

FOTO: JESÚS MURILLO



PLATICANDO

Jesús Murillo

JUAN MAYORGA O LA MATEMÁTICA DEL TIEMPO Y LA TRADUCCIÓN

Con el calor que hacía en Madrid se agradecía entrar a un edificio acondicionado para sobrellevar los cambios de temperatura de estos meses revueltos. Juan Mayorga nos esperaba en su despacho del CSIC, parca estancia con vistas a un descampado, oasis del teatro entre el laberinto de pasillos, puertas y despachos, números y letras que supone el Centro. Llegamos por fin, no sin dar más de una vuelta, guiados por el fino hilo del teatro y quizá perseguidos por el leve traqueteo del carrito de la señora de la limpieza. A salvo de cualquier Minotauro y con un día abrioleño y soleado, madrileño y sin cocido, nos pusimos a hablar de teatro.

—La primera pregunta es inevitable, cómo un hombre de ciencia, matemático, como tú, llega al teatro.

—La verdad es que nunca he aceptado la separación artificiosa entre “ciencias” y “letras”. Siempre he sido un ávido lector y recuerdo muchas lecturas que me marcaron en mi adolescencia, como *1984*, de G. Orwell; pero llegado el momento tomé la decisión de estudiar filosofía y matemáticas y después siempre he estado interesado en ambos campos científicos y por las Humanidades en general.

Por otro lado, el matemático es un especialista de la síntesis y tiene que dar cuenta de una pluralidad de objetos a través de una expresión que se haga cargo de todos ellos. Del mismo modo, el teatro es un trabajo de síntesis extrema o ha de serlo. El dramaturgo debe ser capaz (en lo posible) de caracterizar a un personaje a través de un gesto, de una frase y de dar cuenta de una

situación o de la relación entre dos personajes del mismo modo.

—¿Has creado tu propia “matemática” al modo de aquella “matemática de espejo cóncavo”?

—Me sentiría vanidoso si respondiese afirmativamente. No creo que ni siquiera tenga un método. Al contrario, lo que sí que he adquirido ha sido una experiencia que se ha ido formando y haciendo (espero que no corrompiendo) con el tiempo, que me ha llevado a pensar y a escribir el personaje protagonista de mi obra *El chico de la última fila*. Quizá en esta obra se encuentre mi percepción del ser creador: una persona con una capacidad de escucha y de mirada que le permita concentrarse en una imagen o un sonido, pero a la vez tener un movimiento de dispersión donde esa imagen le lleve a fantasear y a imaginar mundos.

—Quizá radique aquí la unión entre el matemático y el creador, ¿no?, en que ambos participan de una teoría en la que observan minuciosamente los datos para que encajen.

—Desde luego. Recuerdo que cuando nos proponían en la facultad algunos ejercicios o la construcción de un teorema, te daban una serie de elementos y con ellos tenías que alcanzar un resultado y esto tiene mucho que ver con lo que yo hago con el teatro. Por ejemplo, tengo en una carpeta muchos materiales, anotaciones... En ocasiones tienes un tema, varios personajes o incluso algún diálogo y buena parte del trabajo consiste en sacrificar, en descartar, en hacer un trabajo de composición y equilibrio y todo ello tiene que ver con las destrezas del matemático.

—Entonces, ¿salen las cuentas a la primera o hay que tener la goma de borrar al lado?

—A mí nunca. Siempre estoy reescribiendo. Ahora estoy reescribiendo *Angelus Novus*, que se ha puesto en escena un par de veces.

Personalmente, hago esto (al contrario que otros dramaturgos que dejan el texto tal cual está publicado o estrenado) porque no soy infalible: —entiendo que me equivoco— pero al mismo tiempo soy ambicioso, no quiere decir que pretenda ser un gran dramaturgo, pero sí pretendo ser, al menos, no peor de lo que podría ser.

De todos modos, el teatro es un arte dialéctico entre el texto y el director, los actores, el público, los estudiosos... En definitiva, la conversación con la gente es la que te lleva a entender el sentido y valor de tu obra, y, por otro lado, el tiempo, que es el que tacha, escribe, corrige y te lleva a la reescritura. Con todo esto, las cuentas nunca me salen a la primera; jamás.

—En tu último espectáculo, *La lengua en pedazos*, que tú mismo has dirigido, das vida a santa Teresa y a un Inquisidor que se baten (dialécticamente hablando) a pecho descubierto. ¿Cómo se lleva dar vida a la “santa” de la literatura española sin caer en el tópico místico-beato?

