

Entrevista a Alberto Conejero

Lidia Sánchez de las Cuevas
Université Bordeaux Montaigne
lidia.sanchez.dlc@outlook.com



Alberto Conejero estrenó, a primeros de marzo, en el teatro madrileño Fernán Gómez, la obra original de Miguel de Unamuno *El otro*. Este proyecto ya fue estrenado en 2018 bajo la dirección de Mauricio García Lozano y con los actores Celia Bermejo (en el papel del ama), Domingo Cruz (en el papel de Ernesto), Carolina Lapausa (representando a Laura), Silvia Marty (en el papel de Eva/Damiana) y José Vicente Moirón (como «el otro»). Con la misma dirección y reparto, la obra volvió a escena el pasado 6 de marzo y se mantuvo 5 días en cartel¹.

¹ Debido a la situación sanitaria actual, las fechas previstas para su representación fueron modificadas. En un principio la obra estaba prevista desde el 6 de marzo hasta el 11 de abril.

El otro «*Misterio en tres jornadas y un epílogo*» es una obra de teatro original de Miguel de Unamuno. Fue escrita en 1926 y estrenada en el Teatro Español de Madrid en 1932. Su historia se abre con la muerte de uno de los hermanos gemelos, Cosme y Damián, quien ha sido asesinado por el otro hermano. La obra es una especie de investigación casi en términos policíacos llevada a cabo por el resto de los personajes para descubrir la identidad de los hermanos y así aclarar quién mató a quién, determinando cuál de los dos hermanos se asimila a Caín y cuál a Abel. Con esta intriga, Unamuno pone en cuestión la escisión existencialista en la mentalidad moderna de principios del siglo XX. El personaje de «el otro», está en lucha constante consigo mismo, una lucha que le conduce a una transgresión de los límites de la razón, fusionando la realidad y el delirio. *El otro*, como bien indica su título, es una obra que pone de manifiesto la cuestión de la identidad y de la alteridad.

Cuando me entero de que Alberto Conejero se presenta como coautor de *El Otro*, en primer lugar, no puedo remediar pensar en la osadía de tal coautoría, de la que hablaremos más tarde, y, en segundo lugar, me intriga cuál ha sido su interés para realizar este proyecto. Observando su carrera dramática (y específico dramática puesto que, además de autor teatral, Conejero es doctor en ciencias de las religiones, poeta y ha sido profesor de dramaturgia en la ESAD de Valladolid), hilo, sin demasiada dificultad, tres aspectos que aparecen y, por qué no, definen a *El Otro*. Como acabo de mencionar, *El otro* refleja la búsqueda existencial de la identidad, algo que ya aparece tanto en *Cliff* (2010), bajo el tema de la homofobia, como en *La piedra oscura* (2014), donde se ofrece la identidad de quien fuera la última relación amorosa de Federico García Lorca, Rafael Rodríguez Rapún. Por otro lado, su primera obra llevada a escena, *Húngaros* (2000), trata específicamente el tema de la otredad a través de la migración. A todo ello hay que añadir que Conejero ha sido también adaptador de obras clásicas como *Medea* o *Electra* y que se ha interesado especialmente en dramaturgos españoles emblemáticos de la primera mitad



del siglo XX tales como el ya citado Lorca o Valle-Inclán. El teatro de Unamuno puede resultar hasta cercano en gustos y hábitos al teatro de Conejero. Hemos tenido la oportunidad de conversar con el dramaturgo que, muy amablemente, nos ha dado las claves de esta coautoría:

Buenos días, Alberto. He recogido algunos aspectos que, desde mi punto de vista, unen el teatro unamuniano con el suyo. ¿Podría aclararme qué le motivó a llevar a cabo este proyecto?

