

JUAN MAYORGA: TEATRO, HISTORIA Y COMPROMISO

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo-entrevista permite ver de modo directo algunas de las ideas principales de Juan Mayorga, autor que, desde la década final del siglo XX, cultiva una valiosa dramaturgia de futuro.

PALABRAS CLAVE:

Teatro histórico. Teatro político. Responsabilidad del creador. Personajes dramáticos. Público. Premios.

ABSTRACT:

This article-interview allows the reader to see some of Juan Mayorga's main ideas in a direct way. This author is cultivating some valuable playwriting for the future since the last decade of the 20th century.

KEYWORDS:

Historical Drama. Political Drama. Author responsibility. Dramatical characters. Audience. Awards.

Como señaló Virtudes Serrano en su *Introducción a Teatro breve entre dos siglos*, Juan Mayorga se encuentra en la línea más comprometida de nuestra dramaturgia actual; hace que la historia sea en escena un modo de enfrentamiento crítico con el presente; busca en sus obras con denuedo el desvelamiento de la verdad y, al tiempo, se sitúa en una permanente experimentación formal con un teatro en el que la palabra es elemento central¹. En las páginas que siguen podremos considerar algunos de los pensamientos cardinales de este joven y ya granado dramaturgo que, desde los últimos años del pasado siglo, ha configurado una producción que se proyecta resueltamente hacia el futuro.

MARIANO DE PACO: Desde el principio de su escritura, tu teatro tiene un profundo sentido político. En *Siete hombres buenos* (premiada en el Marqués de Bradomín de 1989) la ficción del gobierno republicano en el exilio dramatiza hechos que, según decías entonces, no fueron así y, más aún, “no pudieron ser así”. Esta obra plantea ya la labor de “el dramaturgo como historiador”; tu producción posterior continúa mostrando esos elementos. ¿Crees que la historia en el teatro sigue permiti-

¹ Virtudes Serrano, ed., *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 69-72.

tiendo en nuestra sociedad (y de cara al futuro) una perspectiva crítica y con una dimensión social que se levanta por encima de las simples cuestiones privadas?

JUAN MAYORGA: Si echo la mirada atrás, observo que mis textos que suelen ser adscritos al llamado “teatro histórico” –*Siete hombres buenos, El jardín quemado, Cartas de amor a Stalin, Himmelweg* y la pieza breve *El hombre de oro*– se sitúan en graves crisis del siglo XX –la Guerra Civil española, el nacionalsocialismo y el estalinismo– en las que se dieron situaciones extremas que pusieron de manifiesto lo mejor y lo peor del hombre. En definitiva, era éste –el ser humano– y no su coyuntura lo que me interesaba.

La libertad que me tomé al tratar el pasado en esos casos no es muy distinta de la que me guió al trabajar sobre Jackie Kennedy en *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El Gordo y el Flaco* o el mono albino en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. En un sentido amplio, también éstas son piezas de “teatro histórico”, en la medida en que intervienen sobre personajes que preexisten a mi obra. Ya están en la cabeza del espectador cuando empieza la representación, y ésta debería no confirmar sus imágenes previas, sino desestabilizarlas. Desestabilización que también debería afectar, por ejemplo, al Stalin de *Cartas* o al nazi de *Himmelweg*.

En todo caso, lo decisivo es la capacidad que tenga la pieza de, a través del pasado, expresar –revelar, criticar– en primer término lo actual, y en último término lo universal. Dar el salto de lo particular a lo universal. Superar la dicotomía, enunciada por Aristóteles en la *Poética*, entre la historia como saber de lo particular y la poesía como saber de lo universal.

M. DE P.: Una parte muy notable de tu dramaturgia está dirigida a recuperar la memoria histórica, y no sólo la española. Otra parcela, con muy apreciables ejemplos recientes, recoges asuntos de la más directa actualidad? ¿Qué particularidades aprecias como creador en esos cambios de espacio y tiempo?

J. M.: Me ha costado mirar a mi alrededor. *Animales nocturnos, Hamelin* y, últimamente, *El chico de la última fila*, son piezas saturadas de actualidad. Ojalá no se reduzcan a ésta. Ojalá cuando pasen los años tengan todavía algo que decir.

Esa universalidad es más fácil de alcanzar cuando uno se ocupa de otro tiempo que el propio. Porque la historia ya se ha encargado de depurar, ya se ha encargado de retirar la grasa que recubre a lo realmente significativo. El tiempo escribe; el tiempo subraya y tacha. Ése es el privilegio del dramaturgo que trabaja con el pasado: escribe con ayuda del tiempo.

¿Cómo escribir sobre el presente haciendo algo más que mero periodismo? Al escribir sobre el presente proponiéndome a la vez escribir para el futuro, intento recordar la afirmación de Chéjov según la cual es más fácil escribir sobre Sócrates

que sobre una cocinera. Algunos de los grandes, como Chéjov, escribiendo sobre una cocinera han sido capaces de representar el mundo.