—A mí me interesa toda Teresa, con su complejidad y sus contradicciones. Precisamente porque un amigo filósofo me propuso volver a leer el *Libro de la Vida*, sentí que esa palabra merecía ser escuchada en un escenario. La palabra teatral tiene un carácter dual, por un lado es literatura y por otro es palabra pronunciada, tiene un cuerpo, es una palabra en el espacio y en el tiempo, y sentí que dar espacio y tiempo a esa palabra podía tener un valor muy especial.

Por otro lado, me interesó el personaje, radicalmente anómalo, salvaje. Y esa rebeldía que muestra en escena me parece que está plenamente conectada con su lengua. En alguna ocasión he contado que no hay gesto de mayor independencia que el construir tu propia lengua;

se habla mucho de cómo vivimos aborregados, pero peor que esto es que, de algún modo, hablamos con palabras que no son nuestras sobre cosas que en realidad no nos interesan.

De este modo, el dar cuenta de un personaje que construye su propia lengua tiene algo de personaje ejemplarmente rebelde. La Teresa que hemos armado es una Teresa intempestiva que puede interesar al espectador contemporáneo y que no ve a la santa amortizada por la tradición sino a un personaje indómito.

Por otro lado, cuando escribo teatro histórico intento evitar el historicismo y la actualización centrifugadora; el historicismo supone ofrecer al espectador la posibilidad

de ver aquello como si no hubiera pasado en ningún tiempo, asomarse al pasado sin mediación y la actualización sería una suerte de colonización del pasado por el presente y este

solo atendería lo que le interesa expulsando todo lo demás. De algún modo, intento construir una imagen dialéctica, una cita entre el presente y el pasado, y el teatro es capaz de esto.

—Como comentábamos, con *La lengua en pedazos* te has animado a la dirección, pero cuando el dramaturgo deja el texto en manos del director, ¿gana un hijo manteniendo la hija?, ¿pierde hija y yerno?

—La verdad es que puede pasar cualquier cosa. A mí, pocas cosas me han ocurrido más emocionantes que aquel momento en que estoy sentado en el patio de butacas ante una obra mía esperando a que se alce el telón y a ver qué pasa. Siempre siento ilusión y cierta preocupación; uno se ha llevado enormes alegrías y algunos disgustos. Las mayores alegrías se me han dado cuando una puesta en escena me ha revelado sentidos de la obra que yo no sabía haber escrito. Eso me ha pasado con directores, e incluso con escenógrafos que han sabido ver la obra como yo no había imaginado. En estos casos hay un enriquecimiento y en otros hay un empobrecimiento, una reducción, y aceptarlo es parte del hecho teatral.

El teatro es un acto de amor hacia la gente.

De algún modo una obra teatral, por así decirlo, no reside en el texto, sino en el espectro de sus puestas en escena; *Hamlet* es el texto de Shakespeare, pero también es lo que aparece en el espectro (por hablar científicamente) de sus puestas en escena logradas y fallidas. Resulta tonto decir “esta es la puesta en escena definitiva de X texto”, porque el tiempo lee y reescribe y el lugar donde se haga la obra puede hacer aparecer aspectos relevantes que no estaban presentes en otro espacio/tiempo; así por ejemplo ha sucedido con el montaje de *La paz perpetua* en México.

En definitiva, intento que mis textos sean lo más abiertos posible y que en ellos esté lo innegociable, pero el sostenimiento de esa parte innegociable no depende de mí; yo no voy con el garrote por detrás a pegar al director. No soy yo quien tiene la autoridad del texto, es el mismo texto quien la tiene; si algo han sido transformado o eliminado porque no era eficaz para la idea general del espectáculo, en ese caso, me he encontrado disgustos e interesantes sorpresas.

—**¿Y qué hacemos con el cuñado pesado de la familia, con la crítica? Porque en otra de tus últimas obras, *El crítico*, en un aguerrido combate enfrentas ambos mundos.**

—Siempre he contado que, cuando empecé en esto del teatro, esperaba de la crítica el elogio o la absolución. Ahora, con el tiempo, espero que me enseñe algo, que me descubra sentidos del texto, algo sobre la relación entre un texto mío y otro u otras creaciones teatrales de mi época o no... Por ejemplo, en esta reescritura que te he comentado de *Angelus Novus*, una estudiosa me comentó un vínculo desconocido entre esta obra, *El jardín quemado* y *La lengua en pedazos* y me fascinó la interpretación que daba, lo que

me hizo repensar la obra, alimentar mi reescritura.

