

CLAVES DE LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

(MULTIPLICIDAD Y COMPLEJIDAD)

Germán Brignone

Si se nos pidiera una lista breve de los autores de mayor reputación en la actualidad de la península, el de Juan Mayorga se volvería un nombre insustituible, tanto por la gran cantidad de espectáculos que de alguna manera (como director o como autor, a partir de las representaciones de sus más de cincuenta obras) lo tienen presente en el ámbito hispánico como por su proyección al exterior. Este reconocimiento no es casual: en concordancia con el panorama de su época, su prolífico e incesante teatro se muestra provisto de tantas variantes en sus temáticas y en sus medios que ofrece constantemente nuevas y originales perspectivas de análisis. Asimismo, muchos de sus dramas han resultado distinguidos con premios en España y Europa¹, como así también traducidos a dieciséis idiomas (inglés, francés, alemán, italiano y portugués entre otros). Sus obras se representan por el mundo, con particular éxito en los países latinoamericanos, características que le permiten moverse en el circuito “off” o alternativo tanto como en los teatros oficiales.

Fiel a las características de su generación², aunque él mismo no se sienta perteneciente a un grupo o una generación, sino más bien a un natural compartir

¹ Su pieza inicial, *Siete hombre buenos* (1989), fue finalista del premio Marqués de Bradomín, y, ya en los '90 se suceden las obras y los premios, entre ellas, *El traductor de Blumemberg* (1994); *Cartas de amor a Stalin* (1998), Premio Born y Caja de España. En la temporada 1999- 2000 recibió el premio Ojo Crítico de Teatro y, en 2003, el Premio Enrique Llovet por *Himmelweg. Hamelin* recibió en 2006 el Premio Max al mejor autor, al igual que *El chico de la última fila* en el año 2007. Los estrenos de Mayorga, que también recibió el Premio El Duende al creador más original entre 1998 y 2008, se suceden de año en año y de forma exitosa, tanto en las salas oficiales como en las privadas y en los circuitos alternativos. *La tortuga de Darwin* (Premio Max al mejor autor en el año 2009) y *La paz perpetua* (Premio Valle Inclán 2009) se estrenaron en 2008, en Madrid, en unos meses en que la cartelera teatral de la capital española presentaba estas dos obras y su versión de *El rey Lear*, de Shakespeare.

² “Es cierto que Juan Mayorga pertenece a un grupo de autores teatrales que se forman en la democracia, asistiendo a talleres y laboratorios impartidos por autores ya consolidados. Pueden

“los deseos y los miedos de nuestro tiempo”³, el teatro de Mayorga se presenta como resultado de “una serie de vertientes estéticas, ideológicas y empíricas que contribuyeron a su quehacer autor”⁴, como las múltiples lecturas de autores y críticos teatrales, la tradición teatral hispánica, la experiencia de trabajo en el colectivo El Astillero (que surgió de un taller impartido por el autor chileno Marco Antonio de la Parra en el Centro Dramático Nacional) y también su paso por el Royal Court International Summer School de Londres, en 1998. Asimismo, pese a estar en la actualidad definitivamente asociado al mundo teatral, ya que, paralelamente a su trabajo como dramaturgo y director, se dedica a la docencia, antes en la Cátedra de Dramaturgia de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y ahora en la Cátedra de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid, los orígenes en la formación académica de este autor se encuentran bastante lejos del drama, aunque van a nutrirlo desde su base. Antes de dedicarse al teatro, Mayorga impartía clases de matemáticas, una de sus primeras pasiones que, según el mismo autor, son parte fundamental en la concepción de sus obras. Asimismo, entre los años 1990 y 1991 fue becado para una estancia en Münster y en Berlín, que culmina años más tarde con una Tesis Doctoral en Filosofía sobre Walter Benjamin, titulada *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate y publicada en el año 2003 por la Editorial Antrophos, Barcelona. Esta interdisciplinaria académica sumada a su labor en la docencia le ha promovido una inquietud teórica por el teatro de naturaleza más que destacable, que abarca múltiples facetas y se manifiesta en sus más de sesenta estudios y ensayos dedicados al teatro, la Filosofía y la Historia.

1. TEMAS

leer toda una serie de obras que hasta relativamente poco tiempo antes estaban prohibidas por la censura, y pueden ver extraordinarios espectáculos que funcionan en los Festivales Internacionales que se extienden en los ochenta por toda la geografía española” (Guillermo Heras, en Mabel Brizuela (ed.). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2011, p. 27).

³ En Albert Lladó. “Juan Mayorga: ‘Hay que desobedecer al espectador’”, 2014, p. 1. En: <http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/libros/20140623/54410309275/juan-mayorga-desobedecer-al-espectador.html>

⁴ Mabel Brizuela (ed.). Ob. cit., p. 9.

