

Juan Mayorga, dramaturgo

## “EL TEATRO DEBE TENER UNA CAPACIDAD TRANSFORMADORA”

Es una persona en un estado de creatividad permanente. Mientras pisa la realidad parece vivir en la imaginación. Juan Mayorga, filósofo, matemático y dramaturgo, dirige estos días los ensayos de *El cartógrafo*, que se estrenará en noviembre. La pasada semana se repuso en el Teatro del Barrio de Madrid su obra *Famélica*, y en esta se reestrena *Reikiavik* en el María Guerrero. Sus textos se han traducido a más de 30 idiomas. Viene de Ávila de recibir otro premio teatral. Y acaba de llegar a las librerías el texto de *Famélica*. Juan Mayorga asegura que “el teatro debe tener una capacidad transformadora”.

Por Luis Eduardo Siles

**R**ecientemente formuló usted esta reflexión: “Creo que deberíamos hacer un teatro tal que de él huyesen los cobardes, un teatro tal que cuando un cobarde viese un teatro se alejara de él, porque allí podría esperarle algún peligro”. ¿Exactamente qué ha querido decir?

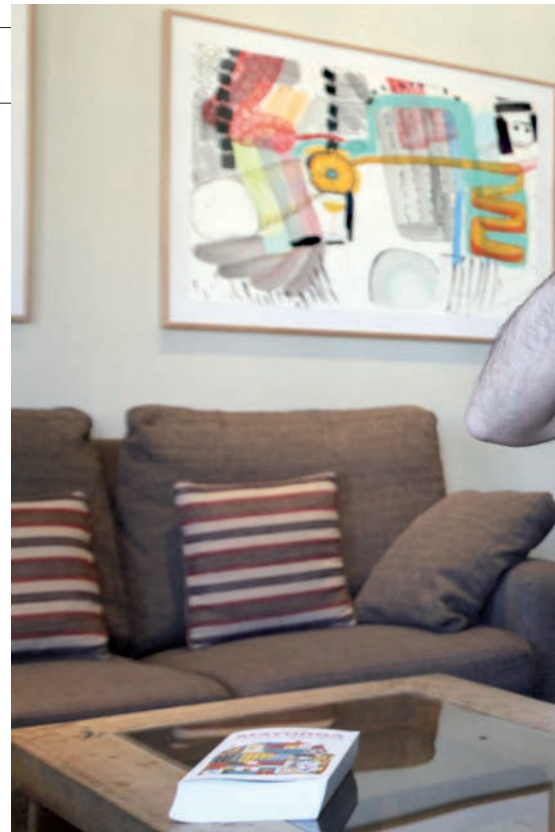
—Completando la imagen, yo siento que el teatro debe tener una capacidad transformadora. O al menos quienes nos dedicamos al teatro debemos hacerlo con esa voluntad. Quizás el teatro no sea capaz de cambiar el mundo. Pero quienes lo hacemos debemos practicarlo con esa intención: como si pudiéramos cambiar el mundo. Y esa vocación transformadora la puedo asociar a lo siguiente: para mí sería deseable que cuando un espectador saliese del espectáculo, no volviese a su casa, que hubiera sido afectado tanto que no volviera al lugar del que ha salido hacia el teatro. O de otro modo: que si vuelve a casa, quienes lo reciben encuentren que quien fue al teatro es otro que éste que ha regresado. ¿En qué sentido es otro? En que su sensibilidad ha crecido, ha crecido su memoria, ha crecido su conciencia. Que el teatro nos transforme signifi-

ca, por ejemplo, que seamos capaces de percibir la belleza en algo cotidiano en lo que no reparábamos antes. O, al contrario, que descubramos la violencia implícita en un gesto que dábamos por sentido. Creo que la misión del arte en general y del teatro en particular consiste en extender el campo de lo visible. Y cuando eso ocurre, cuando nuestro campo de visión aumenta, crece, o se vuelve más hondo, realmente ha ocurrido algo peligroso, y ese es el peligro al que me refería.