Fundamentalmente el deseo de Domingo Cruz —productor y uno de los actores protagonistas de la función— de llevar a las tablas este texto; creo con firmeza en esos deseos, que hay que estar al lado de esos deseos que tienen casi un perfil de quimera; pensaba «si alguien va a comprometer su dinero, su tiempo, su vida, al fin y al cabo, en hacer que este texto vuelva a escena, es que ese texto tiene algo muy poderoso que hay que descubrir». He de ser honrado: prefiero al Unamuno de la prosa y la poesía al filósofo; pero me conmueve su pasión, su devoción por el teatro. En cierto modo, me recuerda la relación de Cervantes con el teatro, tanto por la refección de asuntos históricos y mitológicos en escena como por su suerte dispar, al menos con el brillo infinito de su producción en prosa.

El teatro de Unamuno (*El otro*, pero también *La difunta*, *La esfinge*, *Sombras de sueño* o *El hermano Juan* o *el mundo es teatro*, entre las obras más representativas), es un teatro algo austero, clasificado la mayoría de las veces como teatro de tesis, en el que priman los dilemas (en el caso de Unamuno, filosóficos) de los personajes, por encima de una escenografía suntuosa y una historia entretenida y atrayente. ¿Ha querido conservar este aspecto fundamental del teatro unamuniano? ¿Qué otros aspectos ha querido mantener por resultar necesarios para la trama y de cuáles ha prescindido si así ha sido el caso?

He pensado mucho, lógicamente, sobre por qué el teatro de Unamuno está prácticamente ausente de nuestros escenarios; las respuestas son muchas pero creo en ocasiones sus personajes pierden quilate de sangre, de carne, para convertirse en «ideóforos»; con esto no pretendo decir que no sea un



teatro apasionante, retador, fiero, conectado tanto con el teatro simbolista como el de las vanguardias, especialmente con las indagaciones de Evreinov y de Pirandello; corresponde a los especialistas, no a mí, señalar allí donde su teatro bracea entre el drama y la disquisición; no a mí, porque yo he venido a servir a Unamuno.

***El otro*, es una obra que trata, por un lado, la cuestión de la personalidad y, por otro lado, la rivalidad entre hermanos remitiendo explícitamente al mito de Caín y Abel. Este mito ha recorrido la ficción universal a lo largo de todos los siglos poniendo en cada momento encima de la mesa la dicotomía víctima/verdugo o más ampliamente la dicotomía bien/mal. Sabemos que el propio Unamuno se sintió atraído por este tema ya que, aparte de *El otro*, lo trabajó en otras obras como en las novelas *Abel Sánchez, una historia de pasión* (1917), *La tía Tula* (1921) y la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Mancedo* (1920). ¿Cómo piensa que esta dicotomía está representada en la obra de *El otro*? Y, ¿cómo la ha trasladado en esta nueva versión de la obra?**

El caudal del que bebe Unamuno es hondo y proceloso: el tema de la doble personalidad, de la personalidad escindida, nos lleva de Dostoievski a Stevenson, de Browning a Borges, hasta llegar a Saramago o K. Dick. Un tema inagotable que detona algunos de nuestros fantasmas, miedos e interrogantes fundacionales; Cosme y Damián son, por supuesto, Abel y Caín, pero también la nostalgia torturante de una completitud, de un absoluto. Unamuno arriesga fundiendo el mito cainita con el de los gemelos... Una de las operaciones dramáticas más decisivas de mi reescritura ha sido la de modificar el tiempo histórico de la pieza, ubicándola en nuestra posguerra. Creo que esta decisión hace centellear el mito de Caín y Abel en un concreto reconocible por los espectadores de hoy en día. En el corazón de un asesino con remordimientos, hablan todos sus asesinados...