Pese a la multiplicidad de temas que presenta, un desmenuzamiento de la obra de Mayorga termina por mostrar ciertos elementos, conceptos, figuras, y recursos que se presentan de modo recurrente. Quizás el tópico que primero salta a la vista sea la recreación de episodios tomados de la Historia, aunque de seguro no es el único ni el principal. La marcada importancia de la Historia reencarnada en el teatro es manifestada por el autor en numerosos ensayos⁵ y en muchas de sus más famosas obras, por lo que su “Teatro Histórico” constituye una verdadera bandera para conformar la fisonomía de su dramaturgia. Para Mayorga el teatro fue “el primer modo de hacer historia”, el espacio sagrado donde se recuperan, se fijan y se graban acontecimientos y situaciones que perviven a través de los siglos. El concepto de teatro histórico de Mayorga parte de la superación de la dicotomía mencionada por Aristóteles en su *Poética* para diferenciar las labores del poeta (dramaturgo) y el historiador; siendo el trabajo del primero apuntar hacia lo universal y la labor del segundo fijarse en lo particular. En este sentido, la propuesta de Mayorga consiste en la búsqueda de representar un significado universal a través de un hecho histórico particular:

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en su “Poética” entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). [...] Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular⁶.

De esta forma, el teatro histórico busca un vínculo estrecho con el público, ya que va a decir más sobre la época en la cual se está representando que sobre la época que representa. Un significativo número de dramas de su repertorio aluden de alguna manera a un *tropos* universal histórico, ya sea como el marco espacio-temporal en donde se desarrollan las acciones o bien como un intertexto preciso, como una referencia explícita a un momento histórico concreto, en donde un determinado texto o conjunto de textos (documentos, cartas y otro tipo de

⁵ “Ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas –reencarnadas- por personas de éste. [...] Ortega se asombra [...] de que el actor desaparezca –se haga transparente- para que cobre realidad –visibilidad- el personaje. Tal transfiguración, base misma del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es una criatura de la imaginación, sino una persona de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación” (Juan Mayorga. “El dramaturgo como historiador”, 1999. Original del autor.)

⁶ *Ibíd.*

correspondencias, por ejemplo) se constituyen en el punto de partida de la obra. Cabe destacar que los hechos históricos que se citan en estas obras, por lo general, no son episodios ampliamente reconocidos, sino que el tiempo los ha dejado ocultos, en la sombra, como esperando ser transformados en algo útil para el presente. De este modo, en obras como *Cartas de amor a Stalin* (1998), *El cartógrafo* (2010), la pieza breve *El hombre de oro* (1997), o en la reciente *Reikiavik* (2014), Mayorga cita, respectivamente, episodios del estalinismo, del nazismo, de la Guerra Civil española y de la Guerra Fría. Respecto del nazismo, el Holocausto constituye un tema recurrente en estas reencarnaciones del pasado⁷, aunque, como en todos los casos, enmascarando la búsqueda de una problemática universal, que incluso lo excede y emparenta sus mecanismos con sucesos no limitados por el tiempo o por el espacio.

Otra constante en la obra de Mayorga, que nos remonta a su formación académica, tiene que ver con la relación establecida entre el Teatro y la Filosofía, manifiesta tanto en entrevistas como en muchos de sus ensayos sobre teatro, que exhiben características radicales de su obra dramática:

La filosofía y el arte tienen como misión decir la verdad. Lo que no significa que posean la verdad ni que sepan expresarla, sino que la verdad es su horizonte. El arte es la continuación de la filosofía por otros medios⁸.

Como dijimos, en paralelo a su labor teatral el autor realizó varios estudios en torno a la Filosofía, los cuales culminaron con una beca en Alemania y la Tesis Doctoral titulada *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*. Podemos ver desde el título del trabajo que el pensamiento filosófico de Mayorga también se relaciona con el estudio de algunos de los términos ya mencionados (memoria, historia), lo que nos indica a las claras que todos estos puntos deben comprenderse como una unidad indivisible. Asimismo, la presencia de W. Benjamin es imprescindible para comprender el uso de la historia, ya que el español asimila la perspectiva “a contrapelo” de la historia que proponía Benjamin. Aunque no solo la filosofía de Benjamin hace mella en el teatro de Mayorga, sino todo el pensamiento filosófico universal ya que el autor concibe al teatro (y al arte en general) como una “continuación de la filosofía por

⁷ Ver José-Luis García Barrientos. “El Holocausto en la obra de Juan Mayorga”, en Mabel Brizuela (ed.). Ob. cit., pp. 39-63.