—Ha dicho usted: “Hay textos que tienen valor porque han tenido una vida escénica rica, y otros están ahí por lo contrario, porque pareciéndome a mí textos significativos no han tenido la misma suerte en escena”. ¿De qué depende el éxito ante el público?

—Yo trabajo siempre con un afán de entrar en conversación con la gente. Trabajo intentando escribir textos que sean capaces de despertar el deseo de teatro en un grupo de actores que se han reunido

**“Imaginar ser otro es el juego más antiguo”**



en torno a una obra mía, y quieren en un momento dado abrir su experiencia a la sociedad. Sucede, sin embargo, que a veces ese camino se aborta, o quizás que no ha llegado la hora de ese texto. Yo, en estos días, estoy encerrado en una sala de ensayos de Carabanchel, en Madrid, con dos actores fantásticos, Blanca Portillo y José Luis García Pérez, trabajando en una obra que se llama *El cartógrafo*, que he escrito y voy a dirigir. *El cartógrafo*, hasta el momento, salvo en un montaje que se hizo en Italia, no había hallado su momento. Y, sin embargo, hay otras obras que escribes e inmediatamente encuentran una interlocución. En ocasiones las dificultades para que un texto llegue a encontrarse con la sociedad son de carácter pragmático. Está el hecho, por ejemplo, de que la obra exija un número elevado de actores. O exija unas condiciones de posibilidad que raramente se dan. Pero en ocasiones ocurre que creyendo uno que ha establecido una conversación con la sociedad, esa conversación no encuentra interlocutor. Es el caso, por ejemplo, de mi obra *Siete hombres buenos*, que no ha llegado a escena. De modo que finalmente diré que cuando un texto tiene una capacidad de intervención y formula una oferta generosa, puede enriquecer a la gente.



F. MORENO

Hacer un teatro del que el espectador salga más rico en experiencia. Creo que cuando un texto tiene esa capacidad latente, llegará su hora. Y en ese sentido considero que el teatro es también arte de la paciencia. Creo que hay algo en la escritura fascinante y es que uno puede fracasar. Pero yo gozo escribiendo. En mí hay una permanente insatisfacción que me lleva a estar en un constante combate con mis textos y quizás eso haya hecho que alguno haya alcanzado una madurez y haya sido capaz de generar el deseo de teatro en algunos actores y, finalmente, en la sociedad.

—Sobre *Famélica* ha dicho usted: “La gente esconde siempre secretos”.

—Claro, yo creo que todos tenemos secretos y no es malo que eso sea así. Como dice en un momento determinado de la obra el personaje de Antonio, “es importante que haya algo privado en estos tiempos de transparencia obligatoria”. Parece que ahora cada uno tiene que declarar permanentemente hasta la marca de su ropa interior, y ha de vocearla, y colgarla en su perfil. Y si es interrogado acerca de ello y no da una respuesta, puede pasar por aguafiestas o ser convertido en sospechoso. Es cierto que el secreto es un recurso dramático que aparece en alguna

## “En ‘Famélica’ empleo un tema que me es querido: el de las sociedades secretas”

de mis obras, por ejemplo en *Animales nocturnos*, donde el hombre con papeles y el hombre sin papeles son personas vinculadas por un secreto. En *Famélica* empleo un tema que me es querido: el de las sociedades secretas. Reconozco que tengo cierta querencia, y no porque participe en ninguna teoría de la conspiración, pero sí tengo tendencia a pensar, por ejemplo, que el dependiente de farmacia que me vende la medicina está ahí en realidad para otra cosa. Y que hay una red de los ajedrecistas y de las cajeras de los supermercados que quizás tengan otros intereses que los que declaran. Y en *Famélica* esa sociedad secreta está vinculada a un edificio, próximo a mi casa, en el que yo veía que la gente salía de ese lugar, a las tres de la tarde, que era cuando se cumplía el turno de los trabajadores de la mañana. Salían, digo, como alma que persigüe el diablo. Como si en ese espacio de trabajo hubiesen sido sometidos a humillaciones o torturas. Y entonces empecé a

