

Juan Mayorga: experiencia y comunidad en el teatro contemporáneo

Zoe MARTÍN LAGO

Universidad de Salamanca

El tema que nos convoca a este encuentro es el de llamar la atención sobre los retos que se plantean a la filosofía en nuestro presente, para reflexionar sobre ellos y tratar de extraer alguna conclusión válida que nos oriente en la dirección a seguir. Y a este respecto, una de las mayores urgencias a las que nos enfrentamos en la actualidad –en la que hemos coincidido gran parte de los asistentes a este foro–, es la necesidad de impulsar la dimensión pública de la filosofía. Con este objetivo, se recoge aquí un posible camino a explorar: el de la alianza de la filosofía con el teatro. Ambas disciplinas comparten sus orígenes en la antigua Grecia y han servido de cimiento a nuestra cultura occidental, ya que plantean –si bien desde perspectivas distintas y en cierta manera opuestas– la reflexión sobre el sentido, sobre los límites del ser humano, la relación del hombre con lo divino, o la del ciudadano con su ciudad. Filosofía y teatro nacen del conflicto y hacen de él motor para la reflexión, para el pensamiento crítico, con el fin de construir una sociedad mejor. En este sentido, se presenta aquí –si bien de manera sucinta– la propuesta filosófica de uno de los dramaturgos con mayor sentido de la responsabilidad que tenemos en nuestro panorama teatral actual: Juan Mayorga. Partiremos de los conceptos de “experiencia” y “comunidad” para exponer algunas de las líneas de pensamiento que atraviesan su obra, y que hacen de su teatro un lugar privilegiado para la reflexión filosófica sobre cómo entendemos el pasado, qué hacemos con nuestro presente y qué futuro podemos construir.

Alianzas para un horizonte cosmo-poli-ético

La reflexión sobre los retos de la filosofía, si bien es siempre necesaria en cualquier momento histórico, se tiñe de especial apremio en nuestros días, pues, a pesar de que el mundo está siempre en alguna forma de crisis, somos particularmente conscientes de que esta que estamos viviendo en nuestros días debe servir para procurar un cambio. ¿Cambio hacia qué, de qué manera, con qué objetivo? A lo largo de las jornadas hemos podido constatar que son muchos los cambios necesarios, así como muchas las vías posibles, los caminos por recorrer y las propuestas para llevarlos a cabo. Y comprobamos también, que la mayoría de las iniciativas van en un mismo sentido: hacia la necesidad de que la filosofía retome su labor original, la de procurar al hombre un horizonte cosmo-poli-ético.

Esto significa que la filosofía debe poner todas sus herramientas al servicio del hombre para afrontar su labor más ambiciosa, que no es otra que aquella a la que se viene enfrentando desde sus orígenes: construir un horizonte de sentido. La filosofía debe recuperar hoy su esencia de ser un cuestionar omniabarcante y orientador, es necesario que se relacione de nuevo con la vida, que salga de las aulas y otras torres de cristal, para que vuelva a la calle, a la cotidianidad, poniéndose al servicio de la humana necesidad de construir significado y sentido. En palabras de Martha Nussbaum, es necesario “que la filosofía misma, sin dejar de ser lo que es, cumpla funciones sociales y políticas que aporten algo al mundo mediante la aplicación de sus métodos y técnicas característicos”.¹

Esta idea, intermitente en la historia de la filosofía, reaparece especialmente en épocas convulsas, de cambios, de crisis; sirvan de referencia desde el helenismo al reciente s. XX. Se trata de épocas que, como la nuestra, están atravesadas por la conciencia de la fragilidad humana, el sentimiento de pérdida de refugio en la ciudad, en la comunidad, en el contexto político; épocas en las que cada hombre necesita encontrar su propia guía para vivir.

¿Cómo puede el teatro contemporáneo servir de aliado a la filosofía en esta búsqueda de un horizonte cosmo-poli-ético? ¿Qué puede ofrecer el arte de lo concreto al reino de lo abstracto? La propuesta que exploraremos aquí es la que defiende el filósofo y dramaturgo Juan Mayorga (Madrid, 1965), autor para el que esta alianza no sólo no es extraña, sino que resulta imprescindible para ambas disciplinas.