⁸ Juan Mayorga. “Teatro y verdad”, 2003. Original del autor.

otros medios”, cuyo horizonte revela “el planteamiento de determinadas cuestiones morales”⁹. Sujeto a un planteo filosófico, el autor propone en sus obras un razonamiento a partir de un juego de opuestos: mientras aceptamos que la *verdad* es una construcción y, por lo tanto, también puede ser justamente lo contrario, el juego teatral del disfraz coloca al espectador en alerta, agudiza sus sentidos y, sobre todo, pone en tensión las contradicciones que transmite la escena. Por ende, el teatro no puede ser tranquilizador ni narcisista; al contrario, debe mostrar lo que no se debe mostrar, e incluso a veces hasta lo que no se quiere ver, para provocar la reacción del espectador¹⁰; y es allí en donde se muestran los grandes temas: la discriminación, la dominación del hombre por el hombre, las pujas de poder por la construcción del discurso denominado Verdad. En este sentido, las huellas de la filosofía en la obra de Mayorga no pueden concebirse como un recurso, sino más bien como una suerte de ética o moral que atraviesa y sostiene toda su obra. El autor muestra una búsqueda que lo enfrenta definitivamente con la de un arte comercial, vacío de ideas; la misión del teatro debe ser una opción plenamente diferente a la del “espectáculo del entretenimiento”, ya que debe mostrar lo que el ojo normalmente no ve, o no quiere ver; dar motivos de reflexión que implican la intención de una re-situación del sujeto en la vida social, a partir del discurso retórico que supone la tensión dramática como juego de fuerzas que transforman al discurso en un suceso colectivo. Partiendo de su esencia más primaria, el teatro es concebido como mecanismo fundamental para avivar las conciencias; al mostrar lo oculto a la sociedad, al decir lo que se debe callar, se vuelve resistencia contra el orden establecido exhibiendo el artificio de la mentira.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar entre los tópicos generales del teatro de Mayorga a la metateatralidad y la utilización de un sinnúmero de intertextos, sobre todo por la marcada recurrencia en sus obras. Los dramas de Mayorga buscan operar como un espejo que refleja a la sociedad su cara más polémica, en busca de una constante tensión intelectual con el espectador. Este

⁹ En John P. Gabriele. “Entrevista con Juan Mayorga”. En *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 25, No. 3, Drama/Theater. Edit. Sociedad de Estudios Hispanoamericanos, 2000, pp. 180-185, p. 182

¹⁰ “Como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evidente de suyo. Por decirlo de otro modo: la verdad no es natural; la verdad es una construcción. Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve” (Ibíd.)

juego especular también es trasladado al mecanismo de muchos de sus dramas, para Mabel Brizuela la metateatralidad es una “constante en este teatro que interroga y se interroga sobre su propia condición”¹¹. El planteo metateatral, cuyo objetivo principal consiste en el “rompimiento de la cuarta pared”, es decir, eliminar los límites entre el espectador y la escena, se presenta de las más diversas formas, desde el clásico “teatro dentro del teatro”, el espectáculo dentro de un espectáculo “marco” que lo contiene, como en la triste representación que desnuda *Himmelweg*, hasta en sus formas discursivas, definidas como “teatro que habla sobre el teatro”, en donde los personajes, por medio de sus discursos, asimilan el teatro y la vida, la idea de “actuar para vivir”, descubriendo las máscaras de las relaciones humanas, como sucede en la renombrada *El chico de la última fila* (2007), e incluso las alusiones más o menos perceptibles o lejanas (muchas veces con una fuerte carga irónica) de autores, textos o teorías dramáticas. Por otra parte, la utilización de intertextos en la obra de Mayorga se nos ofrece como un muestreo de su incalculable acervo cultural; obviando la extensa cantidad de adaptaciones o versiones, que exhiben a Kafka, a Dostoievski, a Lope, a Cervantes, a Shakespeare, a Calderón, a Eurípides y a tantos otros, las citas explícitas y alusiones lejanas llenan las palabras de sus personajes de Pascal, Aristóteles, Borges, Benjamin, Bulgakov, y un número indefinido de escritores, artistas y pensadores de la Historia Universal.

2. TEXTO

Una mirada a la estructura textual (acotaciones y diálogos) en los dramas de Mayorga nos revela algunos rasgos que complementan su caracterización. En primer lugar, los textos de Mayorga demuestran un claro predominio de lo que denominamos como *drama de acción*. Asimismo, esa acción está preparada para provocar al espectador; según Mabel Brizuela¹², en la obra de este autor pueden distinguirse dos ejes: “un eje discursivo, por donde discurren temas y motivos que organizan la fábula, y un eje dramático, a través del cual se compone la estructura dramática”. El primero, el eje discursivo, intenta, en términos del mismo

¹¹ En M. Brizuela (ed.). Ob. cit., p. 12.

