

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)

Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga

Ethics and poetics in the theatrical game of Juan Mayorga's Reikiavik

Zoe Martín Lago*

Resumen

Reikiavik es una obra sobre el poder de la imaginación y de la memoria, como afirma su autor, y es también una obra que juega con la identidad individual y colectiva, como afirma su director. Juan Mayorga, que asume tanto la dramaturgia como la dirección escénica de esta pieza, propone un viaje en el que, como *voyeurs*, asistiremos a la partida de ajedrez que marcó la historia del ajedrez y de la Guerra Fría. La idea de 'juego teatral', que caracteriza tanto la estrategia dramática como la puesta en escena de la pieza, será el hilo conductor que nos lleve a analizar la construcción poética del texto y sus implicaciones éticas, asumiendo que el acto teatral debe abrir un espacio para el diálogo, la reflexión y la crítica no sólo en el marco de la propia obra, sino –lo que es más importante– entre la representación y el espectador.

Palabras clave: Ética, poética, juego teatral, imaginación.

Abstract

Reikiavik is a play about the power of imagination and memory, as the author states, and it also plays with individual and collective identity, according to its director, Juan Mayorga, who drives both the dramaturgy and the stage management of this theatrical piece. He takes us on a journey where we, playing the part of *voyeurs*, will be witnesses to the chess game that had a huge impact on the history of chess and the Cold War. The idea of a 'theatrical game' that characterizes the dramaturgy and the performance is the common thread that will lead us to analyse the poetic structure of the text and its ethical implications, supposing that the theatrical work should create a space for dialogue, reflection and criticism, not only regarding the stage play itself, but also, what is even more important, between the performance and the audience.

Key words: Ethics, Poetics, Theatrical game, Imagination.

1. Juan Mayorga: dramaturgo y director de escena

No necesita justificación la elección de una obra de Juan Mayorga para este breve ensayo dado que se puede afirmar, como ya se viene haciendo en diversos foros, que el dramaturgo y filósofo madrileño es un autor llamado a ser clásico, tanto por la magnitud de su obra como por la profundidad en el tratamiento de algunos de sus temas y por la presencia de sus producciones tanto en la escena nacional como en la internacional que ya posee. Falta, sin duda, distancia temporal respecto a su obra, pero no cabe duda de que Mayorga ha sido capaz de dotar a su obra dramática y ensayística con acentos propios y con fundamentos muy sólidos que multiplican su atractivo no

* Instituto del Teatro de Madrid, España. zoemartinlago@gmail.com

solo para el público teatral sino también para la investigación estética.

Reikiavik es la segunda pieza teatral que firma Mayorga no sólo como dramaturgo, sino también como director de escena. La primera fue *La lengua en pedazos*, texto con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2013 y cuyo estreno tuvo lugar el 24 de febrero de 2012 en el Teatro de los Canapés de Avilés, y con un elenco formado por Clara Sanchís en el papel de Teresa y Pedro Manuel Martínez en el de Inquisidor. Con este primer montaje, Mayorga fundó su propia compañía teatral, *La loca de la casa*, llamada así en honor a la frase que se atribuye a Teresa de Jesús: “la imaginación es la loca de la casa”. La imaginación es para Mayorga, como desarrollaremos más adelante, el principal motor del teatro. Ya en la presentación de *La lengua en pedazos* el autor aseguraba a los medios que su debut como director de escena no sería una anécdota en su currículum. Esta intención se convirtió en hecho con *Reikiavik* y se ha consolidado con la firma de su tercera dirección, de nuevo una puesta en escena de un texto propio: *El Cartógrafo*, estrenada el 11 de noviembre de 2016 en el Teatro Calderón de Valladolid, e interpretada por Blanca Portillo y José Luis García-Pérez.