Unamuno es un autor de confrontaciones y dicotomías. Otra dicotomía muy presente en toda la obra unamuniana es la de la ciencia contra la religión o la razón contra la fe, que funcionan prácticamente como



actantes opositores a la vez que complementarios para comprender el concepto de «verdad» en su obra. Me ha parecido que ha querido hacer hincapié especialmente en esta dicotomía puesto que el personaje de Ernesto, el hermano de Laura, cobra en su versión un mayor protagonismo incentivando precisamente la ciencia y la medicina como medios para alcanzar u obtener la solución al problema de la personalidad que tiene *El otro*. Ernesto es presentado como neuropsiquiatra y la relación que establece con «el otro» es la de médico y paciente. Este último llega a ser medicado e incluso diagnosticado por Laura quien afirma que el «enfermo» sufre un delirio de falsa identidad o esquizofrenia paranoide. Nada de lo mencionado aparece en la obra original. ¿Por qué ha decidido presentar la locura más como una consecuencia postraumática de la experiencia en el frente que como una consecuencia sobre el cuestionamiento existencial del ser humano? ¿Ha querido eliminar el componente filosófico que pone de manifiesto la escisión de la conciencia?

La dialéctica entre ciencia y misterio es un asunto radicalmente filosófico. Y luego está la cuestión del verosímil, de la figuratividad, del horizonte de recepción de los espectadores contemporáneos. Las escisiones del yo que plantea Lorca, por ejemplo, en *Así que pasen cinco años* o *El público* son efectivas porque se mueven dentro de un simbolismo «surrealizante» pero no populares, tampoco en nuestros días. Por fortuna existen esas obras y existen otras como *Yerma* o *Bodas de sangre*. El teatro de Unamuno es exigente, retador, pleno de hondura filosófica; también, por qué no decirlo, inestable en cuanto a sus decisiones dramaturgicas. Los dramaturgos necesitamos muchos escenarios, muchos fracasos, muchos montajes difíciles par ir aprendiendo; también, por supuesto, el calor del público que nos permita seguir regresando. En esta obra, Unamuno presenta personajes cuyo lenguaje y pensamiento no se ajusta en ocasiones a la propia figuratividad que él propone; si quiere, desde un punto de vista más técnico, es apasionante el movedizo decoro de los personajes, la elevada carga poética y filosófica de estos, criaturas híbridas entre la tragedia y el drama simbolista. Y, luego, hay una deriva hacia el melodrama en algunos parlamentos que me atrevo a decir hubieran provocado la hilaridad cuando no la burla en el espectador contemporáneo.



¿Podríamos afirmar que ha tomado partido en la dicotomía mencionada inclinándose a favor de la ciencia?

Mal he servido a Unamuno si uno de los dos plazos de la balanza acaba inclinándose nítidamente al terminar la pieza. Precisamente lo trágico es que los hierros de esa romana pueden saltar en cualquier momento por los aires incandescentes, porque sus fuerzas pugnan sin rendirse. Ahora bien, ¿acaso la conjetura poética no forma parte del pensamiento científico? ¿Puede haber poesía sin indagación? ¿Puede haber ciencia sin poesía?

La filosofía unamuniana se caracteriza por la confrontación de diferentes aspectos como método reflexivo. Unamuno estaría proclamando a base de luchas la unidad formada por cada una de estas oposiciones. ¿Es así como habría que entender el personaje de «el otro», como una especie de unión de los dos gemelos? ¿Cómo lo ha entendido usted?

Todo aquello que no acabo de entender, especialmente en su entrelineado, es lo que más me apasiona de *El Otro*, cada espectador, como cada lector, hará una lectura singular; creo que la misión del teatro es la de convocar la asamblea de la ciudadanía para entregar preguntas y no respuestas, imaginación moral y no certidumbres. Habrá quien se quede con el conflicto fratricida, con el amoroso, con el psicológico, todo eso que remolinea en el texto fuente.

Volviendo al tema mencionado de la coautoría, en verdad, no es la primera vez que se presenta como coautor. Su obra anterior, *El sueño de la vida* (2019), a partir de la obra de Lorca *Comedia sin título*, fue presentada como una coautoría de ambos. Unamuno defendía que toda obra no es más que comentarios de comentarios, que todo está escrito. Como diríamos hoy en día, que toda obra dialoga con otra, todo es intertextualidad. Las versiones, las adaptaciones, incluso toda creación original parte de un hipotexto. En este sentido, toda obra sería presentada como coautoría, pero como sabemos, no es el caso. ¿Por qué ha tomado la decisión de situarse al mismo nivel que Lorca o que Unamuno, en lugar de presentar sus proyectos como versiones o adaptaciones?



