

BORJA ORTIZ DE GONDRA: Un escritor de buena añada

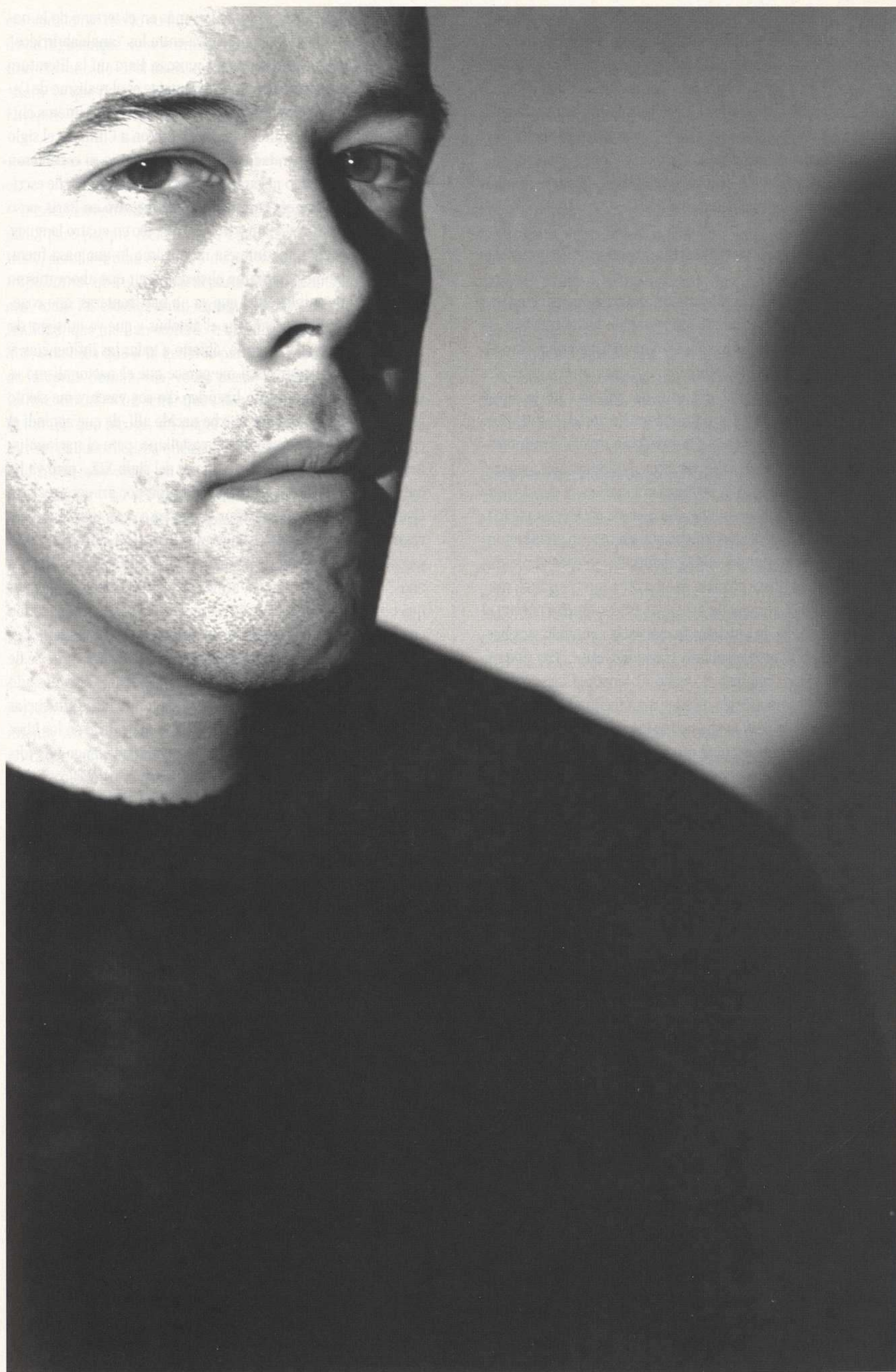
UNA ENTREVISTA DE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

Se ha hablado —creo que fue Sanchis— de una «generación Bradomín». Es lógico pensar que el hecho de que este premio haya cumplido su décima edición puede llevarnos a esperar incluso varias promociones. Hay que decir que la simple coincidencia en los años de nacimiento —1964, 1965— de varios de sus ganadores y finalistas nos ofrece un marco cronológico que supone un buen puñado de circunstancias comunes para estos escritores, y que muchas de esas características se ven perfectamente reflejadas en Borja Ortiz de Gondra, Premio Marqués de Bradomín 1995, un joven de treinta años, un escritor con un amplio acervo y cosas que decir. Nacido en Bilbao, estudia Derecho en la Universidad de Deusto y compagina esa noble enseñanza con la perversa intención de dedicarse al teatro, por la vía del Conservatorio de Bilbao.