La primera publicación de *Reikiavik* aparece en mayo de 2014, en el volumen de la editorial segoviana La Uña Rota titulado *Teatro 1989-2014*, que recoge la mayor selección realizada hasta la fecha de las piezas largas del autor. Poco después, en septiembre de 2015, la obra vuelve a publicarse en la misma editorial, esta vez de manera independiente y con un ensayo del catedrático de filosofía y ensayista Fernando Broncano: ¿cuál es la razón que ha llevado a esta segunda publicación tras tan corto espacio de tiempo? La respuesta nos la da el propio Mayorga en la nota que precede a esta segunda edición: “Entre una y otra publicación, la pieza atravesó cuarenta y cinco días de ensayos hasta ser estrenada el 27 de marzo de 2015 en Avilés” (Mayorga 2016a, 9), con interpretación de Daniel Albaladejo, Elena Rayos y César Sarachu. Continúa esta nota de Mayorga de la siguiente manera:

Antes o después, de modo más o menos violento, un espectáculo entra en conflicto con la escritura en que se basa. Trabajar junto a los artistas con los que llegó al escenario *Reikiavik* me hizo reescribirlo día a día –o más bien noche a noche–. Aparecieron y desaparecieron personajes y espacios; se desplazaron unas escenas y otras se hicieron más grandes o más pequeñas; taché palabras que creía innegociables y descubrí palabras que nunca hubiera hallado en soledad. (Mayorga 2016a: 9)

Es conocido el interés que siente Mayorga por el lenguaje: por la capacidad de crear mundos e imágenes que tienen las narraciones y cómo estas pueden ser llevadas a escena gracias a la imaginación y la memoria de los espectadores; por el poder de la palabra: lo que dice y lo que esconde, la luz que arrojan las palabras sobre el mundo y las sombras en las que pueden sumirnos; y sobre todo, por cómo las palabras pueden ser caricias tanto como violentas armas con las que el poderoso ejerce su dominio sobre el débil, sobre el desprotegido. Por esa razón, el lenguaje ha sido tematizado en muchas de sus piezas teatrales. En *Cartas de amor a Stalin*, por ejemplo, el escritor Mijaíl Bulgákov enloquece buscando “las palabras adecuadas” (Mayorga 2014: 248) con las que persuadir a Stalin para que le permita publicar sus textos o exiliarse de una Unión Soviética donde el silencio que pesa sobre su arte resulta peor que la muerte. También reflexiona sobre el poder configurador de mundos que posee la palabra en la ya mencionada *La lengua en pedazos*, combate dialéctico entre Teresa de Jesús y el Inquisidor. Y será asimismo un tema central en *Hamelin*, pieza que toma como

resorte un presunto caso de abuso infantil para escenificar la idea de que la pobreza de lenguaje deja indefenso a un amplio grupo social de personas que sufren aislamiento y vulnerabilidad por resultar incapaces de comunicarse y relacionarse con la Ley y con las instituciones, o de comprender la verdad de una situación para poder expresarla. Por último cabe mencionar su obra *Himmelweg*, ejemplo perfecto y maravilloso de teatro dentro del teatro, en la que el Comandante nazi silencia a toda la población de un campo de concentración imponiendo sus palabras a través de una artimaña de teatralización ante la visita de un Delegado de la Cruz Roja. Este personaje, que acude al campo con voluntad de ayudar a los judíos desamparados, encarna la gran pregunta benjaminiana que subyace a la reflexión de Mayorga sobre el lenguaje: ¿cómo escuchar el silencio de los vencidos?

Esta indagación filosófica sobre la palabra y su relación con el desvelamiento de la verdad conduce a Mayorga a un doble compromiso como dramaturgo. En primer lugar, un compromiso que podemos denominar como poético, plasmado en una reescritura continua y permanente de sus textos en busca de la palabra exacta: aquella que sea capaz de crear la imagen adecuada, de significar la acción precisa. El dramaturgo pone entonces todo su esfuerzo en la búsqueda de la síntesis, del lenguaje sin un ápice de grasa, y reconoce hacerlo impulsado por su propia formación en matemáticas, licenciatura que estudió en paralelo a la de filosofía durante sus años en la Universidad, y que años más tarde llegó a ejercer como profesor en diversos institutos de la Comunidad de Madrid:

El matemático aspira a dar una expresión tan sencilla como sea posible a la forma común que subyace a una infinidad de casos aparentemente disímiles [...] Igual que los autores que buscan la acción capaz de dar expresión no sólo al personaje, sino a espectadores muy distantes en el espacio y el tiempo (Mayorga 2016b: 91).