Desde luego, es muy importante la crítica. Yo, por ejemplo, hice mi tesis doctoral sobre W. Benjamin, que era al fin y al cabo un crítico, alguien que desarrollaba su obra en la conversación con las obras de otros.

Por ejemplo, cuando se representaron mis obras en Brasil (*La tortuga de Darwin* y *Hamelin*), ambas merecieron cuatro críticas contrapuestas, desde posiciones distintas; y esto es síntoma de fortaleza de un sistema teatral que demuestra que hay una sociedad detrás interesada por el teatro. También es cierto que la crítica, la discusión y la controversia es parte del espectáculo y, por lo tanto, completa la visión del director y del autor.

El tiempo tacha, escribe, corrige y te lleva a la reescritura.

—**Corrígeme si me equivoco, tus textos se han traducido al alemán, inglés, italiano, sueco, checo, rumano, coreano, turco, por citar algunos, y se han montado en Hispanoamérica y en toda Europa ¿Qué se siente cuando ves tus textos montados en otro idioma?**

—En ocasiones he visto grabaciones de mis obras y en otras he podido asistir a las representaciones y en ambos casos me produce felicidad, porque para mí el teatro es reunión. A mí el teatro me hace feliz por dos cosas: porque me lo paso bien haciéndolo, disfruto jugando, peleándome con mis personajes, con sus problemas; y porque provoca reuniones. Si yo decido que una obra como *La paz perpetua* va a ser un texto teatral y no una novela,

En una traducción lo más interesante es lo intraducible, porque aquello que no tiene una correlación inmediata exige a la lengua de llegada extenderse y ahondarse.

estoy de alguna forma prefigurando el hecho social, la convocatoria de la ciudad y en este sentido, que mis obras se hagan en lugares tan alejados en el espacio y en la cultura como Corea me hace feliz. Ver cómo alguna de esas obras llegan fuera le hace pensar a uno que tienen algo



de universalidad, que se ocupan de asuntos y de miedos que no tenemos solo nosotros, sino que se dan en otras partes del mundo.

—**Esa universalidad ha hecho que uno de tus textos haya pasado de la escena a la gran pantalla, tal es el caso de *Dans le maison* (2012), de François Ozon, que se basa en *El chico de la última fila*, Concha de Oro el año pasado en San Sebastián. El cine queda, el teatro es efímero...**

—Desde luego; en este caso me he relacionado con François como con un director de escena al que le interesa mi obra. En este caso sabemos que se trata de una traducción radical, ya que se produce de un medio a otro y yo siento que, como cualquier traducción, tiene pérdidas pero también tiene enriquecimientos; esta es mi visión de la traducción que coincide con la de Benjamin, quien en su texto *La tarea del traductor*, viene a decir que en una traducción lo más interesante es lo intraducible, porque aquello que no tiene una correlación inmediata es aquello que exige a la lengua de llegada extenderse y ahondarse.

—**Me ha sorprendido gratamente que también tengas una obra de teatro infantil (*El elefante ha ocupado la catedral*, 2012) dirigida al público menudo...**

—La verdad es que sí, pero uno de los puntos fuertes del texto son las ilustraciones de Daniel Montero Galán, que son una suerte de puesta en escena. Por otro lado, ni como autor ni como espectador soy prejuicioso, no me cierro a ningún camino y tengo interés por muchos mundos teatrales. Desde luego, tener hijos también ayuda (risas). El teatro infantil es más rico; el espectador es mucho más abierto a la construcción y destrucción de códigos, y yo quería explorar esa apertura. También es cierto que el público receptor es mucho más duro que el adulto. Quería escribir para niños, ya que veía cómo mis hijos se hacían mayores y tenía que escribirles una obra. Ahora estoy buscando la manera de escribir una segunda obra infantil.