¹² *Ibíd.*, p. 10.

autor “provocar que distintas visiones del mundo se encuentren –y acaso entren en conflicto- en la experiencia teatral”. El segundo, eje dramaturgico, proyecta estas ideas en una estructura dramática que se construye a partir de la síntesis conformada por el triángulo autor- actor- espectador. Mayorga entiende el teatro como un mecanismo en el cual el autor, el actor y el espectador son figuras clave, que atraviesan la acción.

En general, las acotaciones escénicas o *técnicas* aparecen en todas sus obras, con excepción de algunos monólogos breves, como *JK* (2006), o de algunas secuencias monologadas, como la primera del drama *Himmelweg*, que se encuentran absolutamente desprovistas de acotaciones, dando absoluta libertad a los intérpretes futuros. En otros dramas, como *Hamelin* (2006), las acotaciones (incluso las más elementales) son motivo de experimentación, abonando el terreno de los diálogos, puestas en boca de un personaje etiquetado como “Acotador” que comparte la escena con los personajes y anuncia al espectador hasta sus silencios, conectando escritura y escena, así como lo diegético o ficcional con lo extradiegético, es decir, lo que el espectador asimila como propio. En muchos casos, como en *Himmelweg*, las acotaciones serán la clave para comprender esa búsqueda intimista y de “participación” del público, cuando indican cómo los personajes se dirigen a algún espectador, interfiriendo la *apelación dramática* (del personaje) con la *escénica* (del actor).

Tanto los diálogos como las acotaciones del teatro de Mayorga muestran la búsqueda esencial de un lenguaje preciso, que el mismo autor ha relacionado muchas veces con las matemáticas. Indudablemente, su formación académica ha dejado huellas decisivas que nos ayudan a entender diversos aspectos de su obra. Su primer título de grado se remonta al año 1988, al recibirse de Profesor de Matemáticas, labor que, además, llevó a cabo durante varios años en distintos Institutos o Colegios Secundarios. Si bien a primera vista podría parecer que la matemática, en tanto ciencia “dura”, carece de la posibilidad de relacionarse con un hecho artístico como el teatro, para Mayorga constituye una parte ineludible de su creación. El mismo autor confiesa que “seguramente las matemáticas me han educado, por ejemplo, en la búsqueda de una cierta precisión, en un intento de

evitar redundancias”¹³. Esa búsqueda está directamente relacionada con el horizonte de un lenguaje absolutamente funcional a la acción, que se caracterice por la economía entre simpleza, síntesis y precisión:

Es la búsqueda de la síntesis, de la forma más simple posible para una pluralidad de objetos, sea a través de un objeto geométrico, una definición o un teorema. El teatro busca algo semejante, por ejemplo, cuando un personaje da cuenta de una situación con un solo gesto o una frase. Eso a lo que llamo “lenguaje desengrasado” es a lo que aspiro, y en lo que la matemática me sigue educando¹⁴.

Desde este punto de vista, el lenguaje teatral debe priorizar la acción, su forma natural debe encontrarse más cercana a las matemáticas incluso que a la misma literatura, porque el teatro no se debe a la literatura más que a la acción. Asimismo, para Mayorga las matemáticas tienen “una capacidad poética extraordinaria”¹⁵ que se manifiesta justamente en esa capacidad de síntesis propia de su lenguaje. En este sentido, el diálogo “desengrasado” –pasado por ese filtro poético y teatral de la precisión matemática– atraviesa y es el motor de la acción que tiene como fin la proyección estructural de la tríada que reúne e integra al autor y al espectador por medio de los actores durante el suceso escénico.

Los diálogos de las obras de Mayorga encierran siempre la estructura de *antilogía* o duelo verbal, algunas veces más visiblemente que otras, la cual, sin llegar necesariamente al vértigo de la *esticomitia*, revela el uso de la palabra como el campo en donde los personajes desarrollan sus relaciones de poder, siempre en la búsqueda por establecer jerarquías y/o dominaciones a partir de las sucesivas construcciones de la verdad, dilema y enfrentamiento que buscan ser trasladados tanto al público espectador como al lector de los textos.

3. ESPACIO

El teatro de Mayorga nace, como el caso de la mayoría de sus coetáneos, en los escenarios austeros del circuito “Off” o Alternativo, que adquieren una trascendencia vital para el quehacer teatral español desde principios de los

¹³ En J. P. Gabriele. Art. cit., p. 182.

¹⁴ Juan Mayorga, en A. Lladó. Loc. cit.