Tal proceso permanente de depuración de la escritura de sus textos al que se somete de manera concienzuda e implacable, le ha llevado a desarrollar un oído privilegiado para permanecer en todo momento a la escucha de sus propios personajes. Y, lo que es más importante, le ha llegado a dotar –con el transcurso de los años de oficio–, de una capacidad de escucha atenta y generosa ante el espectador, el crítico y los diferentes equipos artísticos que han ido llevando a escena sus obras. Tras cada ensayo y cada nuevo montaje podemos adivinar al dramaturgo tachando, reescribiendo, renegociando sus propias palabras en busca de un gesto más clarificador, de una elección más acertada.

En segundo lugar, y complementando al primero, cabe destacar el compromiso ético del dramaturgo con “la consideración del teatro como un arte dialéctico, y la escritura como diálogo permanente con sus lectores y espectadores” (Spooner 2014: 20). Esto supone la concepción del teatro como un arte asambleario, constitutivamente político, que debe ser capaz de generar crítica, diálogo, reunión, revisión de la realidad y de nuestra historia para tratar de hacer a los espectadores más sensibles, más capaces de escuchar las palabras y los silencios de las personas con las que convive y de todas aquellas que les han precedido. Un teatro para la ciudad, que la enfrente a sí misma y a las posibilidades que podemos imaginar para hacer de ella un lugar mejor para el presente y para el futuro.

2. Reikiavik: poética del juego teatral

Reikiavik es una obra sobre el poder de la imaginación y de la memoria, como

afirma Mayorga en su faceta de autor, y, al mismo tiempo, es también una obra que juega con la identidad individual y colectiva, según su propia propuesta como director escénico. Se propone a continuación un breve recorrido que toma como hilo conductor la noción de “juego teatral”, propuesta por el propio Mayorga como idea generadora tanto del texto como de la puesta en escena. De esta manera transitaremos los diversos caminos que entretejen el laberinto de *Reikiavik* que, en palabras de Broncano: “como el universo en capas de cebolla de la Edad Media, acoge esferas dentro de esferas y circunvoluciones dentro de circunvoluciones” (Broncano 2016: 97).

La primera idea de juego que surge de manera intuitiva procede del propio argumento de la obra: *Reikiavik* tiene como escenario un tablero de ajedrez en el que dos personajes –Waterloo y Bailén– disputan una partida, que como sabremos sin mucha tardanza, son en realidad todas las partidas de ajedrez posibles, todas las variantes imaginables. Y lo hacen frente a un Muchacho que, al pasar por el parque en el que se encuentran, decide quedarse a verlos y tal vez jugar con ellos la partida que cambie su vida.

El juego del ajedrez se imbrica a lo largo de todo el texto con otro juego muy diferente en apariencia: el boxeo. Pero ajedrez y boxeo aparecen aquí como dos formas de combate, de *agón*, de duelo.

Qué extraña palabra “duelo” con dos significados tan diferentes, y, sin embargo, por los sinuosos hilos metafísicos que ligan la existencia, tan relacionados. Pues el duelo como pérdida presupone una forma anterior de duelo, la del antagonismo que liga unos a otros. (Broncano 2016: 99).

Este duelo entre los dos protagonistas de la obra nos lleva a pensar, como sucede en otras piezas de Mayorga como *Animales Nocturnos* o *El Gordo y el Flaco*, en la lucha de un hombre contra su *alter ego*, que es el otro, el opuesto, pero quizá también es una lucha contra su doble, o, yendo un paso más allá, puede que sea también una lucha contra sí mismo, en un combate infinito.