El teatro no sólo es un arte en que cabe el pensamiento –además de cualquier otra forma de experiencia humana–, sino que lo es en un sentido especial, privilegiado. Porque además de hacer sensible la confrontación de visiones del hombre, de la sociedad y del mundo al encarnarlas en personajes que las hacen suyas hasta el límite –hasta la muerte–, es capaz de dar a pensar aquello para lo que todavía no hay palabra, aquello que los filósofos no saben nombrar. El teatro interpela al espectador dejándolo suspendido ante la pregunta que nadie ha formulado. [...] El teatro en particular no puede no ser interesante a quienes tengan vocación reflexiva, y mucho menos a aquellos que tengan la memoria y el olvido entre sus objetos de meditación. Al menos desde que Esquilo escribió “Los persas” –la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos; una ficción sobre un acontecimiento histórico a la vez que un discurso moral sobre los límites del ser humano–, el teatro ha sido un lugar para el pensamiento y la memoria. Además de presentar ante la asamblea de espectadores ideas, controversias y paradojas, ha contribuido a levantar o derruir imágenes del pasado, e incluso a discutir la naturaleza misma de esas imágenes. Recíprocamente, el

¹ Nussbaum, Martha, *La terapia del deseo*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 21.

teatro es más rico cuando es infectado por las preguntas a que atienden los filósofos y cuando se deja sacudir en sus fundamentos, objetivos y estrategias por la inteligencia crítica.²

Experiencia ante el *shock*

Mayorga concibe el teatro como un espacio de reunión en asamblea donde tiene lugar una experiencia poética compartida en comunidad; y este acontecimiento genera un marco privilegiado para fortalecer los vínculos antropológicos, esto es, para generar experiencia en comunidad. Dada la velocidad de vida que se nos impone, en nuestros días es difícil encontrar espacios donde los ciudadanos puedan encontrarse y compartir una experiencia, de manera que este espacio se torna fundamental para el quehacer de la filosofía.

Doctor en filosofía con una tesis sobre Walter Benjamin, Mayorga presenta en sus textos – tanto teóricos como dramáticos– una preocupación constante por sacar a la luz las consecuencias que tiene el pasado en nuestro presente, con el objetivo de analizarlas para que nos sirvan de referencia para construir un futuro más humanizado. En esta labor, resulta crucial centrar la atención en la narración de la historia desde la perspectiva de los vencidos, de los silenciados, para evitar que se imponga la imagen hegeliana de la historia como un matadero. Su intención es que, a través de la puesta en escena de un espectáculo teatral, el espectador se sienta llamado a reflexionar sobre el presente, sobre cómo se construye el presente sobre los cimientos del pasado, y cómo el pasado, asimismo, se construye desde el presente.

En este sentido, Mayorga caracteriza a Benjamin como un “avisador del fuego”, uno de los “pensadores que supieron leer en su tiempo signos de la catástrofe venidera. No eran profetas sino finos analistas”.³ Ya desde 1930, Benjamin venía llamando la atención sobre la pobreza de experiencia, en relación no sólo de experiencia privada, personal, sino sobre la pobreza de experiencia de la humanidad, consecuencia de la falta de adecuación entre las estructuras económico-sociales y el desarrollo tecno-científico.

En su artículo “Experiencia y pobreza” Benjamin analiza cómo tras la Primera Guerra Mundial, “las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable”.⁴ La distancia entre el mundo que conocían los soldados y la maquinaria bélica que allí se encontraron, fue el primer gran encuentro del hombre con el *shock*, definido como “un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones”.⁵

Mayorga extrapola la presencia de esa forma de violento impacto a nuestra contemporaneidad, y llama la atención sobre el hecho de que el esqueleto de nuestro sistema actual de producción y consumición está atravesado por el *shock*. Todos los días nos encontramos sometidos a la mecánica de la inmediatez que imponen los avances tecnológicos y científicos, y resulta cada vez más complicado salir de la dinámica, del *tempo* que marca la tecnología. La velocidad se ha impuesto hasta tal punto que en nuestro día a día ya ni siquiera reparamos en ella.

² Mayorga, Juan, “El teatro piensa; el teatro da que pensar”, Primer acto, 337 (2011), p. 15.

³ Mayorga, Juan, y Mate, Reyes, “Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka”, Isegoría, 23 (2000), p. 45.