En ningún caso mi intención ha sido situarme «al mismo nivel»; sé que este tipo de coautoría no es frecuente en nuestro tiempo; cuando hablamos de «coautoría» no lo es de los autores, obviamente, pero sí de los materiales poéticos, de los temas y tramas; hablamos de «hipotexto» pero inmediatamente regresamos a un marco estructuralista. Yo no puedo presentar los proyectos como «versiones» o «adaptaciones» porque no lo son en sentido estricto. Estaría mintiendo a los espectadores que pagan su entrada, amparándome en el prestigio ajeno para alojar luego mi propia escritura. Hay otros términos como «reescritura» o «refundición» que quizá se acercan más a lo que hago, pero no son de uso general. Podría firmar yo estos trabajos e indicar «a partir de», pero de nuevo estaría faltando a la verdad y negando mi deuda con los textos fuentes... ¿Cómo voy a decir que *El otro* es «una versión a partir de...» cuando más del 80 % del texto, de los personajes, de las situaciones, de las ideas pertenecen a Unamuno? Claro que me hubiera ahorrado malentendidos e insultos si hubiera dicho que *El sueño de la vida* era una versión o un texto «a partir de» la *Comedia sin título*. Pero he preferido ser honesto con los espectadores, que son los que pagan la entrada; no les miento, saben que van a ver mi diálogo con Lorca o un Unamuno: y yo aquí no soy un «adaptador» ni un «ajustador» ni un «maquillador». Es una polémica inmarcesible que a veces genera diálogos fértiles y otra solo incomprendimientos y desprecios. Lo asumo, forma parte de mi oficio y soy responsable de las decisiones que he tomado en él. Yo no soy un tanatopráctor, no maquillo textos muertos para hacerlos soportables al espectador contemporáneo. Esos textos para mí están vivos, fieramente vivos, me embosco con ellos y algo nace de eso. Me parece perfecto que a muchos no les interese, que lo desprecien y que incluso lo censuren; si lo quieren reducir a que soy un soberbio, están en su derecho. Es una querrela hermanada con aquella de las direcciones escénicas de los clásicos; la tensión entre el monumento literario —prestigiado por la tradición y la academia— y el teatro, que necesariamente es algo movedizo, frágil, imperfecto e imposible de «fijar». Hay que tener la valentía, la



inconsciencia, el deseo, la urgencia de un enamorado para llevar *Hamlet* a escena; porque solo desde ahí puedes olvidar todo lo que se ha escrito sobre esas páginas y hacer teatro.

Centrándonos en este diálogo dramatúrgico entre Unamuno y usted, nos gustaría ahondar en las aportaciones realizadas en la obra. A diferencia de la obra original, *El otro* de 2020 está contextualizada en la España de 1940. La obra comienza con la retransmisión por la radio de la que parece ser una entrega del noticiario NO-DO. ¿Por qué decidió situar la historia al final de la «drôle de guerre» o *guerra de broma*, siendo este un periodo que Miguel Unamuno no conoció?

Quizá ya he contestado a esto, pero aprovecho para añadir que ese tiempo histórico es un puente entre el tiempo de Unamuno y el nuestro. Unamuno escribió gran parte de su obra en la resaca terrible de varios naufragios y contiendas. He sentido que la posguerra se avenía naturalmente a los propósitos de *El otro*.

En cuanto a los personajes, que en líneas generales se mantienen fieles a los personajes originales, hay también novedades. En *El otro* de Unamuno aparece un personaje más, don Juan, el médico de la casa. Este personaje se encarga de presentar la situación inicial tanto a Ernesto como al público. En su versión, don Juan desaparece dando mayor protagonismo al ama, quien realiza dicha función junto con la lectura de la carta que Laura envía a su hermano pidiéndole ayuda. ¿Por qué tomó esta decisión?