Así es como comienza el juego teatral: parece que Waterloo y Bailén se reúnen en el parque en torno a una partida de ajedrez. Pero en realidad, a plena vista, están jugando al juego de Reikiavik, esto es, están jugando a representar la final del gran campeonato internacional de ajedrez que enfrentó a dos titanes. Las reglas del juego las marca el libro de ajedrez que ambos comparten, y la dinámica consiste en representar a Bobby Fischer y a Boris Spasski, los dos maestros del ajedrez, americano y ruso respectivamente, que se enfrentaron en el Campeonato Mundial de Ajedrez celebrado en Islandia en el año mil novecientos setenta y dos al torneo que marcó sus vidas. Pero en la obra de Mayorga los protagonistas no juegan sólo a ser ellos: Waterloo y Bailén incluyen en su juego también a todos los personajes que acompañaron a los campeones durante su estancia en la final de ajedrez, y a otros que tal vez no lo hicieron pero pudieron haberlo hecho. De manera que prestan su cuerpo y voz a un coro de cien niños rusos durante la despedida en el aeropuerto, a Larissa –la segunda mujer de Spasski–, a la madre de Fischer, o a Kissinger –su confesor–. Todos tienen cabida en el juego de Reikiavik porque *Reikiavik* es una obra de teatro para la imaginación. Para que la obra pueda existir, su lugar tiene que estar no sólo en el escenario sino, sobre todo, en la mente del espectador. Es en ella donde el receptor debe completar los huecos que deja abiertos la dramaturgia para construir los personajes que los actores esbozan –a veces solo con un gesto o una palabra–, para completar las frases que constantemente

se interrumpen y entrecruzan, y para imaginar el viento, el frío y la lluvia de Reikiavik.

El juego escénico comienza ya desde la propia escritura del texto, donde Waterloo y Bailén crean todos los personajes que se les antoja, se los intercambian, los dejan y retoman como niños que crean y destruyen castillos de arena. No hay más reglas que las del libro de ajedrez, por lo que, partiendo de ahí, las posibilidades imaginables son prácticamente infinitas. En esta propuesta de Mayorga basta una palabra o un gesto para crear un personaje. Son dos las maneras en las que los personajes se introducen en el juego y, en consecuencia, en la escena: a través de las acotaciones o de manera integrada en el propio diálogo. En las contadas intervenciones en las que el dramaturgo apuesta por la acotación, lo hace de dos maneras diferentes. La primera consiste en establecer una acción caracterizadora de un personaje. En este sentido, la acotación más relevante tiene lugar solo en una ocasión: la acción de “barrer” caracteriza a un espía que parece que vigila tanto a Fischer como a Spasski. Este personaje cobrará vida tanto a través de Waterloo como de Bailén, e incluso el Muchacho le dará voz en un momento de gran importancia para el desarrollo de la obra, ya que será su primera intervención activa y, en consecuencia, su primer movimiento en el juego de Reikiavik. Vemos a continuación cómo la acotación “Barriendo” antecede a las intervenciones de este espía desconocido y cómo esta acción y, en consecuencia el personaje, van pasando de un jugador a otro:

BAILÉN: (*Barriendo*) *Playboy*, tebeos de Superman y libros de ajedrez. No le enseñó su padre, no conoce a su padre. (*Dejando de barrer*). Hijo, ¿no te parece raro ese barrendero?, lleva tres horas limpiando la misma acera. (*Barriendo*). Judía. Manifestante compulsiva de los derechos de las mujeres, los negros los indios...

WATERLOO: ...los vietnamitas, los españoles...

BAILÉN: ...las focas. Estuvieron a punto de quitarle la custodia, el niño pasaba las tardes con la única compañía de la radio. (...)

WATERLOO: Boris, fíjate en ese barrendero, no sabe coger la escoba. (*Barriendo*). Larissa, exbailarina del Bolshói, es su segunda esposa. Boris Spasski tiene sangre judía por parte de madre, el padre lo abandonó siendo un niño. Tres veces ha rehusado a ingresar en el partido. (...) Hizo un comentario impropio sobre Estonia.

MUCHACHO: (*Barriendo*) ¿Qué comentario?

BAILÉN: ‘Pobre Estonia’. (*Barriendo*). No se le conocen amigos en la disidencia. Se define como ‘honorable antisemita’. Stalin leía a Bulgákov.