⁴ Benjamin, Walter, “Experiencia y pobreza”, Obras II- 1, Abada, Madrid, 2007, p. 216

⁵ Mayorga, Juan: “Shock”, Cuadernos de dramaturgia contemporánea 1 (2006), pp. 43-44

El *shock* ocupa el mundo del trabajador/consumidor contemporáneo. Cuya vida se deshace en una cadena de impactos que suspende su conciencia, de descarga ante las que sólo puede reaccionar como un mecanismo de pulsiones. En nada es tan visible el *shock* como en el extrañamiento mutuo de los seres humanos y en su pérdida de la historia. Porque del *shock* no es posible hacer ni sociedad ni memoria. El *shock* no liga al hombre a una tradición ni a una comunidad, sino que lo encierra en el aquí y en el ahora del individuo aislado. Como el *shock* no es ya un recurso estilístico entre otros, sino la forma y el fondo de los modos de expresión hegemónicos, ningún artista puede hoy dejar de preguntarse: ¿Cómo responder al *shock*?⁶

La respuesta del dramaturgo es evidente: la manera de responder al *shock* es haciendo teatro, creando ese espacio para el encuentro con el otro, con el objetivo de no perder de vista nuestro horizonte: la humanidad. Por eso resulta tan importante que se dé el hecho teatral, ya que es el momento en el que unos ciudadanos, –los espectadores–, son convocados por otros –actores, directores, dramaturgos...– para compartir un momento de reflexión sobre los temas que a todos nos preocupan. Los espectadores asisten a una puesta en escena, vale decir una concreción en un espacio y un tiempo compartido, de una historia que habla de la humanidad.

Revisitar el pasado para construir el presente

Comenzamos con una anécdota que servirá de foco para la reflexión sobre la necesidad del teatro en nuestros días y sobre cómo puede arrojar luz a los retos actuales de la filosofía. Se trata de una historia personal que Mayorga ha relatado en varias ocasiones, y gira en torno a un viaje que hizo a China en el año 2000, año en que fue invitado para hacer un intercambio con algunas asociaciones de dramaturgos. El objetivo era promover el teatro contemporáneo de ambos países y dar a conocer lo que podían tener en común en relación a preocupaciones, formas, temas, etc. El propio autor cada vez que narra este viaje lo hace para sacar a la luz alguna situación nueva, que siempre le lleva a preguntarse por el sentido del teatro contemporáneo. Se trata de su encuentro con un actor chino de la Ópera de Pekín.

Acabada la representación, pude hablar con el actor protagonista. Ante aquel hombre, yo tenía la sensación de estar ante muchos hombres. Ese actor era hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor, quien a su vez había sido hijo de un actor. Ante él, se tenía la sensación de estar ante todos ellos al mismo tiempo. Ese hombre había interpretado los mismos papeles que su padre, que su abuelo, que su bisabuelo. Y, según me explicó, hasta donde podía saberlo, había interpretado esos papeles exactamente como ellos lo habían hecho. Yo me arriesgué a preguntarle si nunca sentía necesidad de interpretar otras formas teatrales. Me miró con extrañeza: “¿Otras formas teatrales?”. “Teatro contemporáneo”, le aclaré. Él me contestó con un gesto que fue mucho más que un no. Desde su punto de vista, no había ninguna necesidad de hacer teatro contemporáneo. Porque aquellas obras que él interpretaba ya eran una completa representación del mundo.

Con su respuesta, el actor chino me estaba devolviendo una pregunta para la que no tenía respuesta en aquel momento y que ahora rescato para este debate: ¿Por qué escribir una obra, una línea, una palabra más? Aquella tradición que arrancó en los griegos y que se ha extendido hasta el final del siglo XX, ese extraordinario depósito, ¿no es suficiente para representar el mundo? La historia de la literatura dramática, ¿no basta? ¿Por qué una sola palabra más? ¿Por qué escribir teatro

⁶ *Ibid.*

contemporáneo?⁷

Desde nuestra concepción occidental del teatro –y de la historia del teatro–, tal vez puede parecer que la idea que sostiene este actor chino es una tremenda exageración. En tal caso creo conveniente recordar que el crítico literario Harold Bloom sostiene algo muy similar, al atribuir a Shakespeare la invención de lo humano.⁸

Para comprender en profundidad la afirmación del actor chino, resulta útil acudir a dos fuentes: por una parte, dentro del paradigma occidental, habría que volver la mirada a Aristóteles, ya que las reglas de composición dramática que él analizó y sistematizó siguen vigentes en nuestros días; por otra parte será necesario atender a las características específicas del propio teatro oriental.

