

## DISCURSO DE ACEPTACIÓN

### EL ARTE DE LA DISTANCIA

**Juan MAYORGA**

Dramaturgo

Rector, autoridades, profesorado, señoras y señores:

Además de una emoción que será difícil de contener, siento una enorme gratitud hacia quienes han promovido que se me conceda este doctorado honoris causa, empezando por la Facultad de Filología y el profesor Romera Castillo. Y, desde luego, la siento hacia la UNED, a la que estoy vinculado desde la primavera del año 83, cuando, a mis dieciocho, disconforme con la emboscada *o ciencias o letras*, aspiraba a estudiar Matemáticas y Filosofía. No siendo entonces posible simultanear ambas carreras en las universidades que me eran conocidas, alguien me aconsejó preguntar en la llamada —con un nombre para mí entonces misterioso— *Universidad a Distancia*. El caso es que acabé matriculándome de Filosofía en la UNED, donde me licencie y llegaría a doctorarme.

Estar hoy aquí lleva mi memoria —o mi imaginación— a aquellos primeros días en la UNED. La lleva, sobre todo, a las compañeras y compañeros con que me encontré, los cuales habían llegado a nuestra universidad por muy diversos caminos. Además de quienes, como yo, compaginaban licenciaturas, en mi quinta había varias amas de sus casas, un mecánico, una abogada, un piloto del ejército, un camarero sindicalista y una informática que entró heideggeriana y salió neoplatónica. Gente, por lo general, con muchas ganas de aprender y que se ponía a estudiar donde pudiera abrirse un libro y en cuanto surgiera un rato para hacerlo.

Lo que me quedó claro en seguida, y lo que he defendido en todas partes, es que la UNED tiene un valor social extraordinario, pues ayuda a sostener y ahondar vocaciones que quizás se frustrarían de no existir una institución así. Por su carácter, la UNED es, más que cualquier otra, una universidad para todas y todos, por distantes —no solo en sentido geográfico— que sean sus circunstancias. La UNED ha ayudado a muchas personas a acercarse al conocimiento y la crítica. En tiempos en que uno y otra están amenazados, esta universidad es incluso más necesaria que cuando nació.

A mí la UNED me llevó a asuntos y perspectivas que se me volvieron fundamentales, esto es, que me fundaron. Uno de los pensadores con que aquí me enfrenté por primera

vez fue Walter Benjamin, a quien dediqué mi indagación doctoral y de cuya obra me confieso dependiente. Entre otras, le debo una idea que no dejo de tener en cuenta siempre que entro en un aula, y que quiero compartir ahora con personas a las que reúne un proyecto educativo. Dice Benjamin que la escuela —y podríamos decir, en vez de la *escuela, la universidad*— debería ser no el lugar de dominio de una generación sobre otra, sino un lugar de encuentro de generaciones. Esa de la escuela como sitio en que las generaciones se citan —sitio de intercambio de experiencias y preguntas— me parece una imagen muy fértil, y pienso que una sociedad cuyas instituciones educativas estén animadas por ella será más rica, más justa y más capaz de resistir.

Junto a esa de Benjamin, hay otra idea de la educación, esta de María Zambrano, que importa al estudiante que no he dejado de ser y al enseñante que me gustaría ser. Según Zambrano, a quien también descubrí en la UNED, el alumno comienza a serlo “cuando se le revela la pregunta agazapada dentro, la pregunta que, al ser formulada, es el inicio del despertar de la madurez, la expresión misma de la libertad. No tener maestro”, dice Zambrano, “es no tener a quién preguntar y, más hondamente todavía, no tener ante quién preguntarse”.

En la UNED, entre mis profesores y compañeros, encontré ante quiénes preguntarme y preguntas para las que todavía busco respuesta. Preguntas determinantes para la vida que he vivido, para la filosofía que he intentado practicar y para el teatro que he elegido escribir.

La filosofía es, ante todo, un puñado de difíciles preguntas siempre urgentes que nunca encuentran definitiva respuesta. No es facultad, disciplina o materia entre otras, sino una vocación, cuya alma es el asombro, de interrogar a todas las materias, disciplinas y facultades y de someterse al interrogatorio de ellas. Un plan de vida al que todos estamos convocados. Todos estamos llamados a ser filósofos, a preguntar y a exponernos a la pregunta.

La filosofía así entendida ha ahormado mi teatro, en el que a menudo comparto con el espectador preguntas que no sé contestar. Y son sobre todo preguntas lo que tengo en la cabeza cuando menciono el pensamiento, junto a la acción, la emoción y la poesía, como una de las cuatro fuerzas del teatro que amo y del teatro al que aspiro. Solo nombro el pensamiento en cuarto lugar, pero que también lo mencione expresa la convicción de que el teatro vale más cuando también es filosofía, o sea, cuando pregunta y recela de cada respuesta.