¹⁵ En Leticia Fernández Abejón. “Entrevista: 'Las matemáticas tienen una capacidad poética extraordinaria': Juan Antonio Mayorga Ruano, matemático y dramaturgo”. 2010. En https://www.researchgate.net/publication/44960022_Entrevista_%27Las_matemticas_tienen_una_capacidad_potica_extraordinaria%27_Juan_Antonio_Mayorga_Ruano_matemtico_y_dramaturgo.

noventa. La sencillez de estos *espacios escénicos*, muchas veces signada por el bajo presupuesto de las representaciones, y que en un principio podrían concebirse como obstáculos para la creación, terminarán haciendo mella en la escritura de Mayorga y constituyendo una ventaja para la búsqueda intimista y de participación del espectador. Nuevamente las matemáticas son puestas por el autor como el ejemplo en la búsqueda de lo esencial que el teatro debe seguir:

El matemático busca lo esencial, la expresión más sencilla posible y el teatro, también. Los buenos actores, con un solo gesto, dan cuenta de la evolución del personaje, como pasar de la alegría al dolor, y el mejor escenógrafo es el que se expresa a través de la imaginación¹⁶

En este sentido, el teatro de Mayorga buscará, incluso desde el texto, expresiones mínimas del *espacio escenográfico* (decorado, iluminación y accesorios) en pos del *espacio verbal*, conformado por los signos lingüísticos, que incluso muchas veces llegan a sustituir al escenográfico por medio de los “decorados verbales”, explotando en el espacio las infinitas posibilidades de la palabra teatral.

La búsqueda de una intimidad con el espectador se manifiesta, principalmente, de dos maneras; en primer lugar, Mayorga busca la complicidad del espectador cuando, por medio del espacio verbal, entretejido minucioso del texto y de las interpretaciones, un espacio escenográfico mínimo puede transformarse en *espacios diegéticos* (ficionales) múltiples e innumerables; desde un campo de concentración (*Himmelweg*) a un sótano (*Siete hombres buenos*, 1989), del compartimiento de un tren en marcha (*El traductor de Blumemberg*, 1993) a “España, a mediados de los setenta” (*El jardín quemado*, 1998), de la “cocina del Monasterio de San José” (*La lengua en pedazos*, 2010) al living de una casa “tomada por libros” (*El crítico*, 2012); asimismo, los diálogos de los personajes aluden innumerables veces a espacios *latentes* y *ausentes* que contribuyen y dan un marco a la conformación del espacio escénico por medio de lo verbal. En segundo lugar, un gran número de obras del autor presentan la estructura de un *espacio único*, como *Cartas de Amor a Stalin* (1998) o *El crítico* con el objetivo de trasladarle al espectador la sensación de un encierro o inmovilidad

¹⁶ “El matemático busca lo esencial, la expresión más sencilla posible y el teatro, también. Los buenos actores, con un solo gesto, dan cuenta de la evolución del personaje, como pasar de la alegría al dolor, y el mejor escenógrafo es el que se expresa a través de la imaginación” (Juan Mayorga, en Isabel Bulgallal. “Juan Mayorga: ‘El ‘caso Gürtel’ merece una obra de ‘teatro de urgencia’”. 2010. En <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2010/05/07/juan-mayorga-caso-gurtel-merece-obra-teatro-urgencia/382411.html>)

que padecen los personajes. Sin embargo, la obra de Mayorga es muy extensa para establecer la unidad de lugar como uno de sus tópicos espaciales, ya que en muchos otros dramas abundan los *espacios múltiples*.

El espacio es el lugar concebido por Mayorga para el planteamiento de su idea esencial del teatro como asamblea, como un arte político, en el sentido que exige la participación de la *polis*, por lo cual desdeña los mecanismos que vuelven al público un voyeur que mira las obras, en palabras de Ubersfeld, como por el ojo de una cerradura; de este modo, la mínima distancia “física” entre el espectador y el espectáculo se transforma en un recurso presente en los dramas que favorecerá a su vez un acercamiento, una complicidad, frente la distancia generada por los *espacios convencionales* predominantes.

4. TIEMPO

La cuestión del tiempo constituye uno de los aspectos más reveladores en la obra de Mayorga, sobre todo en lo que respecta a los dramas que integran su Teatro Histórico, en donde la búsqueda principal consiste en la confrontación y el “encaje” entre el plano temporal ficticio de la fábula representada o *tiempo diegético* y el real de la escenificación o *tiempo escénico*. Mayorga inscribe una enorme parte de su obra dentro de lo que se denomina como “Teatro de la memoria”, definido como el teatro histórico “crítico”¹⁷ y sostiene que abriendo la escena a un determinado suceso pasado y, sobre todo, observándolo desde una perspectiva en particular, el teatro “interviene en la actualidad porque contribuye a configurar la autocomprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época”¹⁸. La cuestión algunas veces afecta a los grados de representación del tiempo; así, en *Himmelweg*, lo que en la primera secuencia o acto aparece como un tiempo *latente* o *ausente*, lejano, meramente aludido, de pronto se transformará, en las secuencias contiguas, en el tiempo *patente* o escenificado, es decir, el presente al que asisten los espectadores. De esta manera, el drama nos muestra una policronía, cuando la *distancia temporal* (entre la

¹⁷ “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” (Juan Mayorga, en M. Brizuela. Ob. Cit., p. 216).

