paralelismo estilístico, una identidad estética entre todos los que han compartido ese taller. Yo nunca he asistido a ningún taller, ni lo he dado, pero ésta es la idea que tengo del taller desde fuera. A lo mejor, los que han estado un taller tienen una opinión distinta y es mucho más válida que la mía, porque tienen una experiencia directa de la cuestión.

Siguiente →

**V. S.-** Ahora viene una cuestión, que a mí me gustaría que tú comentases. Tú en una determinada etapa, entre el 76 y el 82, saliste muchas veces a la escena, y luego en el 92 volviste a salir otra vez. Tú eres autor de grandes textos y de grandes propuestas espectaculares. Valora lo que ha sido para ti tu puesta en escena con relación a lo que tú pensabas al escribir tus textos.

**D. M.-** Sí, es curioso, que todos nos quejamos de haber sido poco estrenados, y sin embargo, si lo pienso, yo he sido bastante estrenado en relación con mis compañeros, porque, aunque tengo la sensación global de que no he sido estrenado, cuando me paro a analizar veo que bastantes obras mías han sido llevadas al escenario. Efectivamente, fue a partir del 76 cuando César Oliva monta en Murcia *La venta del ahorcado*, cuando comienza mi proyección pública, en los escenarios. Pero, por una razón o por otra, son muy pocos los montajes que me han dejado plenamente satisfecho. Yo creo que las dos puestas en escena de César Oliva de *La venta del ahorcado* son las que más me han convencido. Tanto la que hizo en el 76, que luego se llevó a Madrid en el 77, como la que hizo diez o doce años después, en el 89, que luego se puso en el 90 en varios lugares de Europa. En ambas puestas en escena, que tenían muy poco que ver entre sí, a pesar de ser el mismo texto y el mismo director, los actores principales eran los mismos y tenían una fuerza, una capacidad de convocatoria y un poder de sugestión muy alto, y me gustaron mucho. En cambio, obras que han sido puestas en escena con, digamos, más rigor en cuanto a exigencias técnicas y con muchos más medios, estoy pensando en *La Saturna*, estoy pensando en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, estoy pensando... en fin, hay varias, también *Las brujas de Barahona*, pues se me han quedado más débiles, menos vigorosas que en la lectura. ¿Por qué? Pues, no lo sé. Quizá sea, porque mi teatro es difícil, porque el teatro más ambicioso mío, el de más personajes y más crudeza de exposición, es más difícil de montar y, por lo tanto, requiere unos medios no ya materiales, sino sobre todo, de dedicación, de tiempo, quizá sea eso, no lo sé, o a lo mejor estoy equivocado y he tenido el montaje que merecía y yo no me lo creo.



**V. S.-** Y ahora llegamos al otro punto en este sentido, el teatro para leer, ¿qué te parece? ¿Tú recomiendas la lectura del texto dramático?



**D. M.-** Yo no sólo la recomiendo, sino que creo que lo mejor que se puede hacer con un texto dramático es leerlo. Esto parece una herejía. Yo mismo me escandalizaba cuando en los años 70 alguien decía algo así, por Dios, el teatro es para representar, el texto dramático leído es una cosa incompleta, no, no, por favor. Yo no sé qué pensaba entonces, pues estaba muy metido en el mundo del teatro escénico y por tanto, el mundo del teatro-libro, del teatro impreso, me quedaba -a pesar de que yo lo practicaba continuamente-, bastante más lejos en relación con esa capacidad que tiene el libro de sugestionar por sí mismo. Pero, ahora lo veo muy claro, después de ver mi trayectoria personal en su conjunto, que si yo escribo teatro, es porque he leído teatro. Además del ejemplo de Buero Vallejo, está también, primero, mis primeras lecturas fueron en gran parte teatrales, es decir yo leí *Hamlet* y *El rey Lear* a los once años y además los leí varias veces en aquella edad. A los doce conseguí un texto de *Macbeht* y me emocioné. Calderón de la Barca, concretamente con *El médico de su honra*, que fue lo primero que leí, porque fue la primera que cayó en mis manos, y después llegaron otras. Shiller con *Los bandidos*, Hebbel con *Los nibelungos*, éstas fueron lecturas mías de los once o doce años, y además, lecturas y relecturas y relecturas, porque he dicho antes que había circunstancias personales que me impulsaban a leer: el aburrimiento del medio social que existía entonces en el lugar en el que vivía y en que carecíamos de radio y de televisión. Pues bien, esto permitía, no solamente leer un libro para entretenerse, sino que cuando acababas la última página estabas emocionado y no lo soltabas, sino que inmediatamente, los párrafos o los pasajes o las escenas, en este caso de las obras teatrales, que más te habían impresionado, las volvías a leer y volvías a leer aquellas otras que te habían parecido menos... de manera que no acababa el libro con la última página. El libro acaba con una asimilación que te dejaba plenamente satisfecho y ahíto. Esto es importante para decir si el teatro es o no es para leer, ya lo creo que es para leer.