M. DE P.: Uno de los temas capitales que puede rastrearse en tu obra es el del “compromiso”, del ideólogo (*El traductor de Blumemberg*), del artista (*Cartas de amor a Stalin*), del intelectual (*El jardín quemado, Himmelweg*), de los distintos miembros de la sociedad (*Hamelin*)... Esa actitud “comprometida” es interpretada hoy por algunos como perteneciente al pasado; parece claro, sin embargo, que para ti sigue siendo, con ese u otros nombres, camino hacia el futuro.

J. M.: Prefiero, antes que de compromiso, hablar de responsabilidad –una de cuyas formas es precisamente el compromiso–.

Himmelweg es, desde luego, una obra acerca de distintas formas de afrontar la responsabilidad, en particular las representadas por el Comandante (que acaba reconociéndose como una pieza más de un mecanismo fatal), el falso alcalde Gottfried (que, para salvar a su gente, coopera con los verdugos) y la niña Rebeca (que se sale del guión dictado por los verdugos, probablemente a costa de su vida). A mi juicio, esa niña, con su gesto de desobediencia, nos salva a todos; también al Comandante y a cada espectador. En ella reside nuestra esperanza.

Sin duda, *Hamelin* es una pieza que interpela al espectador acerca de su propia responsabilidad. El espectador quiere saberse inocente: localizar la fuente del mal y sentirse lejos de ella. *Hamelin* cuestiona esa inocencia y propone al espectador que se interroge acerca de su participación en la tragedia de Josemari. Le pregunta: ¿Cómo puedes escandalizarte de que un niño sea abusado sexualmente y no hacerlo de que haya cerca de ti, en tu ciudad, niños pobres, niños sin educación, niños solos, buenos candidatos a caer en manos de un conquistador que les ofrezca lo que la familia o la ciudad deberían darle?

Desde luego, en *El traductor de Blumemberg* es fundamental la pregunta por la responsabilidad del traductor: ¿Puedo servir a la transmisión de ideas perversas, conducir palabras malignas hacia otras lenguas, hacia otros hombres? Mientras que en *Cartas de amor a Stalin* encontramos a un escritor que es fiel a su misión de decir la verdad a costa de pagar un enorme precio por ello. En el Bulgákov de *Cartas...*, la responsabilidad se convierte, ciertamente, en compromiso.

Quizá la presencia recurrente del tema de la responsabilidad en mis piezas corresponda a la convicción de que cada uno habría de vivir como si de sus actos dependiese el mundo.

M. DE P.: En distintas ocasiones has señalado que “el teatro es un arte político”; así titulabas el Manifiesto Alternativo del Día Mundial del Teatro (que se reproduce al final en un apéndice) el 27 de marzo de 2003. Han transcurrido tres años, ¿qué

podríamos decir hoy considerando lo que en ellos ha ocurrido y mirando hacia delante?

J. M.: Yo creo que el teatro es la más política de las artes, en la medida en que la obra es construida por un colectivo que convoca a la ciudad –a la “polis”– y finalmente la pone en escena ante una asamblea de espectadores. Es, por tanto, un arte naturalmente más sensible que cualquier otro a preocupaciones, deseos, intereses colectivos.

En este contexto, me adhiero a la noción de “asamblea teatral” propuesta por el dramaturgo francés Enzo Cormann: los que hacemos teatro somos delegados por el público para representar ficciones a través de las que los espectadores revisan su vida.

Por supuesto, esas ficciones no tienen por qué ser siempre políticas en un sentido primario. Pero las preocupaciones políticas podrán encontrar en el arte teatral su lugar más adecuado.

En los últimos años, muchos espectadores han descubierto la capacidad del teatro para hacerse cargo de lo que excluyen otros medios de representación, más ricos pero también más dependientes del capital. En su modestia material, el teatro –cuyos únicos elementos imprescindibles son el actor y el espectador– es muy poderoso. Es un arte líquido, capaz de reaccionar inmediata, urgentemente, a preocupaciones que están el aire. En este sentido, es el arte del futuro.

M. DE P.: Hace una década comenzabas un breve artículo en *Primer Acto* con la frase “Volvieron mudos del campo de batalla”, en la que Walter Benjamin se refería a la menesterosidad de los soldados que regresaban de la Primera Guerra Mundial; es claro que tus personajes padecen en muchas ocasiones esas carencias. ¿Nos dejarán sin voz en el futuro las guerras y catástrofes de hoy o el teatro podrá crear un espacio de memoria y de conciencia?