WATERLOO: (*Barriendo*) Siempre lo defiendes, ¿eres su abogado? Fue un error hacerle campeón del mundo. (Mayorga 2016: 25-27)

El segundo tipo de acotación tiene lugar también una sola vez y se da en tres ocasiones consecutivas durante un mismo parlamento sirviendo para proponer una pose que identifique a un deportista, sin que el autor indique cuál debe ser la postura que el jugador debe adquirir:

WATERLOO: Desde hace ochenta años no ha habido un campeón americano. Y aquel tipo, Steinitz, no había nacido en América. Héroes americanos: Joe DiMaggio (*pose de jugador de béisbol*), Joe Louis (*pose de boxeador*), Jesse Owens (*pose de atleta*). (Mayorga 2016: 31)

Esta voluntaria indefinición, en este caso de la postura que adopta el jugador, la podemos encontrar en incontables ocasiones en otras obras de Mayorga: desde el

instrumento que toca el Instrumentista de *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, o la melodía que en la misma obra será capaz de detener la guerra, a la comida que lanza la Mujer Baja de *Animales Nocturnos* a las palomas, pasando por la canción que canta la niña Rebeca en *Himmelweg* o por la serie de fotografías que constituyen los cuadros mudos de *El Cartógrafo*. Esta indeterminación voluntaria del autor, sigue la estela de su antes mencionada voluntad de trabajar a favor de la libertad creadora del equipo artístico. Y trabaja también en la idea de favorecer el diálogo entre sus piezas y el público, apelando a la imaginación del espectador para completar con sus recuerdos los retazos que quedan sin definir en sus piezas dramáticas.

El último tipo de acotación de este primer grupo, tiene que ver con la aparición escrita del nombre del personaje al que el jugador debe representar, que sucede solo tres veces en toda la obra. Se trata de casos muy concretos en los que, por el contexto, no podría decidirse unívocamente quién está hablando, hecho que más que indeterminación, podría llevar a confusión:

WATERLOO: [...] Mire, padre, ¡el ruso en la tele!

BAILÉN: (*Spasski*). ¿Una rueda de prensa a estas horas? (*Lombardi*) ¿Una rueda de prensa a estas horas? (Mayorga 2016: 47-48)

Por otra parte:

WATERLOO: El árbitro ha hecho frente con los rusos. ¡Usted, alemán, ha hecho frente con los rusos! Nos vamos a Nueva York.

BAILÉN: (*Dios*) Islandia te demandará y sólo jugarás para pagar abogados. Ningún país volverá a invitarte a un torneo. El mundo te odiará, tienes una obligación con el ajedrez... (Mayorga 2016: 61)

La pieza contiene, en términos generales, escasas acotaciones, y esto se debe a que toda ella consiste en un gran juego de representaciones en el que los personajes surgen de la imaginación de los propios personajes Waterloo y Bailén. En torno a ellos, aparecen en escena una infinidad de figuras que entran y salen para acompañar a Fischer y Spasski durante su duelo ajedrecístico, personajes que surgen de manera espontánea a través de dos recursos. En primer lugar, la simple mención de un personaje, que hace que aparezca en escena:

WATERLOO: Me lleva al psiquiatra.

BAILÉN: ¿Te importa tu madre, Bobby? ¿Hay alguna persona por la que sientas afecto? (Mayorga 2016: 22-23)

Basta que Waterloo mencione al psiquiatra para que su compañero de juego interprete automáticamente a dicho personaje. Y en segundo lugar, el recurso inverso: el personaje surge y el compañero de juego lo integra, reaccionando a él de manera natural y explicando al espectador quién es el interlocutor al que está encarnando:

BAILÉN: ¡Fischer, le prohíbo que traiga el tablero a clase! Si vuelvo a ver ese tablero, los tiro a los dos por la ventana.

WATERLOO: Gracias a mi maestro, descubro que no necesito tablero.

BAILÉN: Hijo, llevamos tres horas en el coche y no has mirado por la ventana [...] ¿Me estás escuchando?

WATERLOO: Sí, mamá. (Mayorga 2016: 22)

Siguiendo este recurso según el cual, gracias al poder performativo de la palabra

en escena, los personajes cobran vida y asimilan de manera inmediata las atribuciones que les son dadas dentro del juego teatral, el último personaje que aparece en la pieza es Leipzig. Se trata del *alter ego* del Muchacho que adquiere existencia al ser nombrado por Waterloo. Su misión en el juego será la de sustituir al propio Waterloo, ocupando su lugar en el duelo eterno de Reikiavik.