Aristóteles, en la sección IX de su *Poética*, establece la famosa distinción entre el poeta y el historiador.

Y también es evidente, por lo expuesto, que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (...). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular.⁹

Estas palabras de Aristóteles han animado a todos los grandes dramaturgos a plantear el teatro como una superación de la oposición entre particular y universal: a tratar de plasmar lo universal en lo particular. Así, se puede decir que los grandes personajes de la historia del teatro son ideas en sentido platónico: Antígona, Hamlet o Don Juan son representaciones, encarnaciones de los grandes temas de la humanidad. Es en este sentido como hay que interpretar las palabras del actor chino, como defensa de que los temas más importantes para el hombre ya han sido tratados de forma sobresaliente por los autores clásicos. Entonces ¿para qué elaborar un personaje más, si resulta redundante?

La otra fuente a la que es necesario acudir es el teatro oriental, sobre el que el propio Mayorga llama la atención para explicar la inquietante afirmación del actor chino.

Al relatar la impresión que le produjo la ópera china, destaca de ella varias características que hacen que este espectáculo genere un universo totalmente distinto al del teatro occidental.

A primera vista, las situaciones, las relaciones, los personajes, parecían dibujados a trazo grueso. Sin embargo, el dibujo resultante era de una profunda complejidad. Pero se trataba de una complejidad distinta que la hoy hegemónica en Occidente, que, ceñida al psicologismo, suele basarse en la exposición minuciosa de las zonas –conscientes e inconscientes– en que se fragmenta el sujeto. Aquí, la escena era compleja más bien en el sentido en que lo es el mundo de los niños. Compleja como lo son los sueños.

Lo que había en escena no era tanto sujetos como fuerzas. De ahí que el personaje fuese, ante todo, su gesto. El actor sostenía menos una biografía que un afecto. Un único afecto. Lo que no era reducción, sino superación. Lo particular, al concentrarse en su núcleo, se hacía universal. El amante era todos los que aman. La mujer inocente, todos los inocentes.¹⁰

⁷ Mayorga, Juan, “Ni una palabra más”. Primer Acto, 287 (2001), p. 14.

⁸ Bloom, Harold, Shakespeare, la invención de lo humano, Anagrama, Barcelona, 2002.

⁹ Aristóteles, *Poética*, Alianza, Madrid, 2007, p. 56.

¹⁰ Mayorga, Juan, “China demasiado tarde”. Teatra 14-15 (2002), p. 105.

A esto se refería el actor chino: el teatro oriental, al basarse en fuerzas, gestos y máscaras, encuentra la manera de plasmar lo universal en lo particular. Paradójicamente, en este contexto se entiende mucho mejor la reflexión que inicia Aristóteles. Y siguiendo con la caracterización de este tipo de teatro, encontramos el hecho de que el ritmo sea el nervio mismo de la ópera; la importancia del cuerpo del actor en el escenario, por encima de su voz y, en consecuencia, del texto; el gesto y la máscara del actor, que logran transmitir la idea de una fuerza encerrada en un cuerpo; el uso del espacio como un campo en el que se mueven esas fuerzas, lo que conlleva que todo el espacio quede en primer plano; y el aspecto más relevante para nuestra investigación: la idea de que el teatro debe representarse siempre de la misma manera.

¡Siempre igual! La absoluta renuncia a la originalidad, tan extraña al teatro occidental –donde los participantes en la puesta en escena de un clásico, desde el director hasta el tramoyista, suelen presumir de haber hecho un aporte decisivo a su renovación–, me interesó mucho. Para asegurarme de que había entendido bien, pregunté al actor si las óperas nunca eran representadas desde una perspectiva contemporánea, tal como hacemos en Occidente con nuestras obras clásicas. Él respondió que no: las óperas se representaban hoy exactamente como se habían representado siempre, y así habría de hacerse en el futuro. (...) Yo insistí, “¿Nunca se actualizan?”. Contestó “En el escenario, no. Es el espectador el que las actualiza”. (...) No cabía duda de que, a su juicio, los directores podían guardarse su punto de vista contemporáneo, porque las óperas eran siempre contemporáneas y siempre lo serían, y transmitir las desde el punto de vista de una persona o de una época era empequeñecerlas. En cuanto a las obras contemporáneas, eran perfectamente innecesarias, puesto que las viejas óperas ya contenían todo lo que puede decirse acerca de la Humanidad.¹¹