A primera vista, la distancia entre la filosofía y el teatro parece tan insalvable como aquella que separa lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, los conceptos y los cuerpos, las ideas y sus sombras. Sin embargo, teatro y filosofía no han dejado de afectarse. Nacieron juntos y en seguida se miraron, desafiándose.

Desde su origen, el teatro dio que pensar. Su existencia misma dio que pensar. ¿Por qué el teatro? ¿Por qué esa asamblea en que unos representan, ante otros, posibilidades de la vida humana?

Asimismo, desde el principio, los escenarios se revelaron como espacios de circulación y crítica de las ideas, e incluso de su alumbramiento. El teatro pronto demostró capacidad no solo para recoger el pensar, sino también para provocarlo. Primero, porque cuando da cuerpo a personajes que defienden sus ideas hasta el final —hasta la muerte—,

de la confrontación de esas ideas puede surgir otra, la del espectador; segundo, porque a veces consigue llevar a representación aquello que la filosofía no ha sabido nombrar y suspender ante la ciudad la pregunta que el filósofo aún no ha formulado. Y así ocurre, por ejemplo, que, del combate de las voces de Creonte y Antígona, entre ellas, nace una voz tercera que el poeta no escribió, y que obras como *La vida es sueño*, *Woyzeck* o *Casa de muñecas*, antes que reflejar filosofías, las anticipan.

Además de consentirme hacer preguntas a las que no sabría dar forma fuera del escenario, el teatro me da ocasión de crear personajes que defienden ideas muy alejadas de las mías. El carácter dialógico del drama, el hecho de que, en escena, la palabra esté dividida, me deja alejarme de mi propia palabra. El teatro me permite tomar, respecto de mí mismo, distancia.

Distancia. Voy a detenerme unos minutos ante esta palabra que da nombre y carácter a nuestra universidad y designa una magnitud importante para el arte teatral tal y como yo lo entiendo, igual que para el hacer filosófico tal y como procuro practicarlo. Voy a arriesgarme aquí, en la Universidad a Distancia, a esbozar una caracterización del teatro —y quizás, entre líneas, de la filosofía— como arte de la distancia. Apenas unos trazos que presento en la esperanza de que alguien que me escuche pueda mejor tramarlos.

Empezaré recordando algo que sabe de sobra cualquier aficionado a observar escenarios o pisarlos: en ellos puede ser esencial la distancia de un personaje a un objeto —la de Macbeth respecto del puñal con que teme matar al rey Duncan o la de Otelo hasta el pañuelo de Desdémona— y, desde luego y sobre todo, la que separa dos personajes. Las mismas palabras tienen distinto significado pronunciadas al oído o dichas desde lejos. En la escena segunda del segundo acto de Romeo y Julieta, importa que él se halle en el patio y ella en el lejano balcón, y cada frase de su célebre diálogo es imantada por esa distancia insuperable. No menos valiosa es la pequeña y, sin embargo, infinita separación que se abre entre las solitarias criaturas de Chéjov. Así como hay mil comedias de todos los tiempos construidas hacia el abrazo final de los amantes.

Sí, sin duda, la distancia física es decisiva en un escenario. Pero no es la única que cuenta para el teatro.

En mi pieza *Noli me tangere*, intentando recuperar lo que un día sintieron en el Museo del Prado ante la pintura homónima de Correggio, un hombre y una mujer hablan de una línea que va desde la mano derecha de María Magdalena hasta la izquierda del Resucitado. El hombre dice: “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”. Puesto que, a su juicio, esa diagonal encierra el secreto último del cuadro, lo que está afirmando es que, para ver lo más importante de él, hay que alejarse de la superficie pintada. Pero acaso esté hablando también de la obra teatral en que él participa y del teatro mismo. Porque es tarea fundamental en el teatro elegir la distancia desde la que se propone al espectador que mire, escuche y piense. Y es que solo a cierta distancia algunas cosas se vuelven visibles, audibles y pensables.

Pero si el espectador se aleja demasiado, puede pasar por alto algo importante. Sobre ello habla, me parece, el anciano de mi obra *El cartógrafo* cuando instruye a su nieta

acerca de ese oficio: “La fuerza de un cartógrafo”, dice, “es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo. Con unos pocos signos, el cartógrafo ha de dar a ver un mundo. Cualquier signo vale si habla claro, el mapa debe hablar a primera vista. No lo hacemos para nosotros, sino para alguien que un día lo mirará, quizá dentro de mil años. ¿Qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes solo se ven a pequeña escala. Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y otros para morir?, ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero ¿y un instante de vida en esa calle?”.

De modo que, a juicio de mi viejo cartógrafo, cosas importantes como el valor, el miedo o un instante de la vida “solo se ven a pequeña escala”. Acaso también él esté hablando, además de sobre el arte de los mapas, sobre la obra de que es personaje y sobre el teatro mismo: sobre un impulso moral que exige al autor, al director o al actor salvar aquello que por nada del mundo debe perderse.