MUCHACHO: Tengo una variante.

Silencio

WATERLOO: Adelante, Leipzig.

BAILÉN: ¿“Leipzig”? Acaba de llegar, ¿quién se cree que es?

MUCHACHO: La noche antes de rendirme, salgo a la terraza con *Crimen y castigo*. Levanto los ojos al ver a alguien caminando por la orilla. No puedo distinguir su rostro, pero reconozco ese modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza. Caminamos por la orilla hasta encontrarnos [...]

Silencio. Waterloo entrega al Muchacho su libro, se despide de Bailén y se aleja hasta desaparecer. Leipzig y Bailén representan el frío, la lluvia, el viento de Reikiavik. (Mayorga 2016: 92)

El círculo se ha cerrado: una representación termina y otra variante nueva aparece a lo lejos en el horizonte gracias a la incorporación de una nueva imaginación y una nueva memoria: la del Muchacho convertido en Leipzig. El juego nunca termina.

3. *Reikiavik*: ética del juego teatral

Reikiavik no es, por tanto, un lugar: es un estado mental. Tal como advertía Mayorga desde el principio, la obra no sucede en escena, sino en la mente del espectador. Este motivo es una constante en la concepción del teatro que tiene el dramaturgo. En el prólogo a *Hamelin*, titulado “Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa”, Mayorga expone la duda que le asaltó cuando se planteaba escribir dicha pieza: “Al pensar por primera vez en él, en sus diversos espacios, en sus muchos personajes, vacilé: “Eso es cine”, me dije. “Eso no puede ser teatro””. (Mayorga 2016b: 337). Esta sensación de duda condujo al autor a una de sus reflexiones más productivas acerca de lo que desea que sea su teatro:

Frente a la afirmación “Eso no puede ser teatro”, hay que levantar –no desde los manifiestos, sino desde la práctica escénica– la afirmación de que el teatro puede representarlo todo. Siempre que no traicione su origen. El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo. (Mayorga 2016b: 337-338)

Reikiavik, continuando la línea de otras de las piezas más relevantes del autor, como *Himmelweg* o *Cartas de amor a Stalin*, está construida como un gran juego de representaciones dentro de la propia representación: teatro dentro del teatro. Esta elección no es azarosa, sino que se arraiga en el ya mencionado compromiso ético del dramaturgo madrileño. El recurso de la metateatralidad permite al autor mostrar los mecanismos de la representación para emplearlos como una de las mejores herramientas que tiene a su alcance para destacar lo representado como representación con el fin de arrancar la reflexión en los espectadores. Esta propuesta bebe de la idea del juego épico planteada por Bertolt Brecht, que Patrice Pavis caracteriza de la siguiente manera:

[El juego teatral] va acompañado muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Entonces, lo épico sirve para interrogarse sobre las

posibilidades y los límites del teatro (Pavis 1998, 146).

Esta idea del teatro dentro del teatro como herramienta para destacar el hecho de que estamos, como espectadores, asistiendo a una convención, a una representación teatral, cumple en la pieza con su objetivo de mover a la reflexión acerca del teatro y de cómo se refleja en él nuestra realidad. Y Mayorga la pone en boca de Bailén en la preciosa intervención que da respuesta a la pregunta atónita del Muchacho:

MUCHACHO: ¿Siempre igual? ¿Spasski y Fischer todo el rato?

BAILÉN: No es “siempre igual”. Es siempre con las mismas reglas, pero cada vez es distinto. No podemos contradecir al libro [...] Tenemos límites, como los tienen el caballo o la reina. Sesenta y cuatro casillas, treinta y dos piezas: eso no puedes cambiarlo [...] Pero la última vez que yo hice de Fischer fue muy distinto, y la última vez que hice Spasski también fue distinto. Cambias de orden dos palabras y cambia todo, un gesto lo cambia todo. [...] tú puedes ser cualquiera de ellos. Incluso puedes ser tú, pero eso es lo más difícil de todo. Hay infinitas versiones de Spasski, infinitas de Fischer, infinitas de ti. Hay una versión en que estás haciendo un examen oral. Hay posiciones en que perderás siempre. Quién ganará y quién perderá, eso no puedes cambiarlo, pero puedes hacer que tu personaje, el que te toque esté a la altura de su victoria o de su derrota. Lo importante es la seguridad del rey. (Mayorga 2016: 78)