Decíamos antes que la conversación con el actor chino es el germen de la reflexión sobre la pertinencia de la producción de teatro contemporáneo, y no podía ser de otra manera, puesto que las palabras de este actor invalidarían el trabajo de todo dramaturgo o adaptador contemporáneo de piezas teatrales. Y sin embargo, en nuestros escenarios se sigue trabajando, el propio Mayorga ha seguido escribiendo obras nuevas y adaptando clásicos. La pregunta es evidente: ¿por qué? El dramaturgo madrileño da su respuesta:

¿No se lamentó el propio actor –¿o pertenece esto a la parte del recuerdo que me he inventado?– de que la ópera de Pekín ya sólo interesaba a ancianos y a turistas? Quizá la repetición no sea siempre la mejor forma de conservar. Del mismo modo que entre nosotros hay museos, teatros y salas de conciertos que, con la mejor voluntad, fracasan en su misión conservadora, convertidos en una suerte de residencias terminales para objetos incomprensibles fuera del tiempo en que surgieron. Si nadie se baña dos veces en el mismo río, si todo está cambiando incesantemente alrededor, la insistencia en el “Siempre igual” podría ser la vía más segura hacia la soledad.¹²

Esta es la clave que ha encontrado Mayorga para legitimar la adaptación de las piezas clásicas y, en general, para replantear de maneras nuevas los viejos temas: dado que el contexto ha cambiado, la adaptación es necesaria, puesto que las obras de otras épocas pueden resultar ininteligibles para el espectador contemporáneo. Si la obra se repite exactamente igual y el espectador carece de las claves necesarias para comprenderla, la obra acaba perdiendo lo más importante que tiene: su capacidad de dialogar con el público, de intervenir en el

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

presente, en cada presente. Por eso Mayorga sostiene que el adaptador es un traductor.

El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esta traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debería haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas tareas puede consistir, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo.¹³

En esto consiste la misión del adaptador, en traducir el texto para que el espectador contemporáneo sea capaz de comprenderlo en toda su amplitud. En este trabajo, el adaptador se encuentra ante gran número de cuestiones técnicas que debe ir solucionando según el criterio con que haya decidido hacer la adaptación. Por ejemplo, debe decidir si respetar el texto original o reescribirlo, si mantener la importancia que el autor dio a cada personaje y situación o destacar algunos rasgos que le interesen particularmente, si mantener el lenguaje original o adaptarlo a términos y expresiones actuales o locales, si mantener la ambientación del texto, la localización de la acción, etc. Estas decisiones, y muchas más, debe tomarlas según su criterio personal, normalmente en diálogo con el director de escena.

Mayorga destaca en esta labor tres aspectos que considera de gran importancia: el uso que el adaptador hace del lenguaje, la fidelidad a la que está obligado, y el objetivo último de toda adaptación y, en última instancia, del teatro en sentido amplio.

El primer aspecto es el uso del lenguaje, pues a través de las adaptaciones, puede ensancharse un idioma. Y esto puede hacerse de dos maneras: tanto actualizando los términos de la obra original, como dejando que algunos de ellos conserven su opacidad.

A este respecto, la decisión más visible entre las que toma el adaptador se refiere a las expresiones del original hoy caídas en desuso. El adaptador puede buscar sus correspondientes en el lenguaje actual. La aspiración a una correspondencia directa está, de antemano, condenada al fracaso. Pero, en la búsqueda no ingenua de correspondencias, el adaptador puede hacer un servicio a su idioma si es capaz de visitar, en la lengua actual, lugares a los que nunca hubiera llegado sin el impulso de la lengua más joven. En este sentido, la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha. A través del adaptador, la lengua de hoy se extiende a partir de las exigencias que le hace la lengua de ayer.