¹⁸ Juan Mayorga. “El dramaturgo como historiador”, 1999. Original del autor.

localización en el tiempo de la fábula y la de la escenificación o la escritura) que en principio aparenta ser cero o no distancia, se transforma en un drama de distancia *retrospectiva*, combinando sucesivamente las posibilidades.

En general, la gran mayoría de las obras de Mayorga presenta un orden cronológico escrupuloso entre las escenas o secuencias. Un ejemplo de rompimiento con la cronología puede verse en la citada *Himmelweg*, en donde las constantes regresiones y anticipaciones de las escenas obligan al uso de la memoria en un trabajo mnemotécnico de “ordenamiento” por parte del lector-espectador. Otras veces, la linealidad temporal es enfrentada con el tiempo referido por la palabra en esa incesante búsqueda de conflicto por la construcción de la Verdad, como en *Palabra de perro* (2004), reescritura de la novela cervantina cuya principal alteración respecto del original consiste en que los protagonistas van a reconstruir su historia con relatos en retrospectiva, de “atrás para adelante”, en donde el camino reconstruido por la memoria desde el final (es decir, desde ese presente que comparten con los espectadores) hacia el principio resulta el recorrido hacia la anagnórisis esencial. Asimismo, junto con la linealidad que predomina en sus escritos, observamos la recurrencia de importantes *elipsis* (partes escamoteadas u ocultas del tiempo de la acción) que son referidas tanto por medio de lo verbal como por elementos escenográficos; así, en *Cartas de Amor a Stalin*, la acumulación de cartas conformando un cúmulo que crece escena tras escena es claro indicador de un paso incesante del tiempo, el cual completa la sensación de encierro que busca generar el espacio.

El teatro de Mayorga es un juego especular de “presencia y presente”; presencia de actores/personajes en la escena, que traen al presente (aquí y ahora) unas acciones y situaciones determinadas que suceden a la vista del espectador. En ese sentido, el autor funda en la memoria “su núcleo temático más destacable”¹⁹, trabajando principalmente con la memoria de los espectadores, por lo que su teatro se constituye en lugar de la memoria por su propia entidad, por su constructo mnemotécnico (actores, representación, público, etc.) y, muchas veces, también por su tema.

5. PERSONAJES

¹⁹ Mabel Brizuela. En M. Brizuela (ed.). Ob. cit., p. 11.

La misma característica de diversidad o multiplicidad que se observa en los temas y en los espacios puede extenderse a los personajes. Al parecer, el autor no busca para la conformación de sus dramas alguna tipología de personajes en especial, lo que es indicado inicialmente por la gran cantidad de variantes que presentan sus paratextos propios, esto es, las etiquetas con que se los denomina en el drama escrito, como también las listas de *dramatis personae* y sus eventuales caracterizaciones. En ambos casos, podemos encontrarnos con variables que van desde los paratextos inexistentes (un claro ejemplo es el monólogo *JK*, que no contiene ni la etiqueta del personaje que habla) hasta las listas de personajes con algún tipo de caracterización, casi siempre breves, como el caso de *El arte de la entrevista* (2014), que desliza rasgos esenciales que dan cuenta de una aproximación a la edad o al marco generacional de sus personajes: “Cecilia es una adolescente. /Paula es su madre./ Rosa es su abuela./ Mauricio es un adulto más joven que Paula”.

Asimismo, también podemos hablar de una diversidad en cuanto al número de personajes que refieren las obras de Mayorga, aunque en general se observa una relativa economía en la cantidad de personajes, que varía desde el mínimo de un solo personaje hasta repartos no muy amplios; el caso de *Himmelweg*, que en principio requeriría doce *personas escénicas* (actores), no resulta un ejemplo recurrente en el resto de su amplia dramaturgia. Quizás la multiplicidad de tipos y números de personajes pueda interpretarse como un indicador de que Mayorga, más que una tipología de personajes, intenta establecer una tipología de conflicto asimilable para cualquier tipo de personajes; en las obras del autor los personajes son los encargados de darle cuerpo a conflictos que plantean una lucha de poder, casi siempre signada por el dominio de la verdad, por la jerarquía de la palabra. La posibilidad de la palabra otorga a los personajes de Mayorga la igualdad de condiciones sobre la escena como indicador de posibilidad de igualdad de condiciones de lo humano, cuestión exacerbada con la eventual utilización de personajes animales o animalizados, *degradados*, en dramas como *Palabra de perro* (a partir del “Coloquio de los perros”, de Cervantes) (2004), *Últimas palabras de Copito de nieve* (2005), *La Paz Perpetua* (2007) o *La tortuga de Darwin* (2008). En muchos de estos dramas, los personajes animalizados buscan transmitir al