pensar que si bien todos tenemos claro que queremos un trabajo, hay muy pocos que seamos felices en ese trabajo. Y me planteé qué ocurriría si en uno de esos edificios corporativos se constituyese una sociedad secreta cuyo interés es precisamente ser felices en el trabajo. No trabajando, sino pareciendo que lo hacen. Y ahí nació el mundo de esa obra. Y fueron apareciendo otros elementos. Mi trabajo en este caso debe mucho a hallazgos de los actores. A propuestas que ellos formulan y respecto a las que finalmente uno ha de tener la responsabilidad de la última palabra. Los actores han sido extraordinariamente generosos, porque de algún modo han ido desbrozando personajes que no estaban todavía escritos.

—El texto de *Famélica* lo ha publicado La Uña Rota e incluye un ensayo de Reyes Mate que, entre otras cosas, indaga en el contenido político de la obra.

—Mi amigo y maestro Reyes Mate ha escrito un texto muy hermoso sobre *Famélica*. Reyes Mate llama la atención sobre el hecho de que en *Famélica* esta suerte de sociedad secreta, de gente que quiere ser feliz en el trabajo, da empleo a actores para que finjan que son también miembros de esa empresa, y luego, en un momento dado, hacer que trabajen, pero que trabajan mal, y que los despidan, y sean culpados de los problemas que causan aquellos que deberían trabajar, pero no lo hacen. Y llama la atención Reyes Mate de que uno de esos actores acaba siendo presidente del Consejo de Administración de la empresa. Subraya cómo el actor que no trabaja termina erigiéndose en jefe de la compañía. Y cómo eso es expresivo de una sociedad en la que son tan importantes las formas, el fingir, el lograr que parezca que uno es competente no siéndolo. Y viene a decir Reyes Mate que eso es lo que domina en la política contemporánea, donde nuestros más importantes políticos parecen no gente apta para ejercer esa función, ni preparados para ello, sino actores más o menos entrenados para soltar determinado discurso, útil en cierta medida para su clientela, y para hacer determinados gestos. Y plantea hasta qué punto se puede hablar en sentido negativo de una teatralización

de la política en la medida en la que discursos complejos resultan reducidos a gestos sencillos de consumo inmediato. Y yo tengo la impresión de que Reyes Mate tiene razón. Que en esta sociedad del espectáculo lo que domina en la política son actores que han ensayado papeles muy sencillos, muy simples, nada complejos, pero que, sin embargo, pueden tener cierta eficacia en el mercadeo electoral. Y discursos más complejos, más sutiles, son castigados como incomprendidos.

—¿Qué le llevó a escribir una obra sobre el campeonato de ajedrez de Reikiavik?

—A mí la historia de Fischer y Spassky me interesa desde niño. Soy lector de periódicos desde que era un chaval. Y recuerdo claramente lo que se publicó de aquello. Tuve información de aquellos personajes a los que nunca he abandonado, en la medida en la que he ido recibiendo con el paso del tiempo noticias sobre sus derrotas, y utilizo con intención esta expresión de derrota, sabíamos más de Fischer que de Spassky, e íbamos conociendo, no sin emoción, que aquellos dos jugadores de ajedrez extraordinarios, que en su momento fueron elegidos como abanderados de las sociedades más poderosas del momento, Estados Unidos y la URSS, luego habían acabado en el ostracismo, expatriados, y de alguna manera habían terminado constituyendo una suerte de pareja paradójica. Y de ahí el viejo tema de Joseph Conrad de que tu antagonista acaba siendo tu alter ego, tu doble y, de algún modo, otra versión de ti. De modo que el deseo de escribir sobre Fischer y Spassky me había acompañado durante mucho tiempo. Y cuando empiezo a pensar seriamente en ellos, y digo voy a escribir una obra sobre Reikiavik, en un momento dado se cruza en mi camino la imagen, mientras paseaba, como tantas ideas aparecen, en un paseo azaroso, veo en un parque a dos hombres unidos y al mismo tiempo separados por un tablero de ajedrez. Y entonces empiezo a imaginar que esos dos hombres ahí no están jugando al ajedrez, sino que están jugando, pensé, a Reikiavik, están jugando a decir yo soy Fischer, y mañana seré Spassky, y viceversa, y si tú eres Fischer vas a jugar también a ser la mujer de