Pero el adaptador también puede conservar aquellas expresiones opacas valorándolas precisamente en su opacidad. Porque esa opacidad da al espectador conciencia de la historia del lenguaje. Ante la expresión que ayer estuvo cargada de sentido y que hoy recibimos como ruido, ante la palabra que el hombre de hoy siente propia y ajena, el oído recuerda que el lenguaje tiene historia.¹⁴

Esto enlaza con el segundo aspecto: en esta labor –no sólo lingüística– de adaptación, el adaptador debe guardar fidelidad tanto al texto original como al espectador actual. En su capacidad para resolver esta relación, siempre tensa, entre la conservación del original y la necesaria renovación para la representación contemporánea, se mide el éxito del adaptador. Para hacer un buen trabajo en este sentido es necesario tanto un conocimiento en profundidad

¹³ Mayorga, Juan, “Misión del adaptador”, *El monstruo de los jardines*, Fundamentos, Madrid, 2001, p. 62-66

¹⁴ *Ibid.*

del original y de los procedimientos técnicos de adaptación, como la creatividad del autor de piezas propias. Si el adaptador comete excesos en alguno de los dos elementos, puede caer o en un intento de conservación tal que deje la obra ininteligible para el espectador de hoy, o en una arbitrariedad que atente contra el original. Para no cometer estos errores, la adaptación ha de hacerse siempre desde el conocimiento y la responsabilidad propia del traductor.

El tercer aspecto y el más importante para nuestra reflexión, es el objetivo con que se hace la adaptación de un clásico: poner una obra del pasado en diálogo con el público del presente.

Construir una cita peligrosa entre dos tiempos. Una cita de la que puede resultar no una fusión de horizontes, sino un imprevisible tercer tiempo. Una cita que no nos confirme en lo que somos, sino que nos haga incómodas preguntas. Que no refuerce nuestras convicciones, sino que las ponga en crisis. Que no nos muestre el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, sino como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente, haciéndonos escuchar el silencio de o que quedó al margen de toda traición. (...) Porque en cada ahora podemos decidir qué pasado nos concierne, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. Lo estamos haciendo a cada momento. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.¹⁵

Lo importante de revisitar el pasado es extraer de él algo nuevo, extraer de las grietas abiertas de la historia un teatro capaz de hacer que el espectador crezca en experiencia. Es aquí donde se encuentra la mayor responsabilidad: la de crear una determinada imagen del pasado desde el presente. Es más la responsabilidad de sacar a la luz la propia naturaleza de la configuración de esas imágenes del pasado, cuestionando a qué leyes ocultas obedecen y con qué fines se hacen.

Este tema cobra especialmente relevancia en relación con la tradición del teatro histórico, un género de gran tradición en nuestra literatura dramática: ya en el Siglo de Oro, con el Lope de *Fuenteovejuna* y el Calderón de *El Tuzaní de la Alpujarra*; o en el llamado Siglo de Plata, con el Valle-Inclán de *Farsa y licencia de la reina castiza*, Lorca y su *Mariana Pineda* o Alberti con su *Noche de guerra en el museo del Prado*. La continuidad del teatro histórico se percibe también durante los años de dictadura, con obras de Sastre, Rodríguez Menéndez, Martín Recuerda o Buero Vallejo, quien afirma al respecto que:

Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como un simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia.¹⁶

Tras la muerte de Franco, el teatro histórico en nuestro país se vuelve urgente y necesario, y de ello dieron buena cuenta los dramaturgos de los años ochenta Alonso de Santos, Sanchís

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Antonio Buero Vallejo, "Acerca del drama histórico". *Primer Acto*, 187 (1981), p. 19.

Sinisterra, Amestoy, Cabal, López Mozo, Medina Vicario... Todos ellos hicieron una importante labor de recuperación de la memoria histórica y ofrecieron a las generaciones siguientes las claves para que continuaran con su desarrollo. Juan Mayorga, tomando junto a otros autores el relevo de su generación, continúa en la línea de la recuperación del pasado.

Hay en su producción dramática un elevado número de obras históricas, de referencia tanto española como extranjera. Por ejemplo, obras sobre la Guerra Civil española, son *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* o *El hombre de oro*; también ambientadas en personajes españoles encontramos *Últimas palabras de Copito de Nieve* y *Alejandro y Ana*. *Lo que España no puedo ver del banquete de boda de la hija del presidente*, obra escrita con Juan Cavestany, y caracterizada por los propios autores como “teatro histórico de urgencia”. Pero Mayorga también hace referencia a acontecimientos históricos externos a España, como la censura en la Unión Soviética, en su obra *Cartas de amor a Stalin*, o los campos de exterminio, en *Himmelweg*; y también sobre personajes extranjeros, como Jackie Kennedy Onassis en su obra *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El gordo y el flaco* o incluso sobre *La tortuga de Darwin*, a la que bautizó como Harriet. De hecho, este último personaje, una tortuga a la que pudo conocer Darwin y que habría vivido los últimos ciento cincuenta años de nuestra historia, es el que da la clave para lo que Mayorga considera “un programa posible para el teatro histórico: contar lo que los historiadores no han visto, y contarlo desde abajo”.