espectador una visión del mundo desde una perspectiva degradada, rebajada, en palabras del propio autor, “la perspectiva del topo”²⁰, que puede relacionarse en el tratamiento de la historia como la “mirada a contrapelo” benjaminiana que reclamaba una historia concebida “a ras del suelo”, desde la perspectiva de los oprimidos, de los dominados. Así, en *La tortuga de Darwin*, la mirada de la historia de una vieja tortuga que ha sido testigo presencial de los acontecimientos más importantes de la Europa del siglo XX se enfrenta con la de un destacado historiador, en un *agón* cuyo horizonte revela la lucha universal por el dominio de las construcciones de la Verdad.

6. VISIÓN

La obra dramática de Mayorga se sustenta sobre la idea del teatro como una “asamblea”. Lejos de una exégesis novedosa o rupturista del arte teatral, y más lejos aún del desprecio por la tradición, su formación académica le impide evadir los orígenes del drama occidental a la hora de intentar establecer su verdadero sentido, por tanto, la finalidad política del teatro salta a la vista desde sus estudios críticos:

El teatro es un arte político. El teatro se hace ante una asamblea. El teatro convoca a la polis y dialoga con ella. Sólo en el encuentro de los actores con la ciudad, sólo entonces tiene lugar el teatro. No es posible hacer teatro y no hacer política.²¹

De este modo, el teatro: “Es política en cuanto es re-uniión”²², porque la simple noción de puesta en escena requiere del otro, como un interlocutor que puede permitir no solo un intercambio de opiniones, sino también la construcción colectiva de sentidos²³. Desde este punto de vista, el estudio de la *visión* en tanto marcas que infieren la recepción de la obra dramática por parte del espectador constituye sin dudas el aspecto clave para un delineamiento de la obra del autor que revela una intención constante de acercamiento y participación del

²⁰ Quiero verte desde la perspectiva del topo./ Como te ven dos águilas quiero verte./ Quiero no ser uno, quiero ser enjambre./ Yo y mi contrario quiero ser. (Juan Mayorga, *Enjambre* –Poema inédito)

²¹ J. Mayorga. *El teatro es un arte político*, 2003. Original del autor.

²² Cipriano Arguello Pitt. En M. Brizuela (ed.). Ob. cit., p. 70.

²³ “En el teatro político el espectador (público) es un par, alguien con quien dialogo, con el cual es posible un intercambio de ideas y discursos y no un cliente, ya que esta disposición anunciaría nuevamente la asimetría y lo que se pondría en juego es el valor de la oferta y la demanda y no el intercambio de ideas” (C. Arguello Pitt. *Ibíd.*)

espectador. De este modo, el autor busca por medio del entramado de sus obras eliminar la distancia temática (entre la naturaleza del mundo ficticio y la del real), contagiando al espectador las problemáticas inmersas en la obra. En las citadas obras con personajes animalizados, muchas veces el procedimiento de achicar las distancias con el espectador son el núcleo mismo del sentido del drama, cuando la problemática, en principio lejana, termina enrostrando al espectador un problema actual que le concierne y que intenta conmoverle; así, en *Palabra de perro*, los modernos Cipión y Berganza de Mayorga comienzan siendo perros que tienen la capacidad de hablar, y por medio de esa capacidad, al reconstruir su historia, descubren que en realidad son humanos, inmigrantes que han sido obligados a comportarse y actuar como animales. Esta búsqueda de eliminación de la distancia temporal y espacial constituye un mecanismo esencial para el traslado o al menos el encaje de un suceso particular que busca expresarse como ejemplo sintomático de un dilema universal. En ese sentido, algunas de sus obras emblemáticas comparten una perspectiva externa (objetiva) con una interna o subjetiva, es decir, compartida con un personaje. Así, en el drama *Cartas de Amor a Stalin* los únicos capaces de ver al fantasma de Stalin son el personaje Bulgakov y el público; o también, en el tercer acto de *Himmelweg* los espectadores son puestos como oyentes en el lugar del personaje del Delegado, clara búsqueda de una (siempre incómoda) *identificación* con el personaje que no supo ver los horrores de un campo de concentrados, y señal de que quizás nosotros mismos (lectores-espectadores) no sabemos observar los horrores que nos rodean.