— Como actor, no había otra cosa. Yo lo que quería era contar historias y como actor veía la limitación de que no cuentas historias tuyas, es decir, eres un medium para contar cosas de otros. Me decanté hacia la dirección. Cuando terminé la carrera de Derecho agarré los trastos y me planté en Madrid. Aquí estuve viviendo cuatro años. Hice los tres años de Conservatorio y el curso de Dirección de Escena, cuando era un curso experimental de un solo año, con Hormigón; a la vez iba al laboratorio de Layton, cuando Layton hacía los cursos de análisis de texto. Trabajé con Plaza, en el María Guerrero, en las *Comedias Bárbaras*, y en el Teatro de la Zarzuela con Sagi. En 1992 agarré la maleta un día y me marché a París. Necesitaba un cambio de aires. No iba de nuevas. Hablaba muy bien francés, conocía muy bien París... veía que personalmente no evolucionaba, quería ver lo que pasaba fuera... y sobre todo tenía personalmente una necesidad de cambiar algo en mi vida, me estaba estancando. Tuve mucha suerte. El 2 de enero del 92 llegué a París y Pasqual empezaba los ensayos de *Tirano Banderas*; como se ensayaba en París pero con actores españoles e hispanoamericanos, quería alguien que hablase bien español y francés, y estuve como *estageur*, asistente de dirección. Eso me permitió entrar en el Teatro. Al año siguiente me dio una beca el Ministerio de Cultura y me quedé un año en la Comédie Française, allí trabajé con diferentes directores y al año siguiente pasé a la Coline, con Lavelli...

— Yo había escrito siempre, pero no teatro, sino narrativa. En el año 91, poco antes de marcharme a París, Fermín Cabal hizo un taller de Literatura Dramática en el Conservatorio, al cual yo me apunté. Empezó en octubre y terminaba en Navidades. Nos mandó presentarle algo. Yo, que no había escrito teatro en mi vida hice una cosa de unas cuantas páginas y me admitieron. Fermín, el primer día de clase, se dedicó a comentar los textos que le habían entregado, y me dijo que escribía muy bien pero me faltaba encontrar una voz más propia, porque aquello estaba demasiado influido por la nueva dramaturgia...

— Yo creo que uno tiene que empaparse tanto de lecturas como de vivencias, pero después a la hora de escribir, yo por lo menos, hago como Lope de Vega, dejo los preceptos a un lado, ¿no? es decir, que cuando me pongo a escribir no pienso “bueno, voy a escribir a la manera de o voy a hacer...” luego, claro, una vez que el producto está hecho te das cuenta de que esto viene de aquí o de allá o aquí, estoy influido por éste o el otro, pero sí, sí, claro, yo había leído muchísimo y además digamos que en aquella época, como director, tenía, bueno, y sigo teniendo, una auténtica bulimia de la lectura, leía textos, todo lo que podía, además como podía leer en cuatro idiomas, porque buscaba textos para montar... Aunque no tenía una experiencia de escritura teatral sí tenía de leerlas y sobre todo como director de analizarlas, de trabajar las escenas, de todo lo que había aprendido con Layton, ahí sí que estaba muy influido. A partir de esas cinco escenas, Fermín me dijo que ahí había una obra. Empecé a escribirla, sin darle mayor importancia y en diciembre decidí marcharme a París. Entonces —es algo que siempre he agradecido mucho— Fermín me escribió una carta a París, diciendo “vale, de acuerdo que dejes el taller, pero no puedes dejar de escribir, primero porque escribes muy bien y segundo porque esta obra está muy bien y tienes que acabarla”. Terminé esa obra y empecé otra cosa que fue el accésit del Bradomín del 92, que también tiene muchas influencias literarias, el lenguaje está muy, muy trabajado, quizás ahora diría demasiado, pero yo quería contar una cosa... yo estaba viviendo una situación muy dura en París, llegué con muy poco dinero... París es una ciudad muy fría, muy dura, realmente una gran ciudad en relación a Madrid, y a mí me chocaban mucho las cosas que veía en la calle, eran cosas que no había visto en Madrid, aunque ahora Madrid está mucho más degradado que cuando yo lo dejé, pero... un señor