Hay un artículo de Ortega y Gasset que he citado varias veces que se llama *Elogio del murciélago*. Un artículo en que empieza diciendo: «¿cómo se disfruta más con *Hamlet* leyéndolo tranquilamente al amor de la lumbre o yendo a verlo a un teatro?», porque cuando uno lo lee está viendo a Hamlet aquí, en la cabeza, mientras que en el teatro estás viendo a un actor que lo hace mejor o lo hace peor, pero es un actor concreto.

Claro, cuando uno lee *Hamlet* no ve la nariz de ese actor, ni su forma de mover la mano, pero quizá a *Hamlet* le vaya mejor no verle la nariz tan detalladamente, porque con un poco de ambigüedad, tampoco queda mal, gana con lo difuso de sus caracteres y de sus rasgos. Seguramente, tenía razón en gran parte. También exageraba, es decir, eso conllevaba una infravaloración de las representaciones. Las representaciones son importantes por una razón, porque congregan al público en torno a la obra, mientras que la lectura es rigurosamente individual. Yo creo que las dos cosas deben practicarse. Yo creo que lo ideal es, primero la lectura individual a fondo y después ir a verla. Lo más normal es que la representación, si la obra es buena, defraude. Es decir, yo no conozco ninguna representación de Shakespeare que no me haya defraudado, ninguna representación de Valle-Inclán que no me haya defraudado, ¿por qué?, porque las obras son tan grandes que nunca se puede igualar la representación material con la representación mental que hace el lector, nunca. Y sin embargo, vale la pena verlas, no una, sino muchas veces, y leerlas, no una, sino muchas veces, porque así se va formando la cultura «hamlet», la cultura «divinas palabras», la cultura «luces de bohemia», dentro de la cabeza del individuo, de tal manera que esa lectura variada y esas varias versiones, puestas en escenas diversas que han confluído en diversas épocas, en diferentes años, te van formando una especie de asimilación general de la obra maestra, de la obra universal que forma parte de ti mismo de una manera definitiva, mucho más amplia, mucho más profunda y mucho más vigorosa que una lectura aislada o una puesta en escena aislada. La lectura es un complemento indispensable de la representación.

**V. S.-** ...Y de la educación y de la formación de los alumnos

**D. M.-** Claro, por supuesto.

**V. S.-** Esos alumnos que leyeran teatro, serían magníficos espectadores de teatro, creo yo. Domingo, te voy a hacer una pregunta que a lo mejor a ti no te gusta, porque a ti no te gusta decir lo que estás haciendo. ¿Escribes ahora algo nuevo, o tienes en mente hacerlo?

**D. M.**- Pues no.

**V. S.**- Pues muy mal.

**D. M.**- No escribo nada nuevo, ni nada tengo en mente, en absoluto. Primero porque hay mucha gente joven que está escribiendo teatro, a unos les gusta a otros no, pero hay muchos, y además, cada vez salen nuevos, por lo tanto, no hay ningún problema en relación con la provisión del mercado. Un mercado que, por otra parte, hace caso omiso del teatro que se escribe, porque no solamente no se montan las obras, no, no, es que tampoco se leen, ni se pueden leer, porque las obras que se escriben a veces se publican, pero esas publicaciones ni se difunden, ni van a las tiendas de libros y las tiendas de libros cuando las reciben no saben qué hacer con ellos, el libro de teatro, lo ponen en el último rincón y el lector no llega a ello, o si llega el lector le dan los dos ejemplares y le dicen que los demás se han agotado y es mentira, los tienen en el almacén y no se molestan en sacarlos. El teatro es la cenicienta de la cultura occidental, y por lo tanto, a esta «cenicienta» yo creo, que ya le he dado bastante de mi vida. Si vuelvo a escribir teatro, será porque a mí me guste y porque a mí me divierta, pero no porque crea que la sociedad tiene necesidad de mi teatro. Yo a la sociedad ya le he dado bastante teatro, incluso más del que merece, con perdón. Si hay otros que escriben teatro, yo creo que también, es porque les divierte y hacen bien, pero cuando a uno ya no le divierte hacer una cosa debe dejar de hacerla.