—**Hay que picarlos en el teatro desde pequeños...**

—Desde luego. los niños tienen que acercarse al teatro desde todos sus puntos. Es importante leer los textos, aunque en España se ha perdido mucho en cuanto a lectura teatral (en gran parte porque no se publica). Y también es muy importante que los niños vayan y hagan teatro. Es muy lamentable la reducción curricular del teatro (y de otras muchas cosas) en la escuela a favor de la empleabilidad. La imaginación (característica del teatro) es una virtud y un órgano fundamental

para la moral, la política y para cualquier ámbito. Imaginar es ser capaz de pensar que las cosas podrían ser de otra manera, que uno mismo podría ser de otra manera... En este sentido, el valor que pueda tener el teatro en la escuela (por asistir o por hacer) es muy beneficioso y explosivo.

—Revisando tu trayectoria teatral, vemos que también has adaptado a los grandes dramaturgos europeos —Shakespeare (*El rey Lear*), Chéjov (*Platonov*), Ibsen (*Un enemigo del pueblo*) por citar algunos—, y con lo mejor de casa —Valle (*Divinas palabras*), Lope (*La dama boba*, *Fuenteovejuna*), Calderón (*La vida es sueño*, *El monstruo de los jardines*)... — ¿Y qué hacemos con los clásicos? ¿Respetamos, cercenamos el texto?

—Para responder a tu pregunta vuelvo a la noción de traductor para enlazarla con la de adaptador. El adaptador es de algún modo un traductor, aunque sea con su propia lengua, porque trabaja entre dos momentos, de la lengua y parte de su trabajo es ser consciente de que la lengua tiene su historia. Yo utilizo la imagen de la elipse (espacio geométrico cuya suma de distancias equidistan de dos puntos fijos llamados focos) y creo que el trabajo del adaptador se hace en una elipse cuyos focos son el texto original y el espectador contemporáneo (aunque sea una idealización). Pero uno ha de ser consciente de que, por un lado, ha de saber sacrificar su pulsión autoral (el autor es ese otro y ese es su texto), y, al mismo tiempo, debe descubrir intenciones que pueden habersele escapado al autor de la obra original y de algún modo servir al espectador contemporáneo.

Sucede que hay momentos en que, siendo puristas, buscamos lo transparente para el espectador, aunque a veces lo interesante es lo que no entendemos del pasado; pero, por otro lado, estamos en un ejercicio de comunicación y hay que negociar entre opacidad y transparencia. ¿De qué vale mantener un chiste tal cual si el efecto cómico se pierde? Probablemente hagamos más justicia a la intención del texto manteniendo el contraste gravedad-comicidad haciendo que se entienda el chiste hoy. En este sentido me siento como un traductor que en ocasiones ha de traicionar el texto.

—Ya lo dijo Lope: “Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión”. En estos tiempos de crisis, ¿necesitamos más pasión y menos hato?

—El teatro es el arte de la imaginación, y por eso es extraordinariamente poderoso, porque depende de la complicidad entre actor-espectador. El teatro es obviamente falso, pero si conseguimos provocar la complicidad del espectador será verdad durante ese rato. El teatro no es un arte viejo, es un arte definitivo y de algún modo los griegos ya dieron con esa forma según la cual unos ciudadanos representan posibilidades de la vida humana frente a otros, y esto es extraordinario. El teatro es un arte que sobrevivirá a cualquier crisis. Menos teatro supone menos imaginación, menos crítica, menos democracia.

Con todo, en mi trabajo como dramaturgo y como director, mi opción es que menos es más, y que cuantos más espacios haya para que el espectador imagine, tanto mejor; no porque defienda un *arte povera*, sino porque creo que has de oxigenar y crear espacios para que el espectador juegue al “vale que tú eras...” de los niños.

—Palabras al joven teatrero que se quiera dedicar a este mundo:

—Para empezar le diría que tuviese siempre en cuenta que el teatro es un mundo de privilegios, viva o no viva de ello, porque le permite observar el mundo y a sí mismo desde un lugar singular y compartir esa experiencia. Luego le contaría una anécdota. La primera vez que se puso algo mío en Francia, *Hamelin*, era una noche de perros y me di cuenta que los cincuenta espectadores que había no eran familiares de los actores, y pensé: “¿Por qué estas personas han salido de sus casas para ver esto teniendo televisión en casa?”. Han venido por el teatro y nuestra misión es que vuelvan, no que nos recuerden a nosotros o nos aplaudan. Yo les aconsejaría mucha humildad, que insistiesen en esta hermosa vocación, pero, al mismo tiempo, que pensasen que el teatro es un acto de amor hacia la gente, y, si no se entiende así, es malo.