La idea de la historia contada desde abajo, esto es, desde la perspectiva de los vencidos, es la línea que orienta su escritura, y es importante destacar esto porque existen muchos tipos de teatro histórico, ya que, por definición, el teatro histórico engloba cualquier pieza dramática que, en el momento de ser creada, propone la representación de un tiempo que es pasado para su autor. Por eso, en cada obra histórica conviven tres tiempos: el pasado representado, el presente del autor que produce esa representación, y cada uno de los futuros que actualizan dicha representación.

Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea del progreso. (...) Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un paraíso perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. (...) Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. (...) Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. (...) Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales.¹⁷

Mayorga critica todos estos tipos de teatro por dar una imagen cerrada del pasado, por acudir a él sólo desde la nostalgia, sin dejar que ese pasado pueda influir en el presente. Pero critica especialmente al que ha llamado teatro histórico ingenuo, un teatro de la información que pretende ser objetivo y poner al espectador actual ante el pasado como si realmente lo hubiera desplazado hasta aquel tiempo. Esta es la representación más nociva por dos motivos: primero, porque representar la época “tal como fue” no ayuda a comprenderla mejor, ya que lo importante del pasado es lo que podemos conocer ahora, una vez que el tiempo ha hecho su labor de distanciamiento; y segundo, porque ese teatro que se cree neutral –tal vez ingenuamente, tal vez de manera intencionada– elige un pasado y elige una forma, una

¹⁷ Mayorga, Juan, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto*, 280 (1999), p.8.

perspectiva para representarlo, y esto lo hace por un interés. Al menos los demás tipos de teatro histórico presentan a las claras cuál es su objetivo: sin glorificar el pasado o ponerlo como excusa para el estado actual de las cosas. Pero este teatro supuestamente objetivo, oculta su verdadero interés, que suele ser el de clausurar el pasado para mantenerlo alejado del presente.

Conviene recordar aquí la distinción aristotélica entre el poeta y el historiador, pues, en la medida en que el dramaturgo escapa de las constricciones propias del historiador –atenerse a lo que fue- y se abre paso a través de lo que podría haber sido, en cada obra de trasunto histórico que escribe, está participando en la construcción del pasado. Es esta la idea que pone en relación al autor de teatro histórico con el adaptador. Ambos comparten la responsabilidad de decidir cómo, a través de su obra, se relacionará el presente con el pasado. Y esto, como veíamos antes, plantea una doble decisión: la primera es técnica, de cuestiones relativas a las estrategias de construcción de la obra: personajes, situaciones, etc. Es la segunda la importante, y por eso debe guiar a la anterior: es una decisión moral. El autor debe decidir si con su obra quiere consolidar la imagen que en el presente tenemos del pasado o si, por el contrario, aspira a ponerla en crisis, a dejar que el pasado plantee preguntas al presente, desestabilizando los prejuicios de nuestra época.

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente. Hay un teatro histórico crítico que hace visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas. (...) El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. (...) Ésa es, a mi juicio, la misión del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos. El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.¹⁸

De los tres tiempos que se dan cita en una obra histórica, es del último –los futuros, el presente– del que más aprendemos. Porque de cada momento que abre el pasado, descubrimos cuáles son sus miedos y anhelos, con qué época se siente más identificado y a cuál le cierra sus puertas. Por eso es importante la conservación de las obras pasadas, pero lo es aún más su puesta en escena futura, y por eso tiene tanto peso el teatro como herramienta para la filosofía, pues gracias a la literatura dramática que conservamos y a la que creamos hoy en día, estamos creando y conservando, analizando y construyendo nuestra memoria y nuestro presente. En este aspecto se revela la indisoluble vinculación de las preocupaciones de Mayorga con la filosofía de Walter Benjamin.