Otra razón para dejar de hacer cosas en este sentido es decir: «¿soy capaz de escribir mejor de lo que he escrito? ¿Soy capaz de hacer algo mejor de lo que he hecho? Si no soy capaz de hacerlo mejor, no lo hago», eso lo dijo Gil de Biedma. Posiblemente, volveré a escribir teatro, sin prisas, pero, simplemente porque tengo curiosidad por explorar nuevos caminos, y a lo mejor con el riesgo de defraudar a quienes creen en mí, a lo mejor hago algo que me sale muy mal.

**V. S.**- Pues, ojalá lo intentes, lo hagas, nos lo enseñes, seguro que no nos defrauda. Vamos a terminar, pero yo te voy a hacer, si tú me lo permites las mismas dos últimas preguntas que te hice en el año 90 en aquella entrevista que tú titulaste *Ventoso del 90* y que luego salió publicada en *Primer acto*.

**D. M.-** Le quitaron el título, no apareció... un título tan bonito.

**V. S.-** Le quitaron el título, un título tan bonito, sí señor, me dio mucha rabia a mí también, mira. Bueno, pues,... el público se ríe, porque somos desenfadados para hacer el comentario, ¿estará mal?

**D. M.-** Es que era en marzo cuando se hizo, por lo tanto, el título de «ventoso» le va bien.

**V. S.-** «Ventoso del 90» estaba fenomenal, que luego se publicó en *Primer acto*, simplemente como «Domingo Miras», que quedaba así mucho más solemne. Yo te hacía ahí dos preguntas y en una te saliste por la tangente. Ahora, te pediría que respondieras aunque fuera un poquito.

**D. M.-** Si en el año 91 me salí por la tangente, ahora me salgo por la secante, seguro. **(Risas.)**

**V. S.-** ¿Cómo ves el panorama teatral español, hoy?

**D. M.-** Bueno, ¿me salí por la tangente con esa pregunta?

**V. S.-** Uf, dijiste, huy, huy huy, huy. **(Risas.)**

**D. M.-** Pues, realmente, es una pregunta muy amplia para contestarla fácilmente.

**V. S.-** Sí, pero tú eres listo. Sintetiza.

**D. M.-** No, es que sintetizar es muy aburrido. ¿Cómo veo el panorama teatral español, hoy? ¿Cómo veo el panorama teatral occidental, hoy? ¿Cómo veo el panorama teatral mundial, hoy? El panorama teatral no puede ser peor, porque la sociedad no puede ser peor. El teatro es una consecuencia de la sociedad. Se dice «el teatro está en crisis», otros dicen «no, no está en crisis, el teatro siempre ha estado en crisis». Perdona, la sociedad ha estado en crisis o no ha estado en crisis. En general, cuando la sociedad está en crisis, en los momentos en que la sociedad sufre una convulsión, el teatro, paradójicamente crece, ¿por qué? Porque el teatro es un espectáculo de crisis, es decir, de conflictos. Y el teatro es la representación de los conflictos en forma dialéctica, puede hacerse visualmente en un escenario, puede hacerse en un libro mediante palabras. Pero, el teatro es el arte de la crisis, es el arte del conflicto, por lo tanto, lo bueno es que el teatro esté en crisis. Cuando el teatro no está en crisis, cuando el teatro está estancado, solemnemente, reconfortantemente, mirándose a sí mismo en su serenidad, el teatro está mal. En consecuencia, si la sociedad española está mal, estupendo, el teatro está bien, pero, si España va bien, como se dice continuamente, no puede ir bien el teatro. El teatro es un arte, al que le va el conflicto social, porque es su carne y su sustancia. Cuando los grandes trágicos griegos escribieron aquellas obras inmortales, ¿cómo estaba Grecia entonces? Metiéndose en la Guerra del Peloponeso, el desastre para Atenas.

Cuando los grandes genios isabelinos y del Siglo de Oro escriben el gran teatro occidental, ¿cómo estaba Europa? Desgarrada por las guerras de religión. Cuando hemos hecho un buen teatro en los años 70, ¿cómo estaba España?, pues con una dictadura, que estaba dando unos coletazos terribles. Realmente, ¿ahora estamos en un período de tranquilidad?, pues, lo siento, el teatro no puede estar bien. Bueno, ésta es una respuesta un poco genérica.