En su carácter, asimismo, moral hay que entender dos preguntas, relacionadas pero que no deben confundirse, a las que el teatro viene dando muy diversas respuestas desde su primer día: ¿qué distancia ha de haber entre el espectador y el personaje, y entre este y el actor que lo interpreta? Podría redactarse una historia del arte escénico atendiendo a esas respuestas. Se hallarían formas teatrales que han buscado la identificación del espectador con el personaje y otras que han perseguido alejar este de aquél, así como escuelas de interpretación que propugnan fundir actor y personaje y otras en que el actor, al tiempo que actúa el personaje, lo observa y aun lo juzga. Hay una palabra de la jerga teatral que sirve para pensar en todo ello: *distanciamiento*. El *Diccionario de la Lengua Española* lo define como “recurso que consiste en distanciar al espectador de la acción para que pueda adoptar una actitud objetiva y crítica”. No es momento de discutir esta definición académica, ni de extenderse más sobre batallas cuyas crónicas llenan bibliotecas.

Mejor atendamos brevemente a otro sentido, más abstracto y acaso también más sustancial, en que el teatro es arte de la distancia. Me atrevo a decir que el teatro es, constitutivamente, arte de la distancia en tanto que su esencia es el desdoblamiento. Cada cosa en el escenario está allí para que en la imaginación aparezca otra. Los cuerpos, los objetos, las luces y las sombras, los sonidos y los silencios, todo eso está en vez de cuerpos, objetos, luces, sombras, sonidos y silencios distantes. El teatro tiene su raíz en la siguiente paradoja: el espectador comparte lugar y tiempo con un actor que hace de Segismundo, pero, si sucede la transfiguración teatral, si aparece Segismundo, ese encuentro llevará a ambos, actor y espectador, a otro lugar y otro tiempo.

Qué interesante que una misma palabra, *teatro*, nombre un arte y el sitio en que ese arte acontece. Qué misterioso que el teatro consista en reunirse en un sitio para, sin salir de él, viajar muy lejos. El teatro más poderoso —hablo del arte— consigue que nos distanciemos de quienes éramos cuando entramos en el teatro —y ahora hablo del lugar—. Si la ficción es todo aquello que podemos pensar pero que no está sucediendo, el teatro es ese sitio donde la ficción, sin embargo, sucede.

Como la cueva de Montesinos, el teatro lleva, a quienes entran en él, lejos de quienes suelen ser. Así les permite examinar la vida que viven e imaginar otras vidas. Por eso acostumbró a figurármelo como una elipse cuyos focos son la crítica y la utopía. El teatro nos da a ver lo que hay y lo que todavía no es; lo que somos y lo que podríamos ser.

¿Cuánto hemos de distanciarnos de algo para verlo?, me preguntaba antes. Habiéndome alejado hasta aquí, me digo que hay cosas que quizás solo podamos ver cerrando los ojos. Cosas que no podemos ver con los ojos, sino con la distancia de la imaginación.

Los griegos, maestros de la distancia, apartaban del escenario algunos hechos, los más importantes. La representación de esos hechos, pensaban, solo podía darse, invocada por la palabra, en la imaginación del espectador.

De vuelta a *Noli me tangere* y a la frase “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”, recordemos que Correggio no pintó esa línea en el lienzo, sino en la imaginación del espectador. Solo esta puede descubrir, desde la mano derecha de la mujer mortal, volcada hacia la tierra, hasta la del hombre resucitado, que señala el cielo, una línea cargada de tensiones.

Tampoco en mi pieza *Noli me tangere* es mostrado ese cuadro sobre cuya interpretación disputan los personajes en escena. Mi deseo es que los espectadores lo pinten en sus mentes. Así como no enseño en *La colección* aquella que da título a la obra, ni muestro en *El cartógrafo* el mapa que la protagonista busca obsesivamente. Y, desde luego, no presento la violencia física que en *Himmelweg*, en *Hamelin* o en la propia *El cartógrafo* sufren las víctimas. Solo un espectador puede hallar, si se atreve, en su propio interior, esa colección, ese mapa, esa violencia.

Yo hago teatro para ese espectador. Escribo para alguien que ojalá vea, escuche, lea lo que yo no he escrito. También para ese espectador he escrito este acto. Un acto teatral, pues basta que una persona tome la palabra ante otras que acuerdan mirarla y escucharla para que aparezca el teatro. La voz y el gesto de un ser humano al que otros prestan su atención, lo estamos experimentando juntos, crean un espacio y un tiempo compartidos. Crean un nosotros, que es la persona gramatical del teatro.

Hay sentidos de las palabras que solo pueden aparecer en la tensión de una distancia. Ojalá quienes hoy me acompañáis llevéis a lugares muy lejanos, lugares a los que yo nunca llegaré, estas palabras mías. Las últimas son obligadas por vuestro respeto y por vuestra buena escucha. Os he sentido muy cerca.

Muchas gracias.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).