Por varias razones: desde las más pragmáticas —las condiciones de producción obligan a elencos no muy numerosos— a las poéticas: síntesis de personajes. Es una intervención dramatúrgica habitual que genera personajes más poliédricos. En el original Juan se desvanece tras cumplir su función detonadora...

Bajo mi punto de vista, los personajes femeninos han perdido en ocasiones fuerza y autonomía. En la obra de 2020, Laura, la mujer de Cosme, se vanagloria por haber pedido a los gemelos que eligieran quien se quedaba con ella. Le divierte esta situación que, de cierta



manera, muestra que no es dueña de su vida. En cambio, en la obra de 1932 se siente atraída por los dos porque no los diferencia. ¿Por qué le ha otorgado estos matices?

En el texto fuente hay una misoginia que a mí, como primer espectador del presente, se me hace insoportable. Esta es hija lógicamente de su tiempo y además de una lectura determinada de los materiales bíblicos. La mujer es presentada en el original como ocasión de pecado, de enfrentamiento entre los varones, luego como arpía y finalmente como vientre que alberga un nuevo enfrentamiento entre varones. Es, como todas, una lectura subjetiva. Pero precisamente mi empeño ha sido dotar de autonomía y fuerza a los personajes femeninos, que su presencia no sirviera solo como detonante de los conflictos de los varones.

Damiana, la mujer de Damián, es Eva en la obra actual. Margarita Xirgú fue la encargada de representarla. Este personaje, tiene mucho peso puesto que es presentado como una auténtica mujer, conquistadora, seductora y al fin de cuentas activa. Ella decidió entre los dos hermanos, algo que tampoco se refleja en Eva. Damiana tiene un gran peso al final de la obra puesto que, bajo mi punto de vista, la obra reposa en su última réplica, en la que anuncia que siente la lucha fratricida en su interior puesto que está embarazada, posiblemente de gemelos. Damiana aporta el conflicto principal en Unamuno, el sentimiento trágico del ser humano, la lucha contra lo eterno. ¿Por qué ha decidido obviar esta lectura?

De todos los núcleos de sentido del original de Unamuno yo he tratado de centrar la mirada en la lucha sempiterna entre razón y misterio, de ahí que las últimas líneas de diálogo las reserve para Ernesto y el Ama. Y de nuevo acudimos a la cuestión del verosímil y a la tensión entre el horizonte de recepción del texto fuente y de la reescritura, y me permito retomar el intercambio de ideas que hemos tenido anteriormente sobre el papel de la mujer. ¿De nuevo el vientre de la mujer como albergue de varones que escribirán la Historia? Lo que he pretendido en mi versión ha sido precisamente dar una oportunidad a los personajes femeninos ante esta



visión, que tuvieran ocasión de emerger no solo para seducir o engendrar varones, sino como sujetos autónomos.

Para terminar, me gustaría que me hablase sobre la poeticidad en la obra de teatro. Creo entendido que para usted no hay teatro sin poesía y que todo dramaturgo es ante todo poeta. Usted es un claro ejemplo con sus dos poemarios *Si descubres un incendio* (2016) y el recién publicado *En esta casa* (2020). Una de sus aportaciones escénicas más llamativa en la obra es el recurso a la pecera que complementa al personaje de Laura. ¿Podría explicarnos la función poética que tiene dicho recurso en la obra?

Es un recurso de Mauricio García Lozano, el director de escena. Aprovecho la pregunta para hablar de su maestría e implicación. Ha lanzado hilos dialógicos con algunas de las vanguardias que acompañaron, al menos en el tiempo, a la escritura de Unamuno. La dirección escénica es una autoría de la que se habla poco, muy poco... Tal es así que a veces se me han atribuido decisiones de los montajes que no me pertenecían en absoluto, fuesen acertadas o fallidas. Si seguimos reduciendo el teatro a la palabra, seguiremos entonces ignorando qué es el teatro...

Muchísimas gracias por su tiempo y por sus palabras.