**V. S.-** Pero, has respondido, esta vez sí.

**D. M.-** En todo caso, lo que pasa es que, bueno, hay muchos que escriben teatro, hay mucha gente joven que escriben en general, pero un poco, con un sentido lúdico, no con un sentido angustioso. Es muy distinto, el teatro escrito con sentido angustioso, como el de Martín Recuerda, por no citar a todos los de su generación o con un sentido lúdico, como el que sale de los talleres; es muy distinto.

**V. S.-** La otra pregunta que ya te hice, es muy personal, y casi, casi has respondido a lo largo de esta entrevista, ahora sí quiero que me des una respuesta muy concreta: ¿qué ha sido y es el teatro para ti, ahora?

**D. M.-** ¿Para mí, ahora? Me acuerdo bien de esa respuesta, me la han repetido muchas veces.

**V. S.-** ¿Ha cambiado en algo el concepto que entonces me transmitías en la respuesta?

**D. M.-** No sé, quizá no, o quizá sí. Yo me acuerdo que te dije, «hace veinte años el teatro era para mí casi todo, ahora, el teatro para mí es casi nada», eso fue en el 92.

**V. S.-** Eso fue en el 90, en *Ventoso*.

**D. M.-** En *Ventoso del 90*, es verdad, sí, sí, sí... ¿fue en el 90 o en el 92?

**V. S.-** *Ventoso del 90*, y transcrita en el 93.

**D. M.-** ¡En el 90, qué barbaridad, yo pensaba que hacía menos!

**V. S.-** Muchos años hace, pero eso no lo recuerdes que queda muy mal.

**D. M.-** En líneas generales, podría decir lo mismo, pero tendría que atemperarlo, porque ahora doy cuenta de unas obligaciones que antes no tenía. Ahora soy vicepresidente de la Asociación de Autores de Teatro, y en ese sentido, me he llenado de obligaciones; son labores de gestión, pero tengo la obligación de que el teatro prospere, medre y crezca, y no puedo decir que el teatro no sea nada para mí. Esas obligaciones..., generalmente, las obligaciones influyen en nosotros de una manera muy positiva, porque nos modifican, las interiorizamos, y yo estoy en un proceso de interiorización de esas obligaciones. Al interiorizarlas acabaré, quizá, por creer que el teatro es importante, que vale la pena que el teatro en España crezca y, a lo mejor, contribuyo yo a ese crecimiento, quién sabe. Por lo tanto, hay una especie luz de esperanza, muy lejana, a lo Buero Vallejo, una esperanza, como hace Buero cuando la heroína se tira por el balcón y se mata en el caso de... es una esperanza, ¿verdad?, bueno, pues algo así es la esperanza que yo propugno.

**V. S.-** Domingo, quieres decir algo que yo no te haya preguntado, hablar sobre algo en lo que yo no haya puesto...

**D. M.-** No, realmente, yo creo que lo has barrido todo, muy concienzudamente, y no creo que pueda yo añadir mucho. Quizá, no sé, estamos... esto va a ir a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes es un proyecto de futuro, quizá en las ondas, no sabemos qué va a ser de la gran Red, ni por dónde van a ir entonces, como consecuencia de ese avance tecnológico, las ideas, los planteamientos, ni las realizaciones, pero puede ser que, bueno, que a partir de esas posibilidades, el teatro renazca de una manera distinta, que ni sea teatro para leer, ni sea teatro para ver, que sea un teatro interactivo, cualquiera sabe. Es una especie de inquietud, no sólo por el teatro, sino por todo el porvenir de la humanidad desde las generaciones venideras, porque la nuestra ya, poco puede esperar de ello. Somos una especie de puente, y en ese sentido de puente, somos transitorios, como transitorios nos tenemos que considerar, no darnos demasiada importancia a nosotros mismos, quedarnos satisfechos con la labor realizada, procurar no desmerecer de ella y, resultar lo más honestos posible en relación con la ética de nuestros planteamientos vitales y nada más, creo que con esto basta para cerrar.



**V. S.-** Pues, muchas gracias, Domingo, y ojalá que el teatro leído, representado, virtualizado siga adelante y siga bien. Gracias.