Borja Ortiz de Gondra. (Foto: Carlos Cid).

tirado en el metro, que no sé si está muerto o está borracho y que la gente, todo el mundo, salta por encima de él, no lo había visto en mi vida. De aquellos primeros meses en París salió *Metropolitano*, que eran escenas muy cortas, y para mí el metro de París simbolizaba un poco esa especie de deshumanización que vivía en esa ciudad. Creo que tengo una conciencia social muy fuerte, de modo que me quedaba con el señor que había visto tirado en el metro cuando llego al teatro Odeón, que es el más bonito de París, y no con el terciopelo.

.....

— *Metropolitano* nació realmente de una pulsión que tenía que sacar, había algo que me estaba comiendo las entrañas y lo quería contar, y entonces me puse en mi casa a escribir, pero escribía una obra que tiene treinta y cinco personajes de los cuales hay un adolescente árabe, dos mujeres negras... no lo puede montar nadie salvo un Centro Dramático Nacional... en esa época yo no sé si es que no creía demasiado en mí como autor teatral o porque tampoco tenía ninguna posibilidad de llegar a montarlo inmediatamente, entonces era realmente el autor que está en su casa escribiendo, lo que le apetece escribir en ese momento, y evidentemente por mucho que ganara un premio nunca se pudo montar porque en la producción, intentando lo mínimo, me salían nueve actores. Es una obra muy personal, muy rara, muy difícil, en aquella época yo estaba mucho porque el público se molestó en entender lo que estás contando, era bastante oscura, el lenguaje era muy trabajado, muy... hay una expresión francesa, retorcer el cuello al lenguaje... escribía de una manera muy rebuscada, porque a mí me interesa hablar de problemas sociales pero lo que no me interesa es hacer realismo social, ni hacer crónicas, para eso creo que salgo a la calle y lo veo.... Para mí lo interesante es coger la realidad social y pasarla por un filtro estético. En *Metropolitano* el filtro venía por el lenguaje, la gente hablaba de una manera que nadie habla en la calle. Como espectador, y por tanto como autor, no me interesan las reproducciones fotográficas, puesto que para eso ya está el cine, o la realidad. Ahí tengo una discusión con Fermín en la que nunca nos ponemos de acuerdo: él reprocha al teatro francés, sobre todo a partir de Koltés, el hecho de que hay demasiada literatura y le falta vida. El por ejemplo dice que en *Dedos* hay muchas veces que los personajes cuentan lo que les pasa, o explican. Es cierto que es lo que hace Koltés, el personaje deja de ser personaje para ser un narrador, y yo creo que es perfectamente válido. A mí me interesa mucho como procedimiento, porque eso permite romper el naturalismo y decir a la gente que es teatro.

.....

— Me cuelgan la etiqueta de cosmopolita. Cuando se dice en el sentido de que estoy abierto a lo que pasa fuera, que he vivido mucho fuera, que sigo las corrientes y que digamos... que mi teatro no huele a garbanzos, pues vale, estoy de acuerdo. Hay gente que usa la palabra como arma arrojadiza para decir “es que no escribe teatro español, es que no está anclado en la realidad española, es que es un teatro francés o extranjero, pero escrito