Benjamin fue tanto un izquierdista como un conservador. (...) Sí, sin duda, Benjamin fue un conservador, pero un conservador a contracorriente que se atrevió a decir que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie. (...) pocos como Benjamin nos han advertido contra la utilización de la cultura para camuflar silencios y olvidos. Benjamin –y después de él, los frankfurtianos empezando por Adorno– nos enseñó que la cultura puede ser un fetiche enmascarador, una fábrica de fantasmagorías y de mixtificaciones ideológicas.¹⁹

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ Mayorga, Juan, “China demasiado tarde”, *Teatra*, 14-15 (2002), p. 105.

Recordando ahora aquella pregunta que lanzaba el actor chino: ¿por qué escribir teatro contemporáneo? Para generar experiencia.

Creo que el objetivo fundamental de un espectáculo teatral no ha de ser contar una historia, sino construir una experiencia poética para el espectador. Pero yo creo que el instrumento óptimo para eso es precisamente contar una buena historia. Recuerdo que hace años asistí a una cena de poca gente en la que dos personas bastante mayores, judíos argentinos y hombres de teatro, estuvieron hablando durante el primer y el segundo plato de que ya no había que contar historias, de que todas las historias ya están contadas, de que la gente ya está harta de las historias... Incluso aderezaron sus argumentos con alusiones a ensayistas franceses que han reflexionado sobre el asunto y que sostienen la tesis de que estaríamos al final del camino de esto como de tantas cosas. Sin embargo, luego, en los postres, resulta que estas dos personas, ambas descendientes de judíos ucranianos, van cayendo en la cuenta de que sus antepasados podían ser “hermanos de barco”. Se llamaba “hermanos de barco” a aquellos que habían nacido en la emigración, en el mismo barco (en el viaje, en este caso, hacia el puerto de Buenos Aires), y que luego llegaban a tener una relación muy estrecha en la vida porque se había producido entre ellas un vínculo muy especial. Y ese descubrimiento les llevó a empezar a contar historias sobre judíos europeos que habían llegado a Argentina, las dificultades, las esperanzas, los éxitos y los fracasos... En el postre desmintieron todo lo que habían contado en el primero y segundo plato: nos contaron historias formidables, que interesaban a todos. Creo que no hay nada más interesante que una buena historia, ni nada más fascinante que el hecho de que un ser humano desee algo y que nos empecemos a preguntar si lo conseguirá o no, y qué estrategias desarrollará para cumplir su deseo.²⁰

Conclusión

La alianza de teatro y filosofía es la alianza entre dos formas de pensar la humanidad, de reflexionar sobre sus –nuestros– miedos y anhelos. El teatro concebido de esta manera resulta, al igual que la filosofía, un arte político en el sentido original de la palabra: un arte de la *polis*, con voluntad social, política, un vehículo de resistencia ante la realidad que se nos impone. Un espectáculo teatral puede llevar al espectador a una taberna española a esperar a Don Juan o a un juicio veneciano contra un usurero. Y no sólo eso: también puede llevarlo a una manifestación en la Puerta del Sol o a un juicio contra un soldado nazi en Jerusalén. Podemos visitar nuestro propio mundo a través de los personajes dramáticos y plantearnos sus –nuestros– conflictos. Los problemas visibles y ocultos de nuestro tiempo y cualquier otro, pueden ser llevados a escena y visitados con esa distancia crítica que posee el espectador, consciente en todo momento de que aquello que está viendo no es más que una fantasía fruto del hacer creador de un autor, de unos actores, que dan vida a unos personajes que no son reales. Esa mentira que, mostrándose como tal y sin afán de engañar con sus artificios, nos permite ver la realidad –las realidades–, es una de las más poderosas alianzas de la filosofía.

Esto no implica hacer un teatro partidista o ideológico, en el que el autor exponga su tesis, su respuesta a las preguntas, o su visión de las cosas. Muy al contrario, lo que significa es

²⁰ Vilar, Ruth y Artesero, Salva: “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa* 32 (2010), p. 1.

apostar por un teatro en constante conflicto, en el que no se presenten respuestas sino preguntas, en el que aparezca un mismo problema visto desde las perspectivas más dispares, en el que el público no se encuentre cómodamente sentado en su butaca, sino que se sienta continuamente interrogado. Un teatro capaz de interpelar a los espectadores, de llamarles la atención sobre las cuestiones que nos importan y del que salgan más ricos en experiencia comunicable, compartible.