Este parlamento resume la idea completa de la obra y de la concepción del teatro de Juan Mayorga: existen infinitas posibilidades, no podemos abandonarnos al devenir de la historia como si fuera una segunda naturaleza, pues contra la naturaleza no se puede luchar, pero la historia la construye cada persona, cada palabra, cada gesto. Esta idea sigue la estela de la filosofía de Walter Benjamin que acompaña siempre las reflexiones de Mayorga: el pasado no está cerrado, puede asaltar al presente en cualquier momento para ofrecernos una perspectiva nueva. De ahí la importancia de la imaginación y la memoria no sólo para la construcción del hecho teatral, sino para la construcción de la propia historia, y de la vida individual y colectiva.

El teatro es para Mayorga una potente arma con la que construir el presente, escuchar el pasado y soñar el futuro. Ese es el compromiso ético del dramaturgo, que se asienta en su concepción política del teatro como un arte asambleario, de la ciudad para la ciudad, contra los prejuicios de la propia ciudad, para mostrar en escena la verdad de las cosas que permanece oculta a simple vista, como el juego de Reikiavik. Por eso la dialéctica más importante para Mayorga no es la que pueda proponer como autor entre sus personajes, sino la que se da entre la representación y el espectador, la que salta de las tablas para interpelar al espectador, al ciudadano. La concepción de “juego teatral” que maneja Mayorga en sus piezas supone un fructífero recurso para potenciar la imaginación y la memoria de los espectadores, para animarlos a reconstruir la historia y a tratar de evitar repetir los errores que ya hemos cometido. Su teatro traza un arco del presente hacia el futuro, y trata de agitar las conciencias de los espectadores para hacerles salir de la comodidad de la observación impasible desde las butacas. El espectador al que aspira como autor es a un espectador activo, co-partícipe de la obra; y del mismo modo, el ciudadano para el que aspira a escribir sus textos es un ciudadano comprometido con el presente de su ciudad y con la construcción de un futuro más humano. El teatro se convierte así en arma política a través de la poética, en arte a favor del pensamiento crítico. Estas líneas de expresan perfectamente la intención que tiene el hecho teatral para Mayorga: “su misión es que el espectador

haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente” (Mayorga 2016b: 98)

Bibliografía

- <http://www.lne.es/aviles/2012/02/25/controversia-cocina/1204326.html> [Última consulta 20/02/2017].
- Brizuela, M. (ed.) 2011. *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Broncano, F. 2016. “Intercambio de reinas”, en *Reikiavik*, Juan Mayorga. Segovia: La uña rota.
- Cordone, G. (ed.) 2012. “En torno a la dramaturgia de Juan Mayorga”, en *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 19 Primavera.
- Gorría Ferrín, A. 2012. “La poética dramática de Juan Mayorga”, en *Primer Acto*, núm. 342, pp. 44-56.
- March Tortajada, R. 2014. *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Valencia: Universidad de Valencia (tesis inédita).
- Martín Lago, Z. 2017. *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*. Salamanca: Universidad de Salamanca (en prensa).
- Mayorga, J. 2016a. *Reikiavik*. Segovia: La uña rota.
- 2016b. *Elipses*. Segovia: La uña rota.
- Monales Rial, M. 2016. “La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga”, en Bauer Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, pp. 209-216.
- Pavis, P. 1988. *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- Paco, M. de. 2006. “Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”. *Monteagudo*, núm. 11, pp. 55-60.
- Rodríguez Solás, D. 2016. “El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga”, *Iberoamericana*, num.16, pp. 225-235.
- Spooner, C. *Le theatre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Toulouse: Université de Toulouse, 2013 (tesis doctoral inédita).
- 2014. “Una palabra más”. En *Teatro: 1989-2014, Juan Mayorga*. Segovia: La uña rota.