Spassky, y si yo soy Spassky seré también la madre de Fischer, de forma que cada uno va a jugar distintos roles, como si jugase distintas piezas sobre un tablero. Y cuando tuve esa revelación empecé a pensar que la obra no sólo iba a tratar sobre el viejo juego del ajedrez, que me gusta



## Los secretos del texto

—Sus obras se han traducido a más de 30 idiomas.

—A uno le hace sentirse un poco menos inútil observar que un texto que uno ha escrito, que una idea que uno ha imaginado y ha llevado a la escritura, ha sido capaz de reunir a una fracción de la sociedad, a un grupo de gente, y si eso a uno lo alegra, tanto más cuando ese fenómeno se da en lugares muy distantes, y uno ha tenido la suerte de acompañar hasta allí a ese montaje. Ese es mi asombro cuando veo una obra que yo escribí, como *La tortuga de Darwin*, en Seúl, o una obra llamada *Los yugoslavos*, en Belgrado. Una pieza escrita en español pero dicha allí en serbio. Y uno descubre que el texto sabe cosas que el autor desconoce. El texto tiene sentidos, pliegues, que uno ni siquiera sabía que estaban ahí.

mucho, sino sobre otro juego incluso más antiguo, que es el juego de imaginarse la vida de otro, imaginar, que es algo a lo que jugamos de manera más o menos consciente en cada momento, a ser otro. Yo puedo jugar ahora a ser un periodista que me está entrevistando. Imaginar ser otro es el juego más antiguo. Y de algún modo mi obra *Reikiavik* empezó siendo eso. Creo que se trata de una obra que nos da qué pensar sobre aquella coyuntura extraordinaria, sobre aquel duelo de ajedrez enorme, simbólico y al mismo tiempo extraordinariamente real que enfrentó a Spassky con Fischer, pero considero que simultáneamente es también una pieza que habla sobre lo que ocurre fuera del tablero, sobre la vida misma.

—En *El crítico*, el autor (Scarpa), le dice al crítico (Volodia): “Yo escribo para un crítico que todavía no ha nacido”. ¿Alguna vez ha sentido usted esa sensación?

—*El crítico* es otra obra, como *La lengua en pedazos*, en el conflicto entre Teresa y el inquisidor, en la que se produce un duelo entre dos enemigos íntimos. Porque de algún modo yo siento que no hay mayor duelo que aquel que podamos tener con quien seríamos si hubiéramos hecho lo que no hicimos, o si hubiéramos hecho lo que hicimos. Es decir, creo que no hay un duelo más fuerte que aquel que podamos tener con otra posibilidad de nosotros mismos. En ocasiones, uno se encuentra con alguien y siente que ese es de algún modo aquel que uno podría haber sido si se hubiera atrevido a hacer lo que no se atrevió a hacer. O si hubiera dejado de hacer lo que hizo. Y por eso se trata de duelos que sólo se pueden dar una vez. Porque de algún modo uno tiene que llegar muy preparado a ese momento, y sabe que de ese momento saldrá devorado, será atravesado por ese encuentro para siempre. El encuentro entre Volodia y Scarpa en ‘El crítico’ tiene ese carácter. Los personajes de ‘El crítico’ hacen crítica y teatro absolutamente en serio: a muerte. Y cuando yo era más joven, en la crítica esperaba el reconocimiento o la absolución. Y ahora lo que busco es conversación, que el crítico me haga entender la obra como no la he entendido yo hasta ese momento. ●