en español. Quizás también ocurre más en el terreno de la narrativa que en el teatro, la polémica entre los “angloaburridos” y los que huelen a garbanzos y a moscas. Para mí la literatura española, o el teatro español, no solamente es el realismo de Cella, es decir, no sé, me impresiona pensar que los primeros chinos fueron los jesuitas vascos que fueron a China en el siglo XVI, y los primeros tratados sobre cultura china se escribieron en español. No puedo negar que de hecho soy bilingüe, he escrito una obra en francés para una compañía, vivo en París, paso temporadas en Suiza, viajo a Nueva York, leo en cuatro lenguas, que sí, de acuerdo, me interesa muchísimo lo que pasa fuera, pero es porque me parece una obviedad decir que ahora mismo vivimos en un mundo en el que ya no hay fronteras, que cogemos el avión como quien coge el autobús y que yo quisiera ser mestizo, como todo el mundo, abierto a todas las influencias, y además porque como vasco me parece que el nacionalismo es una reducción y un atraso histórico. Yo soy vasco y me siento muy vasco en el sentido de que he nacido allí, de que aprendí el euskera al mismo tiempo que el castellano, pero el nacionalismo vasco es algo que viene de finales del siglo XIX, pero ya he hablado antes de los jesuitas que viajaron por primera vez a la China, San Ignacio es un señor que es vasco y es universal, San Francisco Javier lo mismo, hay una tendencia universal de lo vasco que ha quedado muy oculta por lo de los cien últimos años. Lo mismo me lanzan armas arrojadizas diciendo que por qué no escribo en euskera. No escribo en euskera porque escribo en castellano, pero... Cioran decía que la patria de un escritor es su lengua. Yo escribo en francés y en español, pues ya no sé de donde vengo, y tal como están las cosas... Bueno, volvamos a lo que estaba diciendo: sí es cierto que tengo muchas influencias extranjeras, porque leo todo y veo todo lo que puedo en los idiomas a los que llego, pero no se puede olvidar que tengo una formación muy española, que leo muchísimo a los clásicos españoles, conozco muy bien el teatro español y de alguna manera intento entroncarme en esta tradición, española, lo que sí intento es romperla.

.....

— El mejor escritor, el que más me interesa de toda la literatura española es San Juan de la Cruz. Soy muy español, eso sí me lo dicen fuera, en los temas. Yo hablo de dos cosas, del amor y de la muerte, aparte, claro, de cuestiones sociales, pero esos dos temas, más españoles no pueden ser. Y no hay nadie que haya escrito en la literatura española mejor sobre el amor que San Juan de la Cruz. Y de hecho si lees *Dedos*, está construida sobre las experiencias místicas de San Juan, del amor del alma por Dios, pero cada uno puede tener su interpretación propia, para mí es un amor de lo más humano y de lo más erótico; además está clarísimo que la mayoría de las imágenes de San Juan están cogidas de las imágenes eróticas de la mística sufí, y a mí me parece que eso es muy muy aplicable tanto al mundo de hoy como a otro tipo de experiencia amorosa que te lleva más allá de la muerte, que es un poco lo que yo he querido contar con esta historia, que es lo que ocurre con los muertos en *Dedos*, que mueren y resucitan una y otra vez. Eso es muy español; yo no puedo imaginar a un autor francés que escriba ese tipo de cosas... en

ese sentido me revelo cuando me dicen cosmopolita, en el sentido de alguien que no se entronca en una tradición. Yo me siento muy entroncado en el teatro español, adoro la poesía española... Ahora, lo que no me interesa es contar las historias de chelis de Lavapiés. Está bien que haya gente que lo haga...

— Desde *Metropolitano* que también es muy burra, la gente me dice “pero porqué escribes esas cosas tan bestias”, y pues es triste, pero la verdad es que yo no me invento las cosas: en *Metropolitano*, que no tiene esta parte digamos fantástica de *Dedos*, todas las escenas están sacadas de cosas que he visto en la realidad, que me han contado o que me han pasado; y en *Dedos*, una cosa que a la gente le parece muy bestial, la historia de la carta-bomba, eso, yo no puedo olvidar que soy vasco, y yo he conocido a un señor que sale por la mañana a pasear por el monte, que recoge, un papel y se queda sin manos, porque hay un paquete bomba que está... Es decir, creo que en ese sentido sí soy muy vasco, en el sentido de que miro lo que pasa a mi alrededor y no veo más que violencia por todas partes, entonces de alguna manera la integro, y la manera para mí de desactivar la violencia es reírse con ella. Pretendo ser políticamente incorrecto. La corrección no me interesa. ¿Qué significa la corrección?

— Yo trabajé con Fermín y también me influyó muchísimo *Deseo*, como creo que a todo el mundo, para mí fue un descubrimiento y fue un deslumbramiento. Quizá sea culpa mía que no había leído antes a Benet, pero también es verdad que en España no es fácil leer a la gente... También me gustaba mucho mucho mucho el primer Belbel, *Caleidoscopios*... me pareció muy interesante, y leí precisamente a la vez, *Caricias* y *Deseo* y creo que como a todo el mundo me influyeron en el sentido de que abrían algo que yo no veía en ese momento en el teatro madrileño, yo creo que en ese momento el teatro madrileño estaba más anclado en una cierta tradición realista... al menos el teatro madrileño que yo conocía; en cambio estos... la gente les acusaba de que escribían como Botho Strauss o como los alemanes, es una acusación como otra cualquiera, a mí lo que sí me parecía es que abrían unas puertas a códigos, a lenguajes, y a situaciones que no se practicaban en Madrid. De hecho Benet me parece un escritor fantástico, me gusta mucho lo que hace, y *Testamento* me parece una obra extraordinaria. Y después, de la gente de Madrid, Alvaro del Amo, me gusta mucho como escribe, tiene una escritura muy personal, a Fermín también lo sigo, y de los jóvenes el problema es que salvo los cuatro nombres de referencia, Ernesto, etc., yo como he vivido fuera no he podido ver los espectáculos que se están haciendo en salas alternativas, pero es que eso no se publica apenas... el que ha ganado un premio, lo publican... a mí me interesa mucho conectarme con lo que hacemos toda la gente que tenemos alrededor de treinta años, y a los que conozco los llamo y me mandan alguna fotocopia, Yolanda Pallín, Itziar Pascual... en lo demás no hay manera.

— Yo no sé hasta qué punto se puede hablar de una generación en el sentido de que todos tengamos concomitancias, sí se puede hablar de un aire de época, eso está claro, y luego, en la temática, de una manera o de otra todos hablamos de cuestiones parecidas. Si ves de lo que habla Yolanda Pallín en *La mirada*, que es lo último que he leído, habla de cosas que de alguna manera hablo yo también en *Dedos*... digamos que hay un aire parecido de los tiempos... también es cierto que lo que me parece bastante esperanzador es que aun en condiciones muy difíciles, la inmensa mayoría de la gente que está escribiendo alrededor de los treinta años está montándolo, que son en pequeñas compañías, en pequeños teatros, durante una semana o quince días, pero al menos llegan al escenario, y eso es lo que yo creo que nos diferencia de gentes que son un poco mayores que nosotros y que no se han confrontado tanto en el escenario... Si ves la inmensa mayoría de gente que está escribiendo ahora alrededor de treinta años todos están conectados directamente con el teatro de alguna manera, todos tenemos un acercamiento al teatro desde dentro y yo creo que eso se ve mucho en la manera de escribir, en el hecho de que no te planteas, o yo por lo menos no me planteo teóricamente si aquí necesito una escena fuerte o una bajada de tensión, pero cuando lo leo sé si eso funciona o no funciona, y sobre todo, los diálogos, yo los oigo, yo sé si se dice o no se dice, si eso suena o no, si se puede poner en boca de un actor... o te planteas cosas que pueden parecer banales al profano como si ahora puede haber un cambio de vestuario o si esta escena puede salir seguida de otra cosa, y eso yo creo que es una característica muy importante, y que no sé si se ha valorado lo suficiente, porque eso da una manera de escribir muy enraizada en el teatro que los que nos acusan de ser literarios no se dan cuenta de que somos literarios, porque buscamos una forma diferente de hablar en el teatro, no porque vengamos de la narrativa. De alguna manera, los que seguimos escribiendo —yo conozco un montón de gente que estaba conmigo en el taller y que lo dejó— todos queremos estrenar y yo creo que todos hemos pasado por el mismo proceso, de unas obras en las que escribías un poco para ti, como en mi caso *Metropolitano*, a obras que están planteadas pensando en unas condiciones concretas para la escena. *Dedos* estaba pensada para una amiga mía que quería que le escribiera una obra para cuatro actores... yo creo que todos hemos pasado por ese proceso, que sabemos cuáles son las dificultades de la producción, y cuáles son los textos que pueden llegar a un escenario, y como todos queremos llegar a eso, quizás nos autolimitamos, no lo sé. Yo escribo historias de dos o tres personajes porque me interesa concentrarme en ellos...

Un joven escritor, formado y equipado con ideas sólidas. Treinta años dan para mucha escritura, de modo que nadie se asombre de ver nuestro siglo en los ojos de un muchacho. Pero lo mejor será pasar la página y leer con la cabeza bien abierta.