J. M.: Walter Benjamin describía un mundo dominado por la técnica en el que el pequeño cuerpo humano no era capaz ni de conciencia ni de memoria. Creo que soy menos pesimista que cuando citaba esa imagen benjaminiana. Por supuesto, los instrumentos de la mentira son cada vez más poderosos, pero no dejan de abrirse vías por las que circulan la información y las ideas. Pensemos en la proliferación de voces (conciencias) y archivos (memorias) que ha propiciado Internet. La memoria y la conciencia continuarán abriéndose espacios en cada guerra y en cada catástrofe.

M. DE P.: En una entrevista de 1915 afirmaba Valle-Inclán que un artista “debe tener normas que imponer al público, e imponerlas, y si no hay público, crearlo”. ¿Puede hoy darse tal “creación”? ¿Cómo ves la relación entre el teatro y el público o los públicos?

J. M.: Valle es precisamente el mejor ejemplo de autor dramático cuya literatura ha tensionado el sistema teatral. No escribió para los espectadores, actores y directores que se encontró, sino que creó un nuevo tipo de espectadores, actores y directores.

Pienso que, en efecto, la auténtica creación se da al ofrecer no un producto que confirme el sistema de ideas y sensibilidades, sino uno que lo desestabilice. La misión del arte no es reforzar nuestras creencias, sino ensanchar nuestra mirada.

M. DE P.: Está muy reciente el triunfo de *Hamelin* en los Premios Max. Distinguían éstas distintos elementos de este excelente montaje galardonado como “Mejor espectáculo de Teatro” por el que has sido considerado “Mejor autor teatral en castellano” en 2005. ¿Qué puede significar este reconocimiento en la relación de Juan Mayorga con sus espectadores actuales o futuros?

J. M.: Al premiar el montaje que Animalario ha hecho de *Hamelin*, se ha premiado también, me parece, un modo de hacer teatro: se ha premiado un proyecto liderado por actores, que parte de un texto contemporáneo y en el que tanto éste como la puesta en escena demandan la complicidad creativa del espectador. Se ha premiado una obra dura en su contenido y arriesgada en su forma, contradiciendo el tópico de que el público sólo busca evasión.

Personalmente, siempre me tomo los premios como exigencias para el futuro: el premio hay que ganárselo en el siguiente trabajo. Esto es especialmente cierto ante un premio como el Max, que concede la profesión: hay compañeros que expresan su confianza en ti, y esa confianza no debe ser defraudada.

Nunca he aspirado a ser un escritor minoritario. Deseo construir obras que sean útiles para mucha gente. Obras que sirvan a muchos para examinar su vida; para vivir más.

Apéndice

EL TEATRO ES UN ARTE POLÍTICO

(Manifiesto alternativo escrito por el autor teatral Juan Mayorga y leído el 27 de marzo de 2003)

El teatro es un arte político. El teatro se hace ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política.

Por eso piden un imposible quienes reclaman a las gentes de teatro que no se metan en política. No pedirían al pez que saliese del agua, pero nos piden que guar-

demos silencio ante lo que pasa. “Vosotros no entendéis. Salid de la calle y volved al teatro”, nos dicen, como si para nosotros fuesen distintos el teatro y la calle.

Pero no sólo a nosotros nos mandan callar. También a vosotros, ciudadanos, también a vosotros os piden silencio. Están voceando ese mensaje por toda la ciudad: “Volved a vuestras casas. Vosotros no entendéis”. Quieren convencernos de que el mundo es un enigma cuya solución sólo ellos conocen. Quieren convencernos de que nuestro mundo es tan misterioso como el de los antiguos griegos, los cuales debían acatar ciegamente los oscuros designios de sus dioses. Por pequeños que sean, los hombres que nos gobiernan se creen dioses, y como dioses nos exigen silencio.

Olvidan que el teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses.

En *Los persas*, la obra teatral más antigua que conservamos, Esquilo describió la derrota del poderoso ejército persa. Su rey fue vencido porque olvidó que sólo era un hombre. Qué vicio tan viejo, el del gobernante que se cree dios.

Como dioses, nuestros gobernantes están arrojando fuego sobre Bagdad. Como dioses, nos piden silencio. Pero no vamos a guardar silencio.

No vamos a guardar silencio porque amamos las palabras, y necesitamos oponer palabras claras a esas palabras oscuras que manejan los nuevos dioses. Palabras oscuras que quieren convertirnos en personajes de una función infantil donde sólo hay buenos y malos. Palabras oscuras que llevan a inocentes al sacrificio.

No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria. Recordamos todas las guerras desde los griegos. Todas las víctimas, cada una de ellas. Y todas ellas están hoy, otra vez, en peligro. Porque sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente.

No vamos a guardar silencio porque nos debemos a nuestra ciudad, y también nuestra ciudad está en peligro. Ciudadanos: cada uno de nosotros está en peligro. Nos están educando para la barbarie. Nos están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir.

No vamos a guardar silencio. Hoy menos que nunca vamos a guardar silencio. No.