La obra de Mayorga puede concebirse entonces como un profundo debate que activa los dilemas sobre las perspectivas afectivas e ideológicas mediante la incitación constante a un provocativo movimiento pendular entre el extrañamiento y la identificación, la empatía y la antipatía, la adhesión y la disensión (recordemos, por ejemplo, los rasgos positivos de un personaje claramente negativo o antipático, como el portentoso acervo cultural y la sensibilidad artística del Comandante nazi de *Himmelweg*), dejando al descubierto el peso decisivo del componente ético para el sentido de los dramas. De este modo, cobra una vital trascendencia la inserción del nivel *metadramático* como la operación más efectiva en pos de esa identificación. El juego de espejos enfrentados provocado por lo metadramático traslada el rompimiento de los

diferentes niveles (intra)dramáticos (de la ficción) o las reflexiones que emparentan el teatro con la vida hacia el espectador, en uno de los más claros ejemplos de “rompimiento de la cuarta pared”. En general, dentro de los niveles que puede presentar lo metadramático, las obras de Mayorga apuntan constantemente hacia la idea de *metateatro* (una obra de teatro representada dentro de la obra de teatro) pero congregando formas más amplias y metafóricas que la abarcan pero la exceden; en primer lugar, a partir de lo que llamamos *metadrama*, ya que la acción secundaria no se presenta como el resultado de una escenificación propiamente dicha, sino por medio de otras formas que aluden solapadamente a lo teatral, como un sueño, una alucinación, la representación a partir de las palabras de un personaje que pasa a ocupar el lugar de narrador, o alguna otra forma “encubierta” de referir lo espectacular, en el estricto sentido del término; en segundo lugar, por medio de la *metadiégesis*, es decir, el caso en que la fábula dentro de la representación es meramente narrada. Entre la innumerable cantidad de ejemplos, la excelente pieza breve titulada *Método Le Brun para la felicidad* (2007) se nos revela como un muestreo sintético y eficaz de todos estos delineamientos; la forma de metateatro aparece desde las primeras líneas, buscando acortar las distancias con el espectador, cuando el personaje etiquetado como Le Brun se dirige al público diciendo “Mi nombre no es Le Brun. Le Brun era un hombre del siglo diecisiete y yo soy un hombre de este siglo”²⁴. Asimismo, los niveles metadramático y metadieético se imbrican cuando, más adelante, el personaje se construye como un “científico” cuyo método consiste en hacer pasar a los pacientes por “las diecinueve pasiones humanas” a partir de sus correspondientes diecinueve expresiones faciales, llegando finalmente a la felicidad, como expresión y como estado, en un intento de conjugar el ejercicio de la actuación con la vida. Así, la idea de una iteración como método de transformación, metáfora del “ensayo” de los actores trasladado a la vida, casi siempre signada o dirigida por el poder dominante, se vuelve una constante en este teatro que, insinuando el artificio universal del disfraz con un guiño cómplice, se utiliza a sí mismo como herramienta para exponer “lo peligroso del teatro”.

²⁴ Juan Mayorga. En *El pateo. Revista crítica de las artes escénicas*. Madrid, Año 7, Nº 25, 2007, pp. 6-8.

EPÍLOGO

Intentar un análisis de la dramaturgia de Juan Mayorga resultará siempre en una sensación de incompleto, debido sin duda a la multiplicidad y la complejidad de un autor que se atreve a experimentar con todas las posibilidades del texto dramático, en donde los temas y los casos particulares, mínimos, diversos, buscan siempre expresar una universalidad que involucra de lleno y compromete al espectador. Quizás una forma efectiva de sintetizar un delineamiento de su poética sea a partir de la relación con el enorme número de “fuentes” que la conforman, es decir, cuando se la concibe como el resultado de una serie de tránsitos, traspolaciones más o menos explícitas, que sin duda pasan por el severo “filtro” del autor hasta llegar al texto final. Desde este punto de vista, entender a Mayorga es bucear tanto en otras obras y autores como en textos pertenecientes a la Historia, la Filosofía, la Literatura y el Teatro, entre otras disciplinas, llegando en este recorrido al gran número de reescrituras o adaptaciones de diferentes textos literarios, así como las marcas, presencias o “huellas” constantes que provienen de las múltiples vertientes o influencias que integran su formación y su experiencia, y que van desde autores claves de la tradición nacional del teatro y la literatura española y europea a la Historia Universal; de la filosofía de Walter Benjamin a la *Poética* de Aristóteles; de la mitología griega hasta Borges y sus “motivos”, desde las matemáticas a los grandes maestros del juego